

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN



TESIS DOCTORAL

**Gestión artística y empresa informativa: el reflejo en la
prensa especializada del trabajo de Gerard Mortier al frente
del Teatro Real de Madrid**

MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR

PRESENTADA POR

Francisco Javier Caravantes Pérez

DIRECTORES

Pedro García-Alonso Montoya
Alfonso Javier Fernández del Moral
Carlos Caravantes García

Madrid

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE CIENCIAS DE LA INFORMACIÓN



GESTIÓN ARTÍSTICA Y EMPRESA INFORMATIVA
El reflejo en la prensa especializada del trabajo de
Gerard Mortier al frente del Teatro Real de Madrid

Francisco Javier Caravantes Pérez

Memoria de Doctorado

dirigida por los profesores-doctores

D. Pedro García-Alonso Montoya, D. Alfonso Javier Fernández del
Moral, y D. Carlos María Caravantes García

Madrid, 2019



DECLARACIÓN DE AUTORÍA Y ORIGINALIDAD DE LA TESIS PRESENTADA PARA OBTENER EL TÍTULO DE DOCTOR

D./Dña. Francisco Javier Caravantes Perez
estudiante en el Programa de Doctorado D9AK - DOCTORADO EN PERIODISMO
de la Facultad de Ciencias de la Información de la Universidad Complutense de
Madrid, como autor/a de la tesis presentada para la obtención del título de Doctor y
titulada:

GESTIÓN ARTÍSTICA Y EMPRESA INFORMATIVA:

El reflejo en la prensa especializada del trabajo de Gerard Mortier al frente del Teatro Real de Madrid

y dirigida por: Director de Tesis: Pedro García - Alonso Montoya

Codirector de Tesis: Alfonso Javier Fernández del Moral

Codirector de Tesis: Carlos María Caravantes García

DECLARO QUE:

La tesis es una obra original que no infringe los derechos de propiedad intelectual ni los derechos de propiedad industrial u otros, de acuerdo con el ordenamiento jurídico vigente, en particular, la Ley de Propiedad Intelectual (R.D. legislativo 1/1996, de 12 de abril, por el que se aprueba el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, modificado por la Ley 2/2019, de 1 de marzo, regularizando, aclarando y armonizando las disposiciones legales vigentes sobre la materia), en particular, las disposiciones referidas al derecho de cita.

Del mismo modo, asumo frente a la Universidad cualquier responsabilidad que pudiera derivarse de la autoría o falta de originalidad del contenido de la tesis presentada de conformidad con el ordenamiento jurídico vigente.

En Madrid, a 3 de julio de 2019

Fdo.:



Esta DECLARACIÓN DE AUTORÍA Y ORIGINALIDAD debe ser insertada en la primera página de la tesis presentada para la obtención del título de Doctor.

Dedicado a la figura de Gerard Mortier

ÍNDICE

ÍNDICE

RESUMEN / ABSTRACT	11
INTRODUCCIÓN	17
CAPÍTULO 1: EL NOMBRAMIENTO DE GERARD MORTIER	25
CAPÍTULO 2: MORTIER ANTES DEL REAL; EL REAL ANTES DE MORTIER	63
CAPÍTULO 3: TEMPORADA 2010-2011	109
CAPÍTULO 4: TEMPORADA 2011-2012	157
CAPÍTULO 5: TEMPORADA 2012-2013	211
CAPÍTULO 6: TEMPORADA 2013-2014	269
CONCLUSIONES: EL LEGADO DE GERARD MORTIER	315
BIBLIOGRAFÍA	325

RESUMEN / ABSTRACT

RESUMEN

Durante el lustro comprendido entre 2010 y 2014, ambos inclusive, el gestor de teatros de ópera Gerard Mortier estuvo al frente del Teatro Real de Madrid, primero como director artístico y posteriormente como asesor artístico, hasta su muerte en marzo del citado año 2014. En dichos años, Mortier expuso su personalísima visión de cómo ha de ser gestionado un teatro de ópera en todos sus aspectos, desde el modelo de abonos hasta la política de producciones propias, pasando, por supuesto por cuanto se trata de un recinto artístico, por la programación de cada una de las temporadas.

La relación de Mortier con los medios de comunicación, en general, y con la prensa especializada, en particular, fue amplia y llena de matices, por el carácter mediático del gestor, y también estuvo llena de disensiones, por los diferentes planteamientos artísticos de Mortier, y por cómo los medios de comunicación fueron capaces de aceptar y/o enfrentar sus propias concepciones a aquellas que planteaba Mortier.

5 años después del fallecimiento de Mortier, basta teclear su nombre en Google y ver el casi medio millón de resultados que éste genera para darse cuenta de que la resonancia mediática que generó -considerando que estamos ante un gestor de música clásica, y no ante un reconocido intérprete de géneros musicales más populares- sigue estando plenamente vigente, y justifica la elaboración de un trabajo de investigación sobre Mortier, el primero que se lleva a cabo alrededor de su estancia en España.

Al final de éste, se podrá comprender mejor la evolución de la opinión hacia Gerard Mortier, desde la ilusión por el rupturismo que su figura supuso, pasando por la disensión hacia muchos de sus postulados, que acabaría llevando a la, en muchos casos, exposición abierta de la necesidad de volver a tener otro tipo de gestor al frente del Teatro Real. Y se podrá comprender, igualmente, al analizar el impacto mediático con motivo de su fallecimiento, el gran legado que figuras como la de Gerard Mortier dejan en el mundo de la ópera, al haber sido capaces de remover los planteamientos clásicos de este género musical con el ánimo de conseguir que salga de ese reducto minoritario que es a día de hoy.

ABSTRACT

During the five years that run between 2010 and 2014, both of them included, opera manager Gerard Mortier headed the Teatro Real in Madrid, first as artistic director and later as artistic adviser until his death in March 2014. In those years, Mortier presented his personal vision of how an opera house should be managed in all its aspects, from the model of ticketing to the policy related to own productions, and, of course as we are speaking about an artistic venue, about the programming of each of the seasons.

The relation of Mortier with the mass media in general and with the specialized press in particular was wide and full of nuances, because of the mediatic character of the manager, and was full of dissensions, because of the different artistic approach of Mortier, and of how the mass media were able to accept and / or face their own conceptions to those presented by Gerard Mortier.

5 years after the death of Mortier, just by typing his name in Google and seeing the almost half a million results that he generates, we are able to realize that the media coverage generated - considering that he was a classical music manager, not a recognized interpreter of more popular musical genres- remains fully in force, and justifies the development of a thesis work on Mortier, the first takes around his stay in Spain.

At the end of it, you will better understand the evolution of opinion towards Gerard Mortier, from the illusion that his rupturistic figure generated, through the dissension to many of his principles, which would eventually lead to, in many cases, an open exposure on the need to return to another type of manager in front of the Teatro Real. And it will also allow us to understand, analyzing the media coverage on the occasion of his death, the great legacy that figures like Gerard Mortier left in the world of opera, having been able to remove the classical approaches to this musical genre with the clear intention on removing it from the minor reduct that has today.

INTRODUCCIÓN

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo de investigación busca cubrir el vacío que sobre la figura de Gerard Mortier existe, habiendo éste sido uno de los principales renovadores de la gestión musical en los teatros en los que trabajó. Desde que asumiese su primer cargo de director, al frente del Teatro de la Moneda de Bruselas, la gestión de Gerard Mortier se destacó de la del resto de intendentes al uso en teatros de ópera -más orientados a la gestión efectiva de la institución y al mantenimiento del statu quo de ésta-, al involucrarse junto con directores musicales de su confianza en la búsqueda de propuestas artísticas innovadoras e inconformistas que evolucionasen lo que había sido la producción operística de las últimas décadas.

Y si fue así en el caso de óperas de primera fila en el panorama mundial, como pueden serlo París o Salzburgo, es fácil imaginar cuán rompedora pudo ser su estancia al frente del Teatro Real de Madrid, desde principios del año 2010 hasta su fallecimiento, a causa de un cáncer de páncreas, el 8 de marzo de 2014. En Madrid, como veremos a lo largo del cuerpo del presente trabajo, su estancia supuso una auténtica revolución en tanto en cuanto la apuesta por talentos internacionales en desarrollo -muchos de los cuales el tiempo ha confirmado la proyección, aunque es justo decir que no en todos los casos ha sido así- y el trabajo con innovadores directores de escena era una línea diametralmente opuesta a lo que hasta entonces se desarrollaba.

La ausencia de trabajos de investigación sobre la figura de Gerard Mortier en su paso por España podría suponer asumir la importancia relativa de su trabajo aquí. Nada más lejos de la realidad, pues su figura cobra especial importancia cuanto mayor fue el vacío que hubo de vencer con respecto a la situación anterior para poder desarrollar su planteamiento. De hecho, existen reflexiones sobre su trabajo en Bruselas, como el trabajo dirigido por Piemme sobre la estancia de Mortier y su equipo -imposible entender la figura de Mortier sin, entre otros, la de su gran

amigo Sylvain Cambrelling- en el Teatro de la Moneda (PIEMME, J.M. (dir.), *Un théâtre d'opéra: l'équipe de Gerard Mortier à la Monnaie*, Duculot, Gembloux, 1986), las entrevistas que recopiló Namenwirth (NAMENWIRTH, S.M., *Gerard Mortier at the Monnaie: the interviews*, VUB Brussels University Press, Bruselas, 2002) o la biografía que diez años antes escribió Laurent Weinstein (WEINSTEIN, L., *Gerard Mortier: biographie*, Le cri, Bruxelles, 1992), pero no así en España, donde la falta de comprensión hacia su trabajo desembocó a la crítica primero y a acabar apartándole –ya muy enfermo- de la dirección artística del Teatro, para hoy hacer una especie de borrón y cuenta nueva en oposición a los nuevos aires que trajo consigo Mortier. Es, también, pues, este trabajo importante en tanto en cuanto homenaje a su figura, cumplido el quinto aniversario de su fallecimiento.

METODOLOGÍA

A la hora de definir el objeto de estudio, es importante acotarlo; esto es, definir qué aspectos concretos se van a investigar, y cuáles son los límites; esto es, que aspectos que resulten tangenciales al objeto del estudio pueden ser referidos durante el trabajo de investigación, pero no van a ser exhaustivamente tratados.

El elemento de investigación es la figura de Gerard Mortier, y sobre él va a versar únicamente el trabajo. Alrededor suyo, aparecerán todos los personajes con los que interactuó a lo largo de su vida, y también las diferentes instituciones, destacándose entre las demás el Teatro Real de Madrid, por ser la gestión de Mortier al frente de este el elemento temporal objeto de la investigación. Dicho esto, no es el Teatro Real el objeto de investigación y, como tal, si bien aparecerá abundantemente mencionado a lo largo del trabajo, quedarán flecos de éste por cubrir, incluso en los años que enmarcan el presente trabajo.

Determinando de un modo preciso el objeto material que constituye el estudio de esta memoria de investigación, diremos que se trata de perfilar las causas, los elementos, los datos, el estilo, la evolución, la comunicación y todo cuanto intervenga en definir y fundamentar el reflejo logrado, en la prensa especializada, por parte del trabajo de Gerard Mortier, de su tarea al frente del Teatro Real de Madrid. Todo ello, en cuanto objeto formal, asumido como el estudio analítico y pormenorizado de su gestión artística, considerándola y estudiándola desde la visión y el enfoque del área científica de la empresa informativa, en el que trabajo.

El periodo temporal que abarca el presente trabajo de investigación es lo acontecido en los cursos 2010-2011, 2011-2012, 2012-2013 y 2013-2014, en los que Gerard Mortier estuvo al frente del Teatro Real. Al igual que mencionábamos en el párrafo anterior, aparecerán tangencialmente otros momentos temporales, tanto para tratar lo que fue el Teatro Real antes de la llegada de Mortier, como para referirse a la vida de Mortier antes de su llegada al Teatro Real.

Pero la mención a ambos temas se realizará sin la profundidad debida, entendiéndose que su función es únicamente la de enmarcar el periodo temporal objeto de la investigación y facilitar su entendimiento.

Los datos para la investigación objeto del presente trabajo, como se menciona en el propio título del documento, provienen de la revisión de la información y la crítica de la prensa, con especial foco en las publicaciones especializadas, digitales y en papel, de nuestro país. Así, se hará un seguimiento de las apariciones de Mortier y su programación en las principales revistas - Ópera Actual, Melómano, Ritmo, Scherzo, Doce Notas-, apoyado por las menciones que aparecieron en prensa generalista y por citas de los libros que Mortier escribió, que ayudarán a enmarcar su planteamiento artístico y vital. Es por ello que el trabajo consta, en gran medida, de citas de prensa que, en su mayoría, aparecen completas, con el fin de permitir comprender la visión que los medios tuvieron del trabajo de Gerard Mortier.

Así, al igual que en relación al periodo temporal acotado, se profundizará en la investigación de las menciones en prensa y publicaciones de los cursos antes mencionados, sin que ello sea óbice de que, para enmarcar la investigación, se refieran publicaciones anteriores, o de otros países. Los datos de estas publicaciones se han obtenido mayormente de las versiones digitales de estas publicaciones, si bien en algún caso concreto se han analizado las ediciones físicas de dichas publicaciones.

El último punto a acotar en esta introducción metodológica es el por qué de esta investigación. Cinco años después de la muerte de Mortier, como anteriormente decíamos, no se ha realizado ningún trabajo de investigación sobre la persona que más ha revolucionado el mundo de la gestión de la música clásica en las últimas décadas en España. Nadie tan mediático, ni con tanta capacidad de generar opinión alrededor de cada propuesta que llevaba a escena, ni de atraer a aquellos que comulgaban con su manera de entender la música y alejar de la misma manera a aquellos que no pensaban como él.

HIPÓTESIS

El trabajo de investigación se aborda alrededor de la opinión especializada debido a la importancia capital que tuvieron los críticos musicales en la conducción de la opinión pública hacia el trabajo de Mortier.

Con ello, llegamos a la hipótesis a la que intentaremos dar respuesta a lo largo del trabajo de investigación, y es hasta qué punto el planteamiento artístico y de gestión fue deformando la necesaria objetividad de los informadores de prensa. Y es que, si bien se entiende que, en aquello que sean editoriales y otros artículos de opinión, la subjetividad de los informadores se hace

presente, trataremos de demostrar con el presente trabajo que la objetividad resultó deformada en pos de una opinión conducente a que la opinión pública mostrase su rechazo (directo, o a través de la no participación en las propuestas de Mortier) y llevase a que el gestor belga fuese apartado de su puesto.

OBJETIVOS

Dicho lo anterior, el principal objetivo es el de demostrar hasta qué punto la prensa confundió en este caso la opinión pública con la opinión publicada, e intento con esta última condicionar la primera.

A modo de clarificación, nos referimos como ‘opinión pública’ a aquella que describe las tendencias de pensamiento de la mayoría de la comunidad objetivo de dicha opinión, y que se expresa a través de los canales de expresión sociales: encuestas de opinión, concentraciones públicas, o demandas sociales, entre otras. Como ‘opinión publicada’, por el contrario, nos referimos al privilegio que tienen unos cuantos (en este caso, los críticos y periodistas especializados), que cuentan con la posibilidad de hacer notorio públicamente e influyente su pensamiento, a través de la difusión que de él ofrecen los diferentes medios de comunicación social.

Es claro que nada obliga a que la ‘opinión publicada’ siga las tendencias que marca la ‘opinión pública’, y convirtiéndose en un mero mecanismo de repetición permanente de aquello que piensa la mayoría de una sociedad en un momento determinado. De hecho, tiende a suceder lo contrario, dado que las opiniones individuales indefectiblemente orientan a la sociedad, sirviéndola en la medida en que es capaz de ver lo que las masas son incapaces de apreciar: los detalles que se les escapan.

El objetivo de este trabajo de investigación es entender hasta qué punto la opinión publicada pretendió que la opinión pública se comportase de acuerdo con lo que aquélla aconsejase; es decir: hasta qué punto algunos sectores que disfrutaban de la posibilidad de hacer públicos sus pensamientos no opinaron, sino que juzgaron, e incluso que llegaron a perder el control, cuando vieron que sus tesis no eran acogidas por la abrumadora mayoría. Cabe además apuntar cómo hasta qué punto olvidaron estos opinadores que ellos no fuesen realmente más que individuos que interpretan la realidad social, mientras que la opinión pública tiene la libertad de configurarla.

AGRADECIMIENTOS

No quiero concluir esta introducción sin agradecer el apoyo de ciertas personas, sin cuya contribución este trabajo hubiese quedado permanentemente inconcluso. En el plano investigador, la inestimable colaboración de la maestra A. Abián, cuyos vastos conocimientos musicales han sido claves en la definición de los capítulos artísticos. Igualmente, es de justicia agradecer el trabajo de mis co-directores de tesis, los profesores-doctores Fernández del Moral y Caravantes García, y, por supuesto, el de mi director de Tesis, el profesor doctor García-Alonso Montoya, por ser la luz que iluminaba los momentos de duda y la energía necesaria para superar el síndrome de la página en blanco.

CAPÍTULO 1: EL NOMBRAMIENTO DE GERARD MORTIER

CAPÍTULO 1

El 26 de noviembre de 2008 se anunciaba formalmente el nombre del sucesor de Antonio Moral¹ y Jesús López Cobos², directores artístico y musical, respectivamente, del Teatro Real, cuyas responsabilidades -con la excepción de la dirección de la orquesta, naturalmente- en la figura del belga Gerard Mortier, director artístico a partir de enero de 2010, con plenos poderes a partir del curso siguiente.

La necesidad de un cambio en los gestores se había hecho expresa apenas un par de meses antes, a raíz de la renuncia de ambos en sendas cartas enviadas al Teatro Real, como el propio coliseo madrileño reconoció:

El Director General del Teatro Real, Miguel Muñoz, ha comunicado a la Comisión Ejecutiva, en la tarde de hoy, haber recibido sendas cartas del Director Musical, Jesús López Cobos, el 2 de septiembre de 2008, y del Director Artístico, Antonio Moral, el 16 de septiembre de 2008, en las que ambos renuncian a la posible renovación de sus contratos más allá del 1 de septiembre de 2010.

¹ Antonio Moral Rubio (Puebla de Almenara, Cuenca, España, 1956), fue el fundador de la revista musical Scherzo, director artístico del Ciclo Grandes Intérpretes del Auditorio Nacional de Música de Madrid de 1986 a 2005, del Festival Mozart de Madrid de 1988 a 1997 y del de La Coruña de 1998 a 2002, de la Semana de Música Religiosa de Cuenca de 2001 a 2006, del Teatro Real de 2005 a 2010 y, desde entonces, director del Centro Nacional de Difusión Musical

² Jesús López Cobos (Toro, Zamora, España, 25 de febrero de 1940) es un director de orquesta español. Entre 1981 y 1990, López Cobos fue Director General de Música de la Ópera de Berlín, entre 1984 y 1988 Director de la Orquesta Nacional de España, entre 1986 y 2000 Director de la Orquesta Sinfónica de Cincinnati y entre 1990 y 2000 director principal de la Orquesta de Cámara de Lausana. Desde 2003 hasta 2010 fue el director musical del Teatro Real de Madrid



Plaza de Oriente, s/n
28013 Madrid
Tel. 91-516 06 00
Fax 91-516 06 51

Madrid, 2 de Septiembre de 2008

Pr. D. Miguel Benjuz
Director General del Teatro Real

Estimado Miguel

Desde el momento en que se me ofreció tomar la dirección musical del Teatro Real, acepté con gran ilusión y teniendo como prioridad tanto la mejora de las condiciones laborales de los colectivos artísticos, como su progreso musical.

Para ello tuve la fortuna de contar con el apoyo y colaboración de Inés Argüelles y Emilio Sagi con los que inicié mi andadura y, tras ellos, con el de Antonio Moral y tuyo propio. Creo que, entre todos, a lo largo de estos años hemos conseguido muchos objetivos, aún a sabiendas que queda mucho camino por recorrer.

Sin embargo, tal y como se han ido desarrollando los acontecimientos a lo largo de estos últimos meses y la poca claridad en tratar determinados temas por parte de la Fundación me han hecho reconsiderar la posible renovación de mi contrato.

Como tú bien sabes, el día 31 de Agosto, según estipula mi contrato, se cumplía el plazo de negociación para cerrar por ambas partes la renovación del mismo a partir del 1 de Septiembre de 2010. A mi escrito del día 22 de Julio, rogándote informar a la Fundación que ponía mi cargo a su disposición a partir del 2010, tan solo recibí una amable carta, tanto tuya como otra del Presidente de la Fundación, en las que sin concretar nada se me pedía esperar a Septiembre para discutir el tema.

Ante este proceder y, tras reflexionar serenamente, creo que el próximo 1 de Septiembre 2010 es la fecha idónea para finalizar mi etapa como Director Musical del Teatro Real, y así te ruego lo comuniques al Patronato de la Fundación.

Ten la seguridad, y quiero que así se lo transmitas a la Fundación, que mi dedicación al Teatro y a los colectivos artísticos a lo largo de estas dos próximas temporadas será tan comprometida como cuando empecé, siendo mi deseo que esta transición no afecte a dichos colectivos, para que puedan seguir creciendo artísticamente.

Con un saludo afectuoso,

FUNDACIÓN DEL TEATRO LÍRICO

Fig. 1 - Carta de dimisión de Jesús López-Cobos, enviada al Teatro Real en septiembre de 2008

La Comisión Ejecutiva reafirma el cumplimiento de los contratos hasta el 1 de septiembre de 2010 y acepta y respeta la decisión de los directores, además de valorar altamente su continuidad en el Teatro durante las dos próximas temporadas.

La Comisión Ejecutiva reconoce el excelente trabajo que viene realizando Jesús López Cobos con la Orquesta Sinfónica de Madrid, y valora de forma muy positiva la labor artística de Antonio Moral, quien ha realizado una programación innovadora y coherente, que consolidará al Teatro Real como uno de los principales teatros de ópera europeos. (REDACCIÓN, A. Moral tampoco seguirá en el Teatro Real de Madrid en Mundo Clásico, 09-2008)

Como refería en dichas fechas la periodista Aurora Intxausti en las páginas de *El País*, “No puede hablarse, en puridad, de una dimisión, y mucho menos de un súbito abandono de la nave por parte del responsable musical del teatro: López Cobos decidió hacer pública su decisión de "reconsiderar la posible renovación del contrato" (son los términos de la misiva que el pasado martes dirigió al director general del Real, Miguel Muñoz, y que ayer decidió hacer pública)... pero en realidad la decisión de prescindir de sus servicios a partir del 1 de septiembre de 2010 ya había sido adoptada por el patronato de la Fundación, tal y como reconocieron a este diario fuentes del mismo.” (*El País*, 05-09-2008).

Sin citar de manera clara las razones de sus discrepancias con la dirección del Teatro, encabezada por el entonces Director General³ Miguel Muñoz -sustituido durante la estancia de Gerard Mortier por Ignacio García-Belenguer, una figura más cercana al belga-, lo cierto es que parece que la iniciativa de no optar a negociar la renovación del contrato que durante siete temporadas había unido al Teatro Real y al Maestro López-Cobos partió de los primeros, y que en un gesto dirigido a los medios, fue el Maestro el que, primero, procedió a enviar una carta a la dirección indicando su decisión de no renovar su contrato y, posteriormente, la hizo pública apenas unas horas antes de que Ángel Corella inaugurase la temporada 2008-2009.

Las reacciones a dicha decisión no se hicieron esperar. La más diplomática, como por otra parte le era exigible por su cargo, fue la de Miguel Muñoz, que en una nota emitida a los medios decía lo siguiente: “Respeto y me satisface la decisión del maestro Jesús López Cobos de cumplir el contrato hasta 2010, año en que consumará su mandato de siete años durante el cual ha desarrollado una excelente labor con la orquesta, elevando su calidad a cotas que han colocado a este teatro entre los grandes coliseos de Europa” (*El País*, 05-09-2008). Igualmente diplomático se mostró el presidente del Patronato, Gregorio Marañón, afirmando que “siete años es un plazo

³ Del Director General del Teatro dependen el resto de responsables del Teatro, entre ellos, el Director Artístico, si bien, la relevancia pública de ésta figura hace que, a efectos prácticos, se sitúen ambos cargos a la par. Sobre ellos, el Patronato de la Fundación Teatro Real, dependientes del Ministerio de Cultura, supervisa la labor de ambos. En el Patronato están representadas las diferentes instituciones que, desde las administraciones, sostienen económicamente al Teatro

normal para un cargo de estas características en cualquiera de los grandes teatros de ópera, es un ritmo normal", aunque no pudo evitar dejar caer el hecho de que la decisión vino del Teatro y no del Maestro: "Si a la Fundación le hubiera interesado que siguiera López Cobos, se habrían hecho las cosas de otra manera" (*El País*, 05-09-2008).

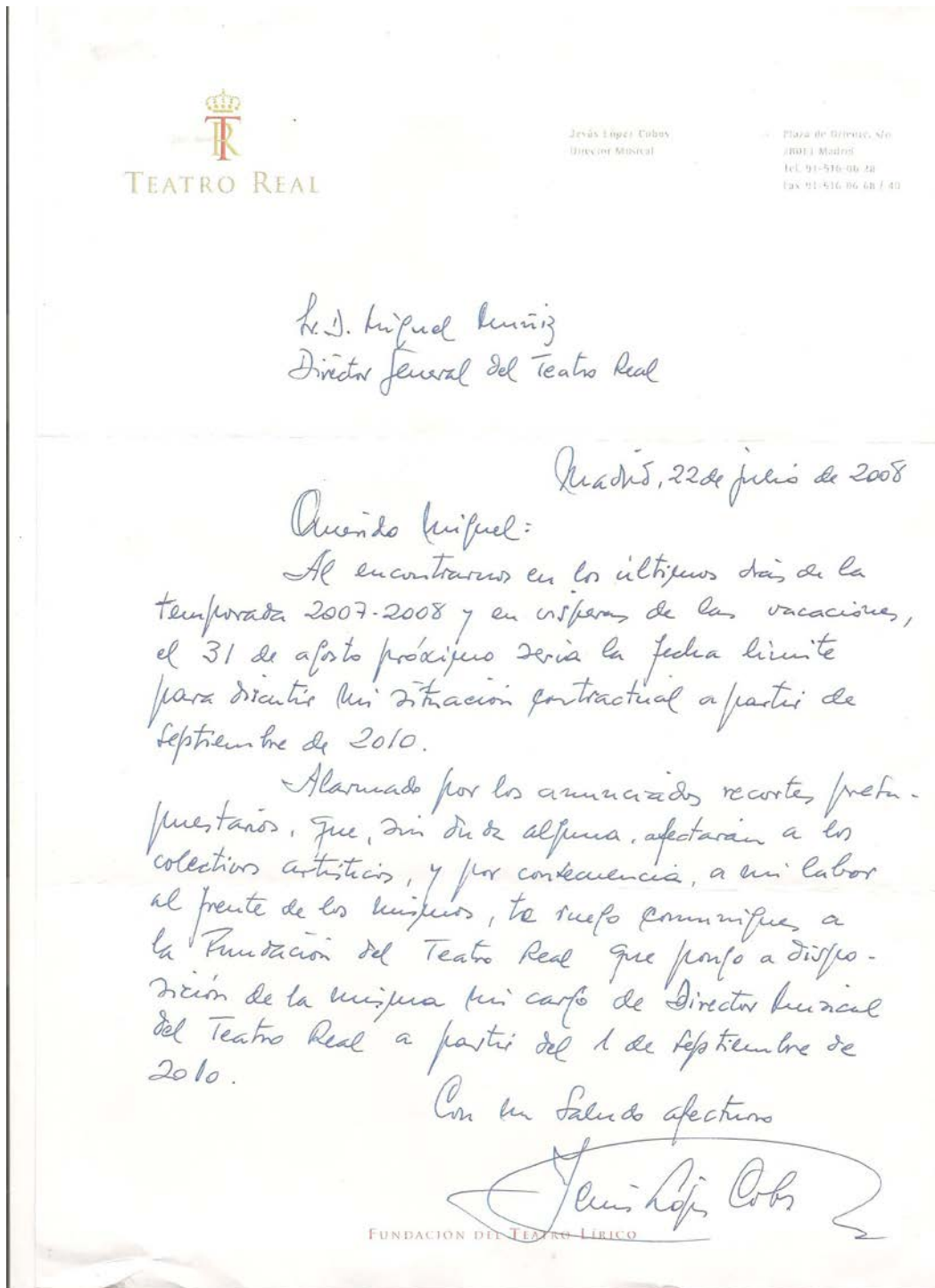


Fig. 2 - Borrador de la carta de dimisión de Jesús López-Cobos, dirigido a Miguel Muñiz

Según López-Cobos hizo público en la presentación de la siguiente temporada, el problema era más de forma que de fondo. Así, en un intercambio epistolar con los directores del Teatro y del Patronato, les instó a sentarse a hablar de la renovación del contrato antes de la fecha fijada para su vencimiento -el 31 de agosto de 2008- y, al ser emplazado a septiembre por parte de ambos para hablar de este tema, sin mayor señal de interés por tratar en el plazo obligado la renovación, envió la ya mencionada misiva el día 4 de septiembre, para hacerla pública unos días después, coincidiendo con la inauguración de la temporada.

- » a) El órgano de Gobierno lo constituye el Patronato (compuesto por 29 patronos) presidido por una persona independiente elegida por el propio Patronato a propuesta del Ministro de Educación, Cultura y Deporte. El presidente tiene un mandato de cinco años y preside también la Comisión Ejecutiva.
- » b) La dirección general constituye también un órgano de gobierno. Su titular asiste a las reuniones del Patronato y de la Comisión Ejecutiva, y preside el Consejo de Dirección. De él depende la totalidad de la organización del Teatro Real. Su nombramiento tiene un carácter profesional, y su mandato se regula contractualmente. Del director general depende el director artístico y de éste el director musical, contando ambos con un ámbito de autonomía grande en el ejercicio de sus funciones.
- » c) La Junta de Protectores agrupa a los principales patrocinadores privados del Teatro Real, y su presidente es miembro de la Comisión Ejecutiva y asiste a las reuniones del Patronato. Se reúne al menos dos veces al año y es el órgano de representación de la sociedad civil empresarial presente en el Teatro Real.
- » d) El Consejo Internacional, esta compuesto por destacadas personalidades que de manera filantrópica apoyan tanto financiera como públicamente la labor de proyección y difusión del Teatro Real.
- » e) El Círculo Diplomático, esta compuesto por 13 embajadores cuya finalidad es hacer partícipe a la representación internacional de la actividad del Teatro Real.
- » f) La Junta de Amigos del Real, compuesta por un número de entre 25 y 35 amigos que de manera filantrópica apoyan tanto financiera como públicamente la labor de proyección y difusión del Teatro Real.
- » g) El Consejo Asesor, como órgano de asesoramiento de la Fundación y compuesto por personalidades de reconocido prestigio en el ámbito cultural y por representantes de las instituciones culturales más relevantes.

Fig. 3 - Esquema organizativo del Teatro Real

Aunque cuando más claro se expresó López-Cobos fue, sin duda, según se acercaba el momento de su adiós definitivo al Teatro. Así, en una entrevista concedida a RTVE con ocasión del estreno de la que fue su última ópera al frente de la orquesta del Coliseo, el *Simon Boccanegra* de Verdi, se refirió de manera velada a la decisión del Teatro de no proceder a renovar su contrato, al tiempo que criticaba las formas en las que dicha decisión se había tomado: “Siempre he dicho que estoy totalmente de acuerdo con el fondo. Yo tenía mi contrato muy claro: en 2010 terminaba, en 2008 había que decidir por ambas partes si se renovaba o no. Pero no se hizo por parte de quien se tenía que hacer. Estoy de acuerdo con que pensaran que había que cambiarlo todo, pero con las formas no estoy de acuerdo [...] Hubo el silencio suficiente para provocar que yo dijera que me iba. Para que luego me dijeran que de todas maneras no contaban conmigo. Y eso me pareció y me sigue pareciendo impresentable” (*RTVE.es* – 08-07-2010); para a continuación afirmar que él

no pensaba en origen haber finalizado su relación con el Teatro, habiendo visto por segunda vez su relación con una entidad española cancelada por sus órganos gestores (como le sucedió años antes con la Orquesta y Coro Nacionales de España, con quien, de hecho, no volvió a coincidir hasta 14 años después)

En esa misma entrevista, además de mencionar la nula sintonía con su sucesor, Gerard Mortier -“Con él, nada más tuve una conversación de 15 minutos cuando él llegó. Le informé de la situación de la orquesta, cuántos puestos había libres [...] No me ha preguntado nada más, así que...”-, se refirió a una de las grandes diferencias entre el trabajo desarrollado por Antonio Moral y por López-Cobos frente al que desarrollaría Mortier: la primacía de la figura del director musical frente al director de escena en el caso de la dupla Moral – López-Cobos, y viceversa. De hecho, López-Cobos directamente afirmaba en esa entrevista que “los directores de escena, cuando le meten mano al repertorio, lo estropean”

Merece la pena detenerse en este aspecto, en tanto en cuanto fue una de las grandes polémicas recurrentes durante la estancia de Mortier en Madrid. Y es que, como refería el diario argentino La Nación:

¿Dónde está el límite? ¿Cuál es la barrera definitiva para montar hoy una ópera? ¿El respeto al espíritu de las partituras y los libretos o el exhibicionismo? El mundo de la lírica quiere perdurar por los siglos de los siglos. Si hace 30 años vivía una preocupante decadencia y se había convertido en un coto cerrado y maniático a expensas de los caprichos de los divos, la irrupción de directores de escena atrevidos ha acercado el interés por la ópera entre públicos cada vez más amplios.

El precio ha sido una permanente lucha con las esencias, una batalla por derribar muros, una tensión a veces insoportable entre cantantes, directores musicales y hombres de teatro. Pero el resultado ha hecho sobrevivir al género dotándolo de más espectacularidad, de mayor polémica y provocación. Ahora, ante esta nueva explosión de la ópera, gracias entre otras cosas a la renovación escénica, ¿conviene llegar con la tijera? (El País, 16-05-2009)

De cara a entender el contexto de esta tendencia de primacía de lo escénico, es interesante citar la reflexión de Josep María Busqué en una conferencia en la Asociación Wagneriana de Barcelona, en la que alineaba el modo de trabajo de Mortier con la corriente del llamado Teatro de Dirección (*Regietheater*). Éste, reflexionaba Busqué,

Es un concepto que ha aparecido en los últimos años en la Europa Central y que se contrapone al tradicional teatro de autor. Es decir, mediante el teatro de dirección se ofrece un género teatral en donde la atención del espectador se intenta fijar no sobre la obra que se interpreta sino sobre el trabajo que ha hecho el director de escena, o, en su caso, el autor de la escenografía.

Esta posición protagonista del director de escena está ocurriendo en Europa sobre todo desde los últimos veinte años. En el teatro de dirección tienen mayor importancia las

ideas sobre una determinada obra del director de escena (lo que los alemanes llaman el Konzept) que la obra en sí” (BUSQUÉ, J.M., “Las modernas escenografías de ópera. Origen y Panorama Actual” [http://www.archivowagner.com/31-indice-de-autores/b/busque-josep-maria/178-las-modernas-escenografias-de-opera-origen-y-panorama-actual], 03-12-1996)

En contra de lo que reflexiona Josep María Busqué, el Teatro de Dirección no es un concepto tan actual. Sus raíces se encuentran en el trabajo de Wieland Wagner⁴, quien en los años posteriores a la Segunda Guerra Mundial respondió a la profunda problematización de la obra de su abuelo, Richard Wagner, que resultó de su temprana apropiación por los nazis mediante el diseño y la producción de puestas en escena minimalistas y fuertemente simbólicas de las óperas de Wagner en Bayreuth y en otros lugares.

Guiado por las teorías de Adolphe Appia⁵, las producciones de Wieland Wagner trataron de hacer hincapié en la épica y los aspectos universales de los dramas de Wagner, y estaban justificadas por los intentos de explorar los textos desde el punto de vista de la psicología profunda. En la práctica esto significaba, por ejemplo, que el acto de apertura de *Die Walküre* (la segunda obra de la Tetralogía del Anillo), donde se describe específicamente cómo ha de desarrollarse en la cabaña del bosque de Hunding, se presentó en un escenario en forma de un disco grande e inclinado, en la que ninguna cabaña se veía explícita o implícitamente, y en la que las muchas instrucciones detalladas del compositor relativas a las acciones de Wehwalt, Sieglinde y Hunding dentro de la cabaña se ignoraban.

Los partidarios del *Regietheater* insisten en que las producciones escritas en siglos anteriores no sólo permiten sino que incluso exigen ser reinventadas, de manera que no sólo se ajusten al espíritu de la época contemporánea, sino que conecten con situaciones y lugares en los cuales los compositores y libretistas originales no podrían haber concebido, estableciendo así la historia en un contexto contemporáneo con el que el público pueda relacionarse.

⁴ Wieland Wagner (Bayreuth, Alemania, 5 de enero de 1917 – Múnich, Alemania, 17 de octubre de 1966), fue uno de los directores de escena operísticos más importantes del siglo XX. Sus escenificaciones de las óperas de su abuelo en el teatro del Festival de Bayreuth revolucionaron la percepción de la obra de Wagner para siempre. Enfocado en su raíz griega y en el teatro psicológico, es uno de los creadores del *Regietheater*

⁵ Adolphe Appia (Ginebra, Suiza, 1 de septiembre de 1862 - Nyon, Suiza, 29 de febrero de 1928) fue un escenógrafo y decorador suizo, pionero en las teorías del teatro moderno. Adolphe Appia fue uno de los escenógrafos más famosos gracias a sus concepciones del espacio en el teatro, a menudo en referencia a Wagner. Rechazó la representación en dos dimensiones para poner en valor una puesta en escena tridimensional, porque creía que los matices de la sombra eran tan necesarios como la luz, lo que formaba cierta conexión entre el actor y su espacio de representación, entre el tiempo y el espacio. Gracias a su trabajo sobre la intensidad de la luz, el color y la manipulación, Appia creó una nueva perspectiva de concepción escénica y de iluminación: Su frase era “el principio de todo diseño es la luz”

En los últimos años, la incorporación a la ópera de conocidos directores (a menudo provenientes del mundo del cine o de otras ramas del teatro), que no conocen las especificidades de la dirección de ópera -incluyendo, entre ellos, a los que directamente hacen alarde de su incapacidad para leer música- y que resultan ser incapaces de dirigir psicológicamente a los cantantes, escondiéndose detrás de los clichés del Teatro de Dirección, ha dado lugar a una mala interpretación general del término *Regietheater* por parte de los críticos musicales.

Así, los detractores del Teatro de Dirección acusarán a estos directores de escena de superficialidad, crudeza, sensacionalismo, falta de verdadera creatividad, falta de sensibilidad a la riqueza de la configuración original, del abandono del papel desempeñado por la música, y de complacer a los gustos dictados por las modas pasajeras.

Pese a dichos detractores, lo cierto es que la corriente del Teatro de Dirección se ha impuesto en la mayoría de los teatros, lo que supone, en sentido práctico, que una producción de ópera se convierte en una negociación continua. Así, los cantantes también deben dejar sus prejuicios y sus reservas en casa: José Manuel Zapata⁶, por ejemplo, es de los que está abierto a todo. Hasta tal punto que ha llegado a disfrazarse de abejorro para un montaje de *El barbero de Sevilla* en Leipzig. "Imaginé que se destacarían los terciopelos y las camisas con chorreras. Mi sorpresa fue cuando veo el boceto de mi traje y me encuentro con un abejorro gigante. Me veía como el novio de la abeja Maya. Pero el ambiente en el equipo fue estupendo, la propuesta gustó al público y llenamos 25 funciones. De lo que se trata es de no herir sensibilidades."

Ejemplos de esta corriente en España son Calixto Bieito, con más de 30 óperas a sus espaldas, o uno de los últimos directores de escena de López-Cobos, el barcelonés Àlex Rigola⁷, quien se puso al frente de "El Holandés Errante", de R. Wagner en 2010, y que, si bien afirmaba que "el director de ópera cuenta con un marco previo muy elaborado sobre las relaciones entre los personajes", reflexionaba sobre la adaptación que había hecho desde el vasto mar en el que Wagner encuadra su ópera a la fábrica de conservas noruega en la que sitúa la escena: "Pienso que las obras escénicas nunca han de ser piezas de museo. La ópera es un género vivo" (PALACIO, J. "Entrevista al director de escena Àlex Rigola" [<http://www.danzaballet.com/entrevista-al-director-de-escena-alex-rigola/>], 04.01-2010), e

⁶ José Manuel Zapata (Granada, España, 1973) es un tenor español. Se formó en Madrid y con Ana Luisa Chova en el Conservatorio Superior de Música de Valencia. Debutó en 2001 con el papel de *Albazar* de la ópera *Il turco in Italia* de Rossini en el Teatro Campoamor de Oviedo y, desde entonces, ha cantado, entre otros, en el Metropolitan Opera House de New York, Deutsche Oper de Berlín, Semper Oper de Dresden, Reggion di Parma, Massimo de Palermo, Théâtre Chatelet y Champs Elysees de Paris o Theater an der Wien.

⁷ Àlex Rigola (Barcelona, España, 1969) es un director de escena español. Es licenciado en interpretación por la Escola Superior d'Art Dramàtic del Instituto del Teatro de Barcelona. Fue director artístico del Teatre Lliure desde marzo de 2003 hasta el verano de 2011, y es director de la sección de teatro de La Biennale di Venezia.

incluso contaba que había pensado en trasladar la ópera al espacio exterior “Quería hacer al mismo tiempo un homenaje a 2001. Una odisea en el espacio de Kubrick, y tanto estética como dramáticamente funcionaba muy bien. El problema es que la música no dejaba de remitirme al mar, al temporal. Creo que hubiera sido un montaje muy atractivo, pero la música exigía otra cosa. Además, en el espacio hay ausencia de sonido...”

Y, sin embargo, experimentos como éste llevaron en múltiples ocasiones a una protesta generalizada del público, especialmente desde palcos y platea, contra Gerard Mortier. Como reflexionaba en su conferencia Josep María Busqué, hoy en día,

Nos encontramos en una situación en la que al presentarse cualquier nuevo experimento el público en general protesta. Entre tanto los críticos son favorables cada vez en mayor proporción, y algunos lo hacen incluso de buena fe pues son gente joven que no han conocido otras puestas en escena ni otras críticas. Hay siempre una minoría que se muestra en contra, pero cada vez son menos, pues se cansan de opinar contra corriente y no conseguir nada. Al fin y al cabo el teatro de subvenciones no depende ni de una prensa correcta ni de una opinión pública bien formada.

A los pocos que se atreven a opinar en contra se les invoca siempre que están opinando en contra de la libertad del arte. Pero. ¿Qué libertad se defiende aquí? ¿La del autor, la del público, o sólo la del director de escena?

O haciendo la pregunta de otra forma: ¿A dónde va a llegar la ópera como espectáculo si prosigue la actual tendencia del teatro de dirección con su arbitrariedad en aumento? Es cierto que hay muchos artistas que protestan de las exageraciones de las puestas en escena. Y es justo citar aquí a personas como Alfredo Kraus, Birgit Nilsson. Gabriela Benackova (que se negó en Zurich a actuar en un irreconocible “Lohengrin” presentado en aquella capital por Bob Wilson), Karl Ridderbusch, Renata Tebaldi y tantos otros

Así, entre aquellos que no son favorables a este tipo de directores de escena, merece, por aplicable, referirnos a una de las primeras figuras de la ópera actual, la soprano rumana Ángela Gheorghiu⁸, claramente contraria a estos experimentos escénicos.

Decía Gheorghiu, en una reciente entrevista recogida por EFE, que “no me gustan las puestas en escena en las que el director cambia la historia o plantea exigencias imposibles al cantante” (EFE, 07-07-2010), afirmando sentirse en algún caso como la “cobaya” de dichos directores, a los que reclamaba más respeto hacia todos los que componen el mundo de la ópera. A este respecto, y como oposición, la soprano rumana aludía a Franco Zeffirelli, el legendario director de películas como *Romeo y Julieta*, *Hermano Sol*, *Hermana Luna* o *Jesús de Nazaret*, que llevó al cine, en producciones absolutamente fieles a los libretos originales -valga como

⁸ Angela Gheorghiu (Adjud, Rumania, 7 de septiembre de 1965) es una soprano lírica rumana. Destaca en los repertorios italiano y francés, romántico y verista, especialmente en óperas de Puccini y Verdi. Sus principales roles son Violetta, Mimì, Magda, Adina, Julieta, Nedda, Suzel, Marguerite de Fausto, Leonora, Liú, Micaela, Amelia, Tosca, Manon y Carmen.

ejemplo la puesta en escena de *Tosca* en el propio Castel Sant' Angelo de Roma-, grandes títulos como la citada *Tosca*, *Turandot* o *Pagliacci*. De hecho, Gheorghiu ha sido absolutamente consecuente con su opinión en más de una ocasión, como cuando, junto con su entonces marido, abandonaron una producción de *Pagliacci* en la Scala de Milán con Riccardo Muti, las tensiones con James Levine en el Met de Nueva York o, precisamente, el abandono de la producción de *Traviata* en el Teatro Real... con López-Cobos al frente de la orquesta, en lo que resultó un pulso entre una diva en desacuerdo con la contemporánea puesta en escena y solicitando permisos para no atender a determinados ensayos para atender otros compromisos, y un director que le mantuvo el pulso hasta que la cantante hizo las maletas y abandonó precipitadamente Madrid.

López-Cobos, que en dicho pulso contó con el apoyo de la dirección del Teatro, no sufrió la misma situación cuando exigió adelantar los plazos de renovación de su contrato, y acabó despidiéndose del coliseo madrileño al comienzo de la temporada 2008-2009. Y si el director musical presentó su renuncia a principios de dicho mes de septiembre, la del director artístico, Antonio Moral, llegó apenas quince días después, por razones similares.

Decía Antonio Moral en una entrevista con el periodista y crítico musical Rubén Amón que su no renovación se debía a que “el Teatro Real no tiene un proyecto de futuro y que se ha producido una falta de confianza hacia mi gestión” (*EL MUNDO*, 19-09-2008). Había dado a la dirección dos semanas extraordinarias de plazo con respecto a la comunicación de López-Cobos, pero valoraba que “el hecho de no haber recibido noticias en este tiempo es una prueba de desinterés. Sobrentiendo que el teatro no tiene confianza en mí. Por eso, he decidido enviar la carta en la que digo que no me interesa seguir más allá de 2010, cuando termina el contrato”.

La muy diplomática nota que el Teatro remitió a los medios valorando las salidas de Moral y López-Cobos, y que citábamos al principio de este capítulo, no concuerdan con el hecho de que, independientemente de la decisión de López-Cobos, los gestores del coliseo madrileño no le dieran la confianza para seguir a Moral. Y tampoco parece que la decisión comunicada por Moral a la dirección supusiese un gran revés para el consejo rector cuando, tras una reunión de urgencia el 18 de septiembre, aceptó las renuncias de ambos a prolongar su contrato. Gregorio Marañón, presidente del Patronato, no había ocultado su desacuerdo con el trabajo de ambos, especialmente con el de López-Cobos, quien no dudó en airear que se sentía boicoteado en su trabajo por Marañón -a quien, años más tarde, demandó al entender que debía haberle defendido de unas declaraciones de, precisamente, Gerard Mortier, en las que éste afirmaba que a López-Cobos hubo de echarle porque trabajaba poco con la orquesta-

Bien es verdad que la salida de Antonio Moral no fue tan aireada como la de López-Cobos -también, en gran parte, por el perfil más bajo y la menor exposición pública de Moral-. Como él mismo afirmaba en una entrevista años después, su salida no fue tan traumática “porque fue una

decisión mía. No acepté lo que me propusieron. Sabía que mi trabajo en el Real era por un espacio de tiempo limitado, cumplí mis cinco años de contrato y me fui. Me ofrecieron dos años más de contrato pero no hubo acuerdo y fue entonces cuando pensaron en un nuevo director artístico” (*Diario de Mallorca*. 12-07-2014)

Aludía en esa misma entrevista Antonio Moral a la intromisión desde los poderes públicos, afirmando que el Teatro Real “es el ejemplo supremo de la politización de un espacio cultural, un espacio al servicio de las vanidades políticas. El Real no funciona porque siempre ha dependido de decisiones políticas. El problema del Real es que todo el que llega se cree que va a descubrir América”. Ese “todo el que llega” se refiere tanto a Gregorio Marañón y a Miguel Muñiz, en cuanto rectores del Teatro, como al entonces Ministro de Cultura, César Antonio Molina⁹, y a Juan Carlos Marset, director del Instituto Nacional de las Artes Escénicas y la Música -INAEM-. Y es que, si bien los dos primeros años de la dupla Moral – López-Cobos -el segundo ya llevaba trabajando en el coliseo dos años cuando Moral se unió en 2005- fueron relativamente tranquilos, el curso 2007-2008 ya había sido altamente convulso en un Teatro que, como en casi cualquier otra institución relevante de nuestro país, ha sido sometida a los vaivenes políticos.

Como reflexionaba Rubén Amón en la citada entrevista a Antonio Moral,

No era un buen augurio que el primer director musical nombrado en Madrid, Ros Marbá, terminara su contrato antes incluso de inaugurarse el teatro. Ni era una buena señal que los populares decapitaran a Stéphane Lissner antes de que el director francés, designado por los socialistas, pudiera desarrollar su proyecto. Fue el clima envenenado en el que comenzó a trabajar Juan Cambreleng en 1997 como director artístico. Muchas veces en litigio con el ubicuo Patronato o con el maestro García Navarro, cuya muerte añadió una pátina oscura a la historia contemporánea y maldita del teatro.

Emilio Sagi, avalado por su experiencia en la Zarzuela, asumiría las riendas en 2002 con las bendiciones populares, pero los socialistas se vengaron del caso Lissner y aceleraron el cese del elegido amparándose en que el director artístico dedicaba demasiado tiempo a sus tareas de director de escena. Era un caso de conflicto de intereses.

Y una oportunidad para «entronizar» a Antonio Moral. Partiendo, además, de un contexto optimista: igual que a Sagi se le decapitaba por razones políticas, a Moral (2005) se le trajo por razones profesionales. Muchas de ellas acreditadas en el Festival Mozart, en la Semana de Música Religiosa de Cuenca o en los ciclos de cámara y sinfónicos del Auditorio Nacional.

Sin embargo, no toda la prensa coincidía con que la entrada de Antonio Moral en el Teatro no hubiese tenido un claro componente político. Así, dichos medios promovían la opinión crítica que apoyaba la aparición de una figura internacional que empujara al Real a la primera fila

⁹ César Antonio Molina Sánchez (La Coruña, España, 1952) es un escritor y político español, doctor en Ciencias de la Información, director del Instituto Cervantes entre 2004 y 2007, ministro de Cultura entre 2007 y 2009 y en la actualidad director de Casa del Lector de la Fundación Germán Sánchez Ruipérez

mundial —ésta fue la misma prensa crítica que durante el mandato de Mortier se quejó de la ausencia de intérpretes españoles y acabó aplaudiendo la llegada de un gestor español en sustitución del belga-. Como publicaba la especializada Mundo Clásico en 2005,

Carmen Calvo puso su confianza en Miguel Muñiz como gerente del Teatro Real. Como éste buscaba un administrador general de confianza, nombró a Alfredo Tejero, con el que había dirigido el Club de Debate. El proceso se hizo sin elegancia provocando un portazo de la gerente Isabel Argüelles [...] Con parecida falta de elegancia se ha hecho la sustitución del director artístico, dando a conocer a la prensa el nombre del candidato y los argumentos para su elección dos semanas antes de la presentación como propuesta ante la Comisión Ejecutiva del Teatro. El candidato es Antonio Moral, colaborador de Alfredo Tejero en su etapa como director de la Fundación Caja Madrid y cuya febril actividad contrasta violentamente con el perfil anunciado para el candidato: "Un profesional que tenga plena dedicación y exclusividad."

El currículum profesional de A. Moral es una curiosa mezcla de cuatro actividades musicales desempeñadas simultáneamente sin demasiada atención a los potenciales conflictos deontológicos: periodismo, asesoría, representación y gestión, que en bastantes casos acabaron en sonados fracasos como sucedió, por ejemplo, con el Festival Mozart de Madrid o con su confusa -léanse sus contradictorias declaraciones a los diarios nacionales y locales- marcha del Festival Mozart de La Coruña, cuando registraba una importante pérdida de público.

Mayor fortuna ha tenido en la organización de diversos ciclos musicales utilizando la vieja fórmula 'sota, caballo y rey', demostrando que la falta de imaginación y la reiteración de intérpretes y repertorio atraen dinero a la caja y público a la sala de cámara del Auditorio Nacional o al Festival de Cuenca. Programación rutinaria admisible en empresas privadas -si bien fuertemente subvencionadas- como las de A. Moral, cuyo único objetivo es el lucro, pero escasamente deseables en un teatro nacional de ópera. Además, programar es sólo una pequeña parte de la tarea de un director artístico y hasta la fecha A. Moral no ha demostrado su competencia en materia teatral o vocal, mientras que ha demostrado una tendencia a confundir lo público y lo privado que puede convertirse en una grave fuente de problemas en el desempeño del puesto de director artístico de un teatro público.

El precio de los nombramientos de confianza es que los políticos han de poder explicar convincentemente los motivos de su confianza. Nada hay en el rutinario y local currículum de A. Moral que justifique su postulación al cargo de director artístico del Teatro Real y sus sistemas habituales de trabajo pueden ser una perenne fuente de conflictos que dificulte seriamente la normalización del Real como un teatro de referencia. Con su nombramiento, el Real renuncia a incorporarse al circuito mundial y apuesta por seguir siendo un coliseo de ópera para el consumo interno, a imagen y semejanza de un festival de amigos de la ópera de cualquier provincia de España. La diferencia es que, mientras que estos nacen del esfuerzo colectivo de unos melómanos que van a disfrutar el fruto de su labor, al Real lo pagamos los españoles, incluso los que no van a tener nunca oportunidad de pisar ni su vestíbulo.

No prolongaremos innecesariamente este ya largo editorial profundizando en el error de nombrar como director artístico a una persona cuyo currículum demuestra que es inadecuado para el puesto. Si el Teatro Real quiere entrar en el circuito internacional, tiene que contratar a alguien importante, con contactos, dispuesto a trabajar y sin hipotecas nacionales (EDITORIAL, Un Catador de Melones para el primer coliseo de España, en Mundo Clásico, 02.2015)

Cerrada la etapa de Antonio Moral y Jesús López-Cobos, tocaba afrontar la búsqueda de sustituto. En una entrevista al diario ABC, Gregorio Marañón dejaba claro que el relevo debía estar resuelto “a finales de año y, si no fuera posible, en Semana Santa”, y dejaba caer lo que creía que debían ser las características del nuevo director musical -figura que, finalmente, quedaría desierta- “se busca a una persona joven, que además de dirigir ópera tenga experiencia en la formación de orquestas”, y comentaba alguno de los nombres que el periodista le señalaba: “Lissner, intendente del primer teatro de ópera del mundo, la Scala de Milán, y que ya fue director artístico del Real hace doce años, sería una estupenda opción aunque es muy difícil que venga, pero no imposible. Lissner representa una metáfora de la renovación que busca el Real. En cuanto a Daniel Harding, no ha habido conversaciones pero sí se ajusta al perfil: mientras que Barenboim no, aunque sí nos encantaría que dirigiera a la Sinfónica de Madrid [...] Mortier no ha dicho que no” (ABC, 11-10-2008)

Y es que, al menos de puertas afuera, parecía que la renovación no iba a tener un componente político, según informó Juan Carlos Marset, director del INAEM, al expresar su deseo de que la renovación de los puestos del Teatro Real se afrontase “con el máximo respeto, tanto por la decisión de los directores musical y artístico que deciden -ante la previsión de su posible no renovación, renunciar ellos- como por la gestión del director del teatro Real. Desde la Fundación y el Ministerio consideramos que el nivel de trabajo va a seguir siendo igual de alto y el relevo que se produzca contará con todas las garantías” (La Nueva España, 27-09-2008)

No queda claro, sin embargo, cuanto pudo influir la mano de Marset en el hecho de que uno de los primeros nombres en saltar a la palestra fuese el del director de orquesta Pedro Halffter¹⁰. Y es que, según trazaba en una tribuna de opinión el Diario de Sevilla, la conexión entre Cesar Antonio Molina, Marset y Halffter parecía bastante evidente:

Al ser nombrado César Antonio Molina ministro de Cultura, dijimos que pronto Juan Carlos Marset, amigo de Molina, daría el salto desde el Ayuntamiento de Sevilla a un alto cargo del ministerio. Así fue, y apuntamos que eso acercaba a Pedro Halffter a ocupar el Teatro Real de Madrid y dejar la dirección del Maestranza. Ese momento está cerca porque ya se confirmó el adiós de Jesús López Cobos.

Cuando fue nombrado hace cuatro años por Marset responsable del Maestranza y de la Sinfónica, ya dijimos que ello le daría muchos puntos para su candidatura al Real. Ahora que los cargos de perfil artístico se designan en el Ministerio con convocatoria abierta (así fue elegido Borja Villeda director del Museo Reina Sofía, procedente del Macba de Barcelona), el currículum de Pedro Halffter tiene muchas ventajas para el Real. Es español, nació en Madrid, ha actuado mucho en dicho teatro y, siendo director de orquesta,

¹⁰ Pedro Halffter Caro (Madrid, España, 1971) es un director de orquesta y compositor español. Formado en Alemania, ha dirigido en algunas de las principales orquestas del mundo (Múnich, Berlín, Turín), y actualmente ocupa el cargo de director artístico del Teatro de la Maestranza de Sevilla.

encabeza el organigrama de otro coliseo lírico, ayudado por un mánager influyente como Humberto Orán.

La batalla entre sus partidarios y sus detractores irá por otros derrotados. Porque los demás candidatos no han tenido en la mansión familiar (Villafranca del Bierzo, León) al matrimonio Zapatero, que ya antes de mandar en España hizo amistad con el compositor Cristóbal Halffter, padre del director. Sonsoles Espinosa estaba en el coro que cantó partes de El Quijote en la Expo de Lisboa 1998. La obra se estrenó completa en el Real en 2000 y don Cristóbal impuso que su hijo Pedro la dirigiera. Años después, Sonsoles Espinosa, ya en la Moncloa, acompañó a los Halffter en la presentación del disco. Y Marset, el director general de quien depende el Real, es el libretista de otras óperas de Halffter. (Diario de Sevilla, 06-09-2008)

Pedro Halffter, que junto con el otro director de orquesta que sonaba en aquellas fechas - Daniel Harding¹¹ - era el más joven de los candidatos que se barajaron, estaba -y continúa estando- al frente del Teatro de la Maestranza de Sevilla, probablemente el cuarto teatro de ópera nacional, tras Real, Liceu y Palau de las Arts, y con permiso del Palacio Euskalduna de Bilbao o el Teatro Campoamor de Oviedo. Compositor, además de director, la dedicación a la música le viene de familia, pues es hijo del compositor Cristóbal Halffter y sobrino de Ernesto y Rodolfo Halffter. Formado en Alemania, Viena y Estados Unidos, obtuvo el premio al mejor joven director de orquesta de la CEE en Venecia en 1997, y desde entonces fue labrando poco a poco su carrera nacional e internacional, en el podio de las principales orquestas europeas y, desde 2004, al frente del Teatro de la Maestranza -nombrado para el cargo por, precisamente, Juan Carlos Marset, entonces Delegado de Cultura del Ayuntamiento de Sevilla-

Ya su nombramiento en Sevilla no estuvo exento de polémica por su alta carga política, como afirmaba Jesús Morón en las páginas de El Mundo:

Se confirmó el rumor y lo que tanto se temían los críticos sevillanos: Pedro Halffter ha sido nombrado director de la Orquesta Sinfónica de Sevilla. Y pronto lo será también del Teatro Maestranza. La decisión tiene fuerte sabor agridulce.

Que, tras catorce años de existencia, un músico español asuma por primera vez la titularidad de la vapuleada orquesta sevillana es, en principio, una buena noticia. Que, además, sea joven y miembro de una ilustrísima familia musical española, también lo es. Pero que acceda al maltratado podio de la ROSS por razones puramente políticas, sin que en el nombramiento haya mediado ninguna circunstancia musical o profesional, de espaldas a los músicos, a los aficionados y al sentir del ambiente musical, es un despropósito que recuerda maneras pretéritas que hoy se imaginaban ya felizmente superadas.

Mal asunto es que un director de orquesta asuma la titularidad como consecuencia de una decisión puramente política, sin contar con el aval de la profesión. Y este

¹¹ Daniel Harding (Oxford, Reino Unido, 31 de agosto de 1975) es un director de orquesta británico. Director Asistente de Claudio Abbado en Berlín y Director Musical de la Mahler Chamber Orchestra, fundada por el propio Abbado. Actualmente es el director musical de la Orquesta Sinfónica de la Radio Sueca y el principal director invitado de la Orquesta Sinfónica de Londres

nombramiento a dedo se ha formulado únicamente desde instancias políticas, sin que haya existido el mínimo asesoramiento técnico de un equipo directivo; sin que tampoco haya existido el imprescindible rodaje con la orquesta, y sin la imprescindible consulta a los propios profesores ni a los medios profesionales. Una vez más, la Sinfónica de Sevilla queda relegada de su propio destino.

De nuevo, una decisión tan fundamental como es la del nombramiento de su director titular se ha tomado en despachos municipales, restaurantes y oficinas de agentes artísticos. A espaldas de los propios músicos y de sus técnicos. Triste sino el de la Sinfónica de Sevilla.

No es éste momento de valorar los méritos o deméritos de Pedro Halffter para ocupar la titularidad de una orquesta como la Sinfónica de Sevilla, que por su calidad y por los atractivos de la ciudad que la alberga, podría aspirar a nombres realmente importantes de la dirección de orquesta. Tiempo habrá de juzgar el trabajo del pluriempleado hijo menor de Cristóbal Halffter, que compatibilizará el podio de la Sinfónica de Sevilla con el de la Filarmónica de Gran Canaria –al que accedió hace muy pocos meses, también de espaldas al colectivo de los músicos– y con su más que seguro compromiso con el Teatro Maestranza.

Sí es tiempo ahora de apuntar que Pedro Halffter no accede al podio de la Sinfónica de Sevilla por su trayectoria profesional, sino por razones que más tienen que ver con coyunturas de índole familiar y político. No es éste el mejor camino para asumir la titularidad de una orquesta y desarrollar una carrera profesional.

Pedro Halffter asume un reto difícil y lleno de trampas. De grandes exigencias. Mucho y bien tendrá que hilar para no fracasar en el berenjenal que le han metido. El joven director madrileño tiene ante sí el nada fácil reto de cuajar las potencialidades que aún laten en la Sinfónica de Sevilla. Sólo un maestro de experiencia, bien baquetado, con mucha mano izquierda y de probada solvencia podrá salir airoso de tan peliagudo compromiso.

¿Es éste el perfil de Pedro Halffter? Por el bien de la desventurada Sinfónica de Sevilla, hay que esperar y desear que sí, y que PH dé la talla y triunfe. De no ser así, este nombramiento político y amistoso se habrá convertido en una verdadera cacicada (EL MUNDO, 02-07-2004)

En la misma opinión se pronunciaba el crítico sevillano Fernando López-Vargas en las páginas de la especializada Filomúsica, señalando que,

A la hora de valorar la llegada del más joven músico de la afamada saga de compositores a la dirección conjunta, musical y artística, tanto del Teatro de la Maestranza como de la Sinfónica de Sevilla (uno de los cargos con mayor poder y responsabilidad en todo el panorama musical español), parece bien difícil mantener la objetividad [...] Halffter salió a la palestra a mediados del mes de junio, a raíz de un manifiesto firmado por siete críticos de la prensa musical sevillana, en el que bajo el título de "Perplejos y preocupados", mostraban su indignación ante fundados rumores acerca de la llegada de Pedro Halffter, nombrado poco tiempo atrás y no sin cierta polémica director musical de la Orquesta Filarmónica de Gran Canaria, para ocupar en Sevilla los cargos referidos, lo que supondría entre otras cosas la fulminante sustitución del director del Maestranza, José Luis Castro, de quien hacen en su texto una encendida defensa. Todo ello expuesto en un comunicado plagado de descalificaciones hacia los responsables de semejantes cambios: los socialistas Juan Carlos Marset, delegado de Cultura del Ayuntamiento de Sevilla, y

Alberto Bandrés, director general de Fomento de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, denunciando "públicamente y al unísono una línea cultural que se antoja empeñada en arrasar y destruir cuanto hasta ahora se ha realizado en la capital andaluza" (LÓPEZ-VARGAS, F., "Sevillian Wars. Capítulo IV: Una nueva esperanza, o... ¿qué he hecho yo para merecer esto?", en Filomúsica, 62).

Y el propio crítico desgranaba su opinión acerca de la poca conveniencia del nombramiento de Halffter:

Tampoco parece que Pedro Halffter sea el candidato idóneo para ocupar los cargos que se le han ofrecido. Pero no ya por esa presunta mediocridad como director que aún está por demostrar (al menos en Sevilla, donde apenas hemos tenido la oportunidad de escucharle). Ni tampoco por su bisonñez como gestor y relaciones públicas, o como experto seleccionador de voces, toda vez que bien puede rodearse -de hecho así lo ha anunciado- por un buen equipo de colaboradores.

Los problemas son otros. El primero, un compromiso en Canarias que puede impedirle concentrarse en Sevilla. El segundo, no haber trabajado apenas con una formación tan conflictiva como la ROSS, y por ende desconocer las partes implicadas si va a existir la imprescindible sintonía mutua. El tercero es ser su padre una de las figuras más influyentes del mundo musical español, y ser éste buen amigo no ya sólo del citado Marset (quien presuntamente se va a encargar del libreto de su próxima ópera), sino también del mismísimo presidente de gobierno y de su melómana consorte, lo que convierte inevitablemente al joven Pedro -con razón o sin ella- en sospechoso de haberse beneficiado de presuntos favores personales, y en blanco perfecto para quienes no sientan afecto por su progenitor, por el jefe del Ejecutivo o por el PSOE en general. Dicho de otra manera: estaba claro que por mucho talento que con el tiempo Pedro Halffter demuestre tener y por muy renovador que sea su perfil, las propias circunstancias personales arriba referidas iban a minar su labor desde el momento mismo de su nombramiento. Bueno, en realidad ha sido desde antes: la publicación de presuntas anécdotas más o menos tenebrosas sobre la personalidad del joven artista y sobre su supuesta ignorancia sobre asuntos operísticos no se hicieron esperar ni un instante (otra cosa es la fiabilidad que a cada uno les merezcan tales noticias y sus respectivas fuentes).

El perfil de Halffter lo trazaba el crítico musical Vargas-Machuca en su blog personal: "Creo que es un señor que alberga mucho talento. Pero pienso que es un artista bastante irregular que, tentado por el deseo de abordar repertorios que no le son afines y limitado por sus dificultades para trazar las tensiones –ese es su gran punto flaco–, pero al mismo tiempo habilitado para hacer que la orquesta suene de manera más satisfactoria que con otros maestros y, además, músico sensible a la hora de trabajar con texturas y atmósferas, es capaz de lo mejor y de lo peor en una sola noche" (VARGAS-MACHUCA, F., "El público quiere a Pedro Halffter" [<http://flvargasmachuca.blogspot.com.es/2014/10/el-publico-quiere-pedro-halffter.html>], 25-10-2014)

Halffter no fue nombrado entonces, ni tampoco en 2013, pese a que él mismo dijo haber recibido el encargo del INAEM de plantear un proyecto para el Teatro Real cuando Mortier fue

cesado, ni tampoco en el momento previo al nombramiento de Ivor Bolton¹², que coincidió con su cese al frente de la ROSS por presiones de la propia plantilla orquestal.

Por quien, por el contrario, no se presumían presiones políticas es por Daniel Harding. En su caso, su nombramiento se movía en paralelo al de Stephane Lissner¹³, pero en un plano totalmente perpendicular al de Mortier, que no lo tenía entre su círculo de colaboradores previsto para el Teatro. Así lo refería el periodista Juan Antonio González Fuentes en la revista cultural Ojos de Papel, en su artículo “¿Gérard Mortier o Daniel Harding para el Teatro Real de Madrid?, el dilema se plantea porque Mortier no quiere a Harding”, en el que trazaba un perfil del joven director inglés:

Daniel Harding, un inglés de Oxford de apenas 33 años, actualmente director principal de la Orquesta Sinfónica de la Radio Sueca, y principal invitado de la Sinfónica de Londres.

Cuenta la leyenda que a los 17 años Harding grabó en una cinta su ejecución de la pieza “Pierrot Lunaire” de Arnold Schoenberg y que, ni corto ni perezoso, se la hizo llegar a Simon Rattle, entonces principal revelación mundial de la dirección orquestal al frente de la Sinfónica de la Ciudad de Birmingham, y hoy, de revelación a realidad incontestable, titular de la Filarmónica de Berlín.

Pues bien, Rattle oyó la cinta y contrató al mocoso como su asistente al frente de la orquesta de Birmingham. Entonces Harding estudiaba en la Universidad de Cambridge, pero ante los buenos oficios del principiante director, el gran Claudio Abbado, en 1996, lo nombró su asistente con la mítica Filarmónica de Berlín. Entre 1997 y el año 2000 Harding dirigió la modesta Sinfónica de Trondheim, compaginando ese trabajo con el de principal director invitado de la Sweden’s Norrköping Symphony (1997-2003), y director musical de la Deutsche Kammerphilharmonie Bremen (1997-2003), conjunto con el que comenzó a grabar sus primeros discos. Y ya en el 2003 se convirtió en el principal director musical de la Orquesta de Cámara Gustav Mahler, fundada tiempo atrás por Claudio Abbado, debutando también en el Festival de Salzburgo al frente de un conjunto mítico, la Staatskapelle de Dresde.

Hoy, Daniel Harding y el venezolano Gustavo Dudamel se perfilan como las dos grandes esperanzas de la dirección orquestal mundial para las primeras décadas del siglo XXI, y el principal foso operístico de Madrid, el del Teatro Real, podría tener al inglés trabajando con su orquesta durante varias temporadas, lo que según parece es el más codiciado y cultivado deseo de la afición (GONZÁLEZ FUENTES J.A., “Teatro Real de Madrid: ¿Gérard Mortier o Daniel Harding?, esa es la cuestión”, en Ojos de Papel, 834)

¹² Ivor Bolton (Blackrod, Mánchester, Reino Unido, 17 de mayo de 1958) es un director de orquesta y clavecinista inglés. Actualmente es el director titular de la Orquesta del Mozarteum de Salzburgo y director musical del Teatro Real de Madrid desde la temporada 2015/2016

¹³ Stéphane Lissner (París, Francia, 23 de enero de 1953) es un director de ópera francés. De 1995 a 1997 fue Director Artístico del Teatro Real de Madrid. De 1998 a 2006 dirigió el Festival de Aix-en-Provence. De 2006 a 2015 fue director artístico y superintendente del Teatro de La Scala de Milán y, desde entonces, es el Director de la Ópera Nacional de París

El crítico Rubén Amón apuntaba, sin embargo, parte de los motivos que parecía que le llevarían a no aceptar la propuesta del Teatro Real, como así finalmente fue.

Daniel Harding se avendría a aligerar sus compromisos internacionales en caso de aceptar la plaza madrileña, aunque el verdadero obstáculo que se interpone en su llegada al Real proviene de una cuestión bastante más esencial: la orquesta.

El prodigio británico no ha dirigido una sola vez en el teatro de la villa ni tampoco conoce a los maestros de la sinfónica. Dos escollos de compleja solución que se añaden a la interinidad de la propia agrupación orquestal.

El contrato de la sinfónica madrileña, como el del coro, expira en agosto de 2009, una vez cumplidos los primeros siete años de colaboración pactados. Miguel Muñoz, director general del Real, se había declarado partidario de prolongar el compromiso, aunque la eventualidad de un nuevo maestro, más aun tratándose de un alienígena, introduce al trámite de la renovación un suspense y un misterio que en absoluto estaban previstos.

Daniel Harding reflexiona y por momentos se acerca al no. Sería la primera vez en su carrera que aceptase la titularidad de un teatro de ópera. Un desafío profesional complejo, toda vez que el golden boy de Oxford no puede considerarse un especialista en el foso ni acredita un repertorio suficiente. De hecho, la mayor parte de su experiencia la ha cultivado de la mano de Stéphane Lissner, ex director del Festival de Aix y sobrentendente de La Scala. Es en ambos escenarios donde Harding ha intercalado los buenos resultados (Una vuelta de tuerca) con prestaciones más o menos decepcionantes (La flauta mágica, Idomeneo).

La llegada de Harding sería el revulsivo que prometía Gregorio Marañón, presidente del patronato del Real. Además, se podría intuir que Stéphane Lissner, padrino del maestro y director efímero en Madrid en otro tiempo, le acompañaría como director artístico del teatro. Era el binomio de recambio que buscaba la cúpula del coliseo, pero Lissner está ligado a la Scala -mínimo hasta 2013, máximo hasta 2015- y Harding no parece convencido de meterse en el foso material y político del templo madrileño (EL MUNDO, 04-10-2008)

Y como decía el mismo Rubén Amón en las páginas de El Cultural,

El otro obstáculo en juego concierne al compañero de equipo que custodiaría al maestro. ¿Quién va a ser el heredero de Antonio Moral como director artístico? Llama en primer lugar la atención que la cuestión sucesoria se haya abierto sin haber valorado el trabajo excelente de Moral y sin haber atado una alternativa antes de constreñirlo a dejar el cargo. De ahí el trauma de la transición y el ambiente enrarecido que se respira en el Teatro Real. Que es un abrevadero de rumores y, al mismo tiempo, un insólito ejemplo de hermetismo. Algunos patronos del Teatro aseguran sentirse discriminados y reprochan el intrusismo de los organismos públicos. Otros bendicen la llegada de Harding y se felicitan de que Lissner haya aparecido en las quinielas como gran redentor. Se trata de un fenómeno ilusorio. Porque a estas alturas de juego hay muchas pretensiones y pocas opciones verosímiles en relación al cargo de director artístico. Gusta, por ejemplo, Bernard Foccroulle, sobrentendente del Festival de Aix y allegado de Daniel Harding. Incluso se ha producido un rebrote inesperado de la candidatura de Gérard Mortier. El revolucionario belga se estrena ahora en el cargo de la New York City Opera, pero las restricciones presupuestarias, la guerra del Met y el malestar que ha provocado sus

pretensiones de postularse al Festival de Bayreuth podrían hacerle sopesar el puesto de Madrid y garantizarle un escaparate europeo” (El Cultural, 06-11-2008).

Había, de hecho, quien directamente le recomendaba no aceptar el cargo en Madrid, por esa citada falta de conocimiento de lo que suponía trabajar con una orquesta del sur de Europa. Y es que Harding, heredero natural de Simon Rattle¹⁴ en el olimpo de la dirección británica, trabaja de manera habitual con orquestas del norte de Europa -es el titular de la Orquesta Sinfónica de la Radio Sueca y principal invitado de la Orquesta Sinfónica de Londres-, en donde la mayor y mejor estructura alrededor de la orquesta le permite al director musical esa forma rápida y directa de trabajar, tan característica en Harding. Así se expresaba en una carta abierta Agustí Fancelli en páginas de *El País*:

Apreciado señor Daniel Harding:

Dice usted que considera la posibilidad de asumir la titularidad musical del Teatro Real. No sabe cuánto se lo agradeceríamos. Nuestras quietas aguas líricas necesitan con urgencia cierta agitación, no digamos ya el tsunami que usted sería capaz de provocar. Pero añada que no conoce "el teatro ni la orquesta". Verá, es diferente de la London Symphony Orchestra, con la cual actuó ayer en el Auditorio Nacional interpretando la Música para cuerda, percusión y celesta, de Béla Bartók, y la Primera Sinfonía de Brahms. Para empezar, aquí no tenemos esa figura que sale a escena con los músicos no para tocar, sino para observar atentamente que a nadie le falta nada: la partitura, el atril, la silla, esas cosas. Tras comprobar que todo está conforme, el caballero en cuestión indica al primer violín que puede dar el LA para la afinación y acto seguido se retira discretamente. Nosotros somos menos sistemáticos, afrontamos los problemas conforme surgen. Pero eso es lo de menos.

Importa más el LA. Su solista da un solo LA, inapelable, al que el resto de la orquesta se suma en apenas 10 segundos, cronometrados. Aquí tanteamos más, procedemos por ensayo y error y al cabo de un rato damos con algo que se aproxima bastante a la nota de referencia. Y eso es un problema para los unísonos de la obra de Bartók, que tan compactos sonaron la otra noche. Bien es cierto que todo es cuestión de paciencia.

Pero es sobre todo su forma de dirigir que podría encontrar alguna dificultad de adaptación. Usted no dirige con batuta, lo hace con las manos peladas. No es usted un director de mando y ordeno y en su faceta de enfant terrible ha escandalizado no poco rechazando de plano la figura del conductor-dictador. De hecho, usted da pocas entradas, las justas, y cuando lo hace emplea gestos de abajo a arriba, construye el sonido, no lo impone por decreto. Inclina el tronco hacia adelante, como si quisiera convertirse en un músico más, y sus amplios movimientos de brazos atienden fundamentalmente al fraseo y la expresión. Sublimes pianissimi en Bartók. Sus referencias son Rattle y Abbado, pero yo pensé también en Bernstein. Permítame que le diga que nuestras orquestas líricas o suenan o no suenan, no hay mucho matiz en la zona intermedia.

¹⁴ Simon Denis Rattle, CBE (Liverpool, Reino Unido, 19 de enero de 1955) es un director de orquesta inglés. Adquirió preeminencia como director de la Orquesta Sinfónica de la Ciudad de Birmingham, y actualmente es el director principal de la Orquesta Filarmónica de Berlín. Desde 2017 será el Director Musical de la Orquesta Sinfónica de Londres

A usted, precisamente, le han acusado de atender en exceso al detalle, olvidando la estructura. Es decir, le han echado en cara cierto efectismo. Es cierto que es hombre de contrastes, le gusta recrearse en los tiempos lentos y mostrarse muy enérgico en los rápidos. Hace años, cuando alguien le pidió que definiera en una sola palabra su forma de dirigir, usted mismo contestó: "Rápido", aunque más tarde se cansó de que por encima de otras cosas valoraran su velocidad. A mí me pareció que en las dos obras estuvo usted muy atento a las proporciones, no sólo metronómicas, sino también dinámicas y tímbricas, y al final las estructuras lucieron transparentes y soberbias.

También se ha cansado usted de ser valorado sólo por su juventud. A sus 33 años (Oxford, 1975) empieza a exigir otras consideraciones, y lleva razón: a su edad, Schubert llevaba dos años bajo tierra. Pero en este sentido puede que se encontrara bien entre nosotros: la democracia vino aquí de la mano de la juventud y nuestros dirigentes siguen siendo mayoritariamente jóvenes. Ahora bien, se escuchan poco. En las Cortes, mientras uno predica, los suyos se rompen las manos aplaudiendo, mientras los de enfrente le abuchean. Usted mismo se dio cuenta ayer de que escuchar no es nuestro fuerte: ya pueden repetirnos que apaguemos los móviles, que había de sonar uno en pleno andante sostenuto de la sinfonía brahmsiana. Eso puede representar para usted una dificultad añadida: ese fraseo que pasa de la cuerda a la madera y de allí al metal precisa mucho oído de unos y otros para que salga como salió en el Auditorio. (El País, 22-10-2008)

No era, así pues, un problema de falta de nivel para asumir el podio del Teatro Real; no en vano, Daniel Harding contaba, y sigue contando con la admiración de sus compañeros. De hecho, en esas fechas, en una entrevista a la violinista holandesa Janine Jansen¹⁵, ésta no dudaba en recomendar la experiencia de trabajar con Harding: “Creo que Daniel Harding es un músico que sabe transmitir con sus movimientos y su respiración, sabe comunicarse con la orquesta [...] Es uno de los mejores directores que hay. La manera que tiene de hacer música es muy similar a la mía. Es una persona que se involucra mucho con lo que hace. Lo da todo y es muy emocional y fuerte, algo necesario para hacer música. Tiene muy claras las ideas de lo que quiere.” (ABC, 12-10-2008). Simplemente, el Real no era el lugar para Harding, como tampoco parecía que lo fuese para Lissner.

Y, sin embargo, el caso del francés Stéphane Lissner -nacido en París en 1953, 10 años antes que quien finalmente ocupó el cargo de director, Gerard Mortier- parece exactamente el contrario. Para él, más que no haber llegado, parecía claro que su tiempo al frente del Teatro Real había pasado. De hecho, su tiempo debía de haber sido unos años antes, de no ser por los vaivenes políticos, que dieron al traste con su estancia en el coliseo madrileño antes incluso de poder estrenarse al frente de este.

¹⁵ Janine Jansen (Soest, Holanda, 7 de enero de 1978) es una violinista neerlandesa. Su grabación de Las cuatro estaciones de Vivaldi es un buen ejemplo de su estilo: ya que evitó la tradición de grabarlas con una orquesta, al hacerlo con sólo cinco instrumentos de cuerda. Utiliza frecuentemente el Barrere de Antonio Stradivari (construido en 1727), como préstamo de la Stradivari Society of Chicago

En 1995, Elena Salgado¹⁶ fue nombrada por Carmen Alborch¹⁷ Directora General de la Fundación Teatro Lírico, encargada de supervisar el trabajo de Antoni Ros Marbà¹⁸ al frente de la dirección musical, con un sueldo de 22 millones de pesetas desde que fue nombrado en 1989 hasta 1994, cuando tuvo que ver reducido a 15 millones a raíz de las críticas que suponía recibir un sueldo por una programación hasta entonces inexistente, contando con que el Teatro esperaba ser inaugurado, como pronto, después del verano de 1997.

Igualmente cambiantes fueron los programas inaugurales. Cuando la fecha de inauguración era 1991, se pensaba haber comenzado con *La Bohème*, la última ópera que se había representado en el Real, en 1925. Más tarde, se pensó en *Carmen*, y en *Don Giovanni*, en lo que hubiera sido el primer rol de barítono de Plácido Domingo¹⁹. Pero con Ros-Marbà, se cambió a la ópera de Antón García Abril²⁰, *Divinas Palabras*. Y ello andaba previsto cuando el día posterior a la inspección de las obras del escenario, la lámpara central cayó del techo, destrozando el patio de butacas y llevando finalmente a la salida de Ros-Marbà del coliseo madrileño.

Con la salida de Ros Marbà, el camino quedaba libre para Lissner, que modificó los planes iniciales y anunció el nuevo título con el que se inauguraría el Teatro: *Parsifal*, con Plácido Domingo al frente en el papel del héroe germánico. Y llegaron entonces las turbulencias con, una vez más, las injerencias políticas en el Teatro.

Al poco de la victoria del Partido Popular en las elecciones de 1996, Miguel Ángel Cortés, Secretario de Estado de Cultura, que no podía echar a Elena Salgado, puso en marcha un comité

¹⁶ Elena Salgado Méndez (Orense, España, 12 de mayo de 1949) es una política socialista española. Fue Secretaria General de Comunicaciones del Ministerio de Obras Públicas, Transportes y Medio Ambiente entre 1991 y 1996, año en el que fue nombrada Directora General de la Fundación Teatro Lírico. De 2009 a 2011 fue ministra de Economía y Hacienda del Gobierno de España, y actualmente es consejera de varias empresas multinacionales.

¹⁷ Carmen Alborch Bataller (Castellón de Rugat, Valencia, España, 31 de octubre de 1947) es una política y senadora socialista. Fue ministra de Cultura durante la V Legislatura, la última del gobierno de Felipe González. Actualmente es Senadora en las Cortes Generales.

¹⁸ Antoni Ros-Marbà (Hospitalet de Llobregat, Barcelona, España, 2 de abril de 1937) es un compositor y director de orquesta español. Director de la Orquesta de RTVE desde su fundación y hasta 1967, dirigió también la Orquesta Nacional entre 1978 y 1981, la Orquesta de Cámara de Holanda entre 1979 y 1986, y, desde 2001, la Real Filharmonia de Galicia.

¹⁹ José Plácido Domingo Embil (Madrid, España, 21 de enero de 1941), más conocido públicamente como Plácido Domingo, es un cantante, director de orquesta, productor y compositor español. Es el actual director general de la Ópera Nacional de Washington y de la Ópera de Los Ángeles. Domingo es conocido por su voz versátil, lo que le ha permitido cantar como barítono y tenor

²⁰ Antón García Abril (Teruel, España, 19 de mayo de 1933) es un compositor y músico español. En 2006 recibió el VII Premio Iberoamericano de la Música Tomás Luis de Victoria, considerado el equivalente al Cervantes de la música clásica. Ha compuesto obras orquestales, música de cámara y obras vocales y es autor de música para cine y series de televisión, como *El hombre y la tierra*, de Félix Rodríguez de la Fuente

que la apartó de su cargo en la Fundación. Salgado, como ella misma afirmó en los medios, creía que “hubiera ayudado que Lissner hubiese dicho algo en mi favor”.

Los problemas de Lissner no habían hecho más que empezar. Primero, en el plano económico. El nuevo gobierno venía decidido a acabar con la política de gasto descontrolado de sus predecesores, y urgieron a Lissner a reducir los costes. Se supo entonces la condición que Maazel²¹ había puesto para dirigir la función inaugural de Parsifal: hacerlo al frente de su propia formación, la Orquesta de la Radio Bávara, lo que elevaba los costes de producción de Parsifal por encima de los 400 millones de pesetas. Para contrapesar este gasto, Lissner aceptó una reducción del equipo técnico del Teatro, y él mismo propuso un ajuste en la plantilla de la Orquesta Sinfónica de Madrid, principal candidata a ocupar el foso del Teatro.

El intento de contentar a los políticos trajo entonces las críticas desde el sector artístico. Así, Miguel Ángel Gómez Martínez²² criticaba en las páginas de ABC la decisión de Lissner:

Es descabellado reducir la plantilla de la Orquesta del Teatro Real a 79 miembros. Se ha dicho que el Teatro Real tiene que estar a la altura de los mejores teatros líricos de Europa, y para ello se necesita una orquesta de 140 personas. No hay porqué contratar más personal cada vez que se necesitan más miembros. Son muy pocos 79 músicos para la Orquesta del Teatro Real. Es el mismo número que tienen las orquestas de provincias de Italia o Alemania [...] Lissner ha realizado en el Teatro Chatelet una labor muy brillante. Pero son dos cosas muy diferentes. El Teatro Chatelet es una especie de teatro de variedades, con todo tipo de espectáculos. En este sentido, Lissner no es la persona adecuada para dirigir el Teatro Real. Una persona que entienda no puede decir que se puede tocar ópera con 79 personas. El Teatro Real necesita una orquesta fija de 140 miembros, un coro de 100 personas, un director musical que se ocupe de la orquesta, otros directores y un grupo de cantantes fijos, aparte de las estrellas. Además, el Teatro Real no se puede contentar con sólo 100 días al año de ópera. Con un edificio que costó 22.000 millones, por lo menos debería haber 250 días de ópera por temporada [...] si se repasan los planes de Lissner uno por uno se constata que son descabellados. En la primera temporada se debían haber programado óperas asequibles como La Traviata o La Boheme. También debería haber al menos una ópera de un autor español al año. Es necesario que el público que haya venido asista de nuevo porque lo que ha visto no le aburre” (ABC, 08-12-1996)

²¹ Lorin Maazel (Neuilly-sur-Seine, Francia, 6 de marzo de 1930 - Virginia, Estados Unidos, 13 de julio de 2014)¹ fue un director de orquesta, violinista y compositor estadounidense de origen francés. Fue director de la Ópera de Berlín entre los años 1965 y 1971. Entre 1972 y 1982 dirigió a la Orquesta de Cleveland, tras las que dirigió a las de Viena (1982-1984), Pittsburgh (1988-1996), Radio de Baviera (1993-2002), Nueva York (2002-2009) y Múnich (2010-2014)

²² Miguel Ángel Gómez Martínez (Granada, España, 17 de septiembre de 1949) es un director de orquesta y compositor español. De formación germana, es conocido por no utilizar partitura para dirigir. Desde 2004 hasta la actualidad es Director Musical de la Orquesta del Festival de Pascua de Bayreuth

De esta misma opinión era el compositor Tomás Marco²³, nombrado en la primavera de 1996 director del INAEM, y a quien se encontró hueco inmediatamente en el Patronato del Teatro Real. Apenas había pasado un mes desde su nombramiento cuando escribió un artículo criticando las “políticas anti-españolas” de “El Francés” -como Marco se refería despectivamente a Lissner- y la ausencia de títulos populares como la mencionada *Traviata* o *Rigoletto*.

De hecho, Marco empezó a trabajar en solitario, y contactó con Rafael Frühbeck de Burgos²⁴, entonces director de la Deutsche Oper de Berlín, con el ánimo de situarle al frente de la Orquesta Nacional de España, y de que ésta ocupase el foso del Teatro Real, convirtiendo al maestro burgalés, de facto, en el director musical del coliseo madrileño. En el momento en el que Lissner supo de dichas negociaciones, cerró el paso a la ONE, tanto por su falta de conocimiento del repertorio operístico, como por su condición de funcionarios -y su consecuente, según Lissner, falta de ambición-. Ello desencadenó una serie de decisiones que no hicieron sino enfrentar aún más al intendente del Teatro Real con el director del INAEM, junto con otra serie de consecuencias que relataba Rubén Amón en las páginas de *El Mundo*:

El director artístico del Teatro Real, Stéphane Lissner, ha tomado la decisión de prescindir de Rafael Frühbeck para la jornada inaugural del coliseo madrileño -11 de octubre-, de modo que el maestro burgalés cede su puesto en La vida breve a Víctor Pablo Pérez y, de acuerdo con la postura del propio Lissner, desaparece de los pronósticos institucionales que le situaban como director musical del Real a partir de 1998.

La decisión de Lissner se ha producido dos semanas después de que Frühbeck enviara un comunicado a la Prensa en el que se reflejaba su oposición al proyecto inaugural diseñado por el intendente francés: «He puesto en conocimiento del director del INAEM», decía el pasado 2 de enero, «mi total desacuerdo con la idea de que La vida breve en solitario inaugure el Real. Es absurdo». Frühbeck era más partidario de completar el programa con otras obras del compositor andaluz -El amor brujo o El sombrero de tres picos- según la idea de celebrar una gran noche Falla.

Además, la determinación de Lissner sobre el porvenir de Frühbeck -ratificada ayer oficialmente por la Comisión Ejecutiva del Real- acarrea otras muchas implicaciones, puesto que el Ministerio de Cultura se encontraba en plenas negociaciones para convencer al maestro de que regresase a España con el doble cometido de la Orquesta Nacional y el Teatro Real. De esta manera, los músicos de la ONE ocuparían el foso del coliseo madrileño y Frühbeck se convertiría en el director musical de ambas instituciones desde la temporada 98-99, precisamente cuando ya habría cumplido sus contratos con la Deutsche Oper y la Sinfónica de Viena.

²³ Tomás Marco Aragón (Madrid, España, 12 de septiembre de 1942) es un compositor y ensayista español. De 1981 a 1985 fue Gerente de la Orquesta Nacional de España, y del Centro de Difusión de la Música Contemporánea de 1985 a 1995. De 1996 a 1999 fue Director General del INAEM.

²⁴ Rafael Frühbeck Frühbeck, conocido por el sobrenombre artístico de Rafael Frühbeck de Burgos (Burgos, España, 15 de septiembre de 1933 - Pamplona, España, 11 de junio de 2014), fue un director de orquesta español, de padres alemanes. Fue director titular de las siguientes orquestas: Bilbao (1958-1962), Nacional de España (1962-1978), Düsseldorf (1966-1971), Montreal (1974-1976), Viena (1991-1997), Deutsche Oper de Berlín (1992-1997), RAI de Turín (2001-2014) y Dresden (2004-2014)

Ciertamente, Cultura no se hallaba legitimada para emprender unilateralmente negociaciones relacionadas con el Teatro Real, puesto que la Comunidad de Madrid también forma parte de la Fundación del Teatro Lírico -organismo supremo del coliseo- y por cuanto el cauce ordinario de las decisiones pasa por la dirección artística -Lissner- y el Patronato del Real; pero aun así, el director general del INAEM, Tomás Marco, ha mantenido numerosos encuentros con Frühbeck para ultimar el acuerdo, hasta el extremo de que el propio director aseguraba el 2 de enero que existía un principio de acuerdo con la ministra Esperanza Aguirre sobre las condiciones de su regreso.

La actualidad del Teatro Real no acaba con la noticia de Frühbeck, puesto que Stéphane Lissner y la Orquesta Sinfónica de Madrid llegaron a un acuerdo, tanto en lo económico como en lo artístico, para el futuro del foso del coliseo madrileño para las dos primeras temporadas. (EL MUNDO, 14-01-1997)

Ganado este pulso, Lissner intentó apartar al perdedor de éste, Tomás Marco, del Patronato del Teatro Real -de Marco decía Lissner, tiempo después, en una entrevista, que era un hombre “incapaz de tomar decisiones o asumir responsabilidades. No tengo nada en contra de él excepto que es un mal compositor. De hecho, si hubiese sido un buen compositor, no hubiese necesitado el puesto de director del INAEM”-, pero viendo que esto no lo iba a conseguir, dimitió de su cargo a principios de febrero de 1997.

Como decía el periodista y crítico musical Vela del Campo en las páginas de *El País*,

Era un secreto a voces, al que sólo hacía falta poner el día y la hora. Lissner ha enviado el preaviso de su baja con los seis meses reglamentarios que exige su contrato. Solamente Esperanza Aguirre, la única persona que contra viento y marea apoyaba su gestión frente al Patronato, Comisión Ejecutiva y otros altos cargos, puede frenar hoy una decisión que parece irrevocable. A Lissner le espera en breve la dirección del Festival de Aix-en-Provence, en el que ha conseguido reunir a Abbado, Brook, Pina Bausch, Boulez, Donhanyi y un largo etcétera de primeras figuras, algo deseable y al mismo tiempo inalcanzable de momento para un teatro como el Real (El País, 04-02-1997)

Después de Aix-en-Provence, llegaría la Scala en 2006, desde donde volvió a sonar para el Teatro Real a finales de 2008. En esa época, como mencionaba Rubén Amón, Lissner se decidía entre un posible regreso tras el despecho de su anterior etapa, motivado también por los continuos enfrentamientos con los sindicatos del teatro lombardo, o la continuidad en éste hasta 2013, fecha de fin de su contrato, o incluso 2015, coincidiendo con la Exposición Universal de Milán:

¿Qué antifaz lleva Stéphane Lissner en el baile? ¿Cuáles son sus pretensiones? ¿Hasta dónde llegan sus poderes? Está claro, por ejemplo, que la candidatura de Harding ha adquirido envergadura gracias a las recomendaciones e insistencia del actual intendente de la Scala. La pareja, de hecho, había sido observada desde la jerarquía del Real como la coartada de la excelencia internacional y como símbolo del cosmopolitismo. Viena y Aix-en-Provence han demostrado la solvencia del tándem, aunque el despecho de Lissner en Madrid es ahora mucho más improbable que el fichaje estrella y revulsivo del maestro Harding. La razón estriba en los compromisos italianos del gallo. Stéphane, en efecto, tiene garantizada su continuidad en Milán hasta 2013 y se trabaja una renovación hasta 2015,

porque es entonces cuando la capital lombarda celebra en plan exhibicionista y megalómano la Exposición Universal. Siempre y cuando los sindicatos no le envenenen los planes. Empezando por la prima de Sant' Ambrogio, el próximo 7 de diciembre. Un Don Carlo de campanillas (Daniele Gatti / Stéphane Braunschweig) que Lissner ha convertido en un pulso con los trabajadores hostiles del templo milanés y que disputa con su tradicional optimismo y providencialismo” (El Cultural, 06-11-2008)

De hecho, el viernes 14 de noviembre, Lissner estuvo a punto de hacer las maletas y abandonar la Scala cuando la orquesta anunció la convocatoria de huelga que suponía la suspensión de las últimas tres funciones de La Viuda Alegre de dicho mes de noviembre. Sin embargo, apenas tres días después, Lissner daba marcha atrás en lo referente a su adiós y confirmaba el cumplimiento de su contrato con el coliseo lombardo, como recogía EFE citando fuentes de la propia Scala:

El director artístico de La Scala de Milán, Stéphane Lissner, mantendrá su cargo en el histórico teatro italiano al menos hasta 2013, esfumándose así los rumores sobre su futuro en el Teatro Real de Madrid a partir de septiembre de 2010, en sustitución de Antonio Moral.

La oficina de prensa del Teatro confirmó hoy la noticia, pero no dio más detalles y sólo hizo referencia a un breve comunicado emitido el pasado lunes por Lissner, en el que anunciaba su permanencia. En la nota, Lissner explicaba que había confirmado al consejo de administración del teatro milanés su compromiso para seguir como superintendente y director artístico hasta 2013. Asimismo, reiteraba su vinculación al teatro para desarrollar los proyectos ya definidos como el "Año Verdiano" y el "Año Wagneriano".

Lissner continuará así al frente de la Scala en un periodo turbulento debido a las movilizaciones y las amenazas de algunos de los integrantes de la orquesta, que pueden poner en peligro la inauguración de la temporada operística con el Don Carlo de Verdi, prevista para el 7 de diciembre. El director artístico del teatro milanés explicó hace unos días que no tiene ninguna intención de ceder al "chantaje", aunque la amenaza de huelga puede tener un elevado costo, ya que se estima que la recaudación alcanzará cerca de tres millones de euros en una sola noche.

El pasado domingo y tras muchas batallas sindicales y la dificultad para obtener fondos públicos, Lissner había afirmado que no excluía interesantes ofertas que le llegan de los teatros más importantes de toda Europa, entre ellos el Teatro Real de Madrid (EFE, 19-11-2008)

Y con ello, Lissner dejaba el camino libre a Gerard Mortier, como recogía Jesús Ruiz Mantilla en las páginas de El País.

Un nuevo valor ha entrado en liza. Y no es cualquiera. Se trata de Gérard Mortier, hoy director de la Ópera de París con contrato hasta el próximo año y que ha quedado ahora libre tras su renuncia a la New York City Opera en 2009. Para los responsables del Real y del ministerio de Cultura es una nueva opción "muy ilusionante". Y, ahora sí, empiezan a dar los pasos para conseguirlo. [...] Su renuncia a ir a Nueva York por un corte drástico del presupuesto que le habían prometido cambia el panorama -de 47 millones de

euros pasaron a 28-. La crisis no perdona. El gestor cultural más deseado del mundo queda libre... Y al Real, con sus 54 millones de presupuesto, le encantaría abrirle sus puertas.

Allí donde Mortier ha llevado a cabo sus proyectos se ha notado. Triunfó y sacudió, en los años noventa, el Festival de Salzburgo en el que sucedió a Herbert von Karajan. Después organizó en Alemania la Trienal del Ruhr y de ahí se fue a la Ópera de París. En Nueva York iba a recalar seis años, pero el anuncio de la reducción drástica del dinero disponible le ha hecho declinar. No se pondrá en marcha nada de lo que Mortier había diseñado durante tres años de trabajo. Proyectos ambiciosos que se pueden hacer realidad en otros teatros. Las ofertas no le van a faltar. Y sólo elegirá una opción: nada de diversificar esfuerzos.

El anuncio de su abandono se hizo la pasada semana. Mortier apareció por Madrid el sábado. Entonces no recibió ninguna oferta, según confirman fuentes responsables del Real y otras próximas al gestor. Quiso ir al Prado a ver la exposición de Rembrandt y luego al concierto de Antonio Florio en la Semana Napolitana del Auditorio Nacional. Pero, por ahora, no se le ha tanteado pese a la urgencia de la situación.

Los nuevos cargos deben estar designados antes del 15 de diciembre, fecha límite que ha puesto César Antonio Molina, ministro de Cultura, para resolver el futuro del teatro. Todo está abierto. "La prioridad es la dirección artística", advierten en el Real. La musical quedará sujeta a los deseos del elegido. (El País, 14-11-2008)

A principios de ese mes de noviembre, Gerard Mortier había roto el compromiso que un año y medio antes había firmado con la Ópera de Nueva York -la segunda compañía de la ciudad, tras el MET- para empezar a trabajar en la temporada 2009-2010, al finalizar su contrato con la Ópera de París -que, precisamente, desde 2015 dirige Lissner-, por, como citábamos anteriormente, la reducción en el presupuesto que iba a tener a su disposición en la ópera estadounidense. Ya a finales de agosto había saltado la alarma respecto al nivel de compromiso de Mortier con la NYC Opera cuando la bisnieta de Wagner y responsable del Festival de las Artes de Weimar, Nike Wagner, confirmó al *Frankfurter Allgemeine* que presentaría una candidatura conjunta con el gestor belga para dirigir el Festival de Bayreuth, como recogía EFE.

El rotativo Frankfurter Allgemeine anuncia hoy, tras ser informado por la propia Nike Wagner en exclusiva, de que la nueva candidatura para dirigir el Festival de Bayreuth fue presentada este domingo ante el consejo de la fundación responsable del certamen.

La iniciativa de Mortier y Nike Wagner rivaliza con la única candidatura presentada anteriormente, la de las hermanastras Eva Wagner-Pasquier y Katharina Wagner, hijas del Wolfgang Wagner, nieto del compositor y director vitalicio del certamen.

A sus 88 años, Wolfgang Wagner abandona el cargo al frente del festival en la Verde Colina y apoya abiertamente la candidatura de sus dos hijas, tras años de discusión sobre la difícil sucesión, que se complica aún más con el anuncio de Mortier y Nike Wagner.

Nike es sobrina de Wolfgang e hija de su hermano Wieland. Mortier, designado director de la New York City Opera, cuenta con un sólido prestigio en el mundo de la música clásica tras dirigir, entre otras casas, la Ópera de París o el Theatre de la Monnaie de Bruselas, así como los Festivales de Salzburgo.

Los estatutos de la Fundación Richard Wagner de Bayreuth contemplan un plazo de cuatro meses para la presentación de candidaturas que finaliza el próximo 29 de agosto y durante el que las cuatro ramas familiares sucesoras del compositor pueden negociar un candidato consensuado.

La dirección de la fundación tiene previsto reunirse el próximo 1 de septiembre para discutir sobre la sucesión de Wolfgang Wagner al frente del conocido certamen.” (EFE, 25-10-2008)

Como reflexionaba el crítico Anthony Tommasini en las páginas del NY Times,

El interés del señor Mortier en el puesto de Bayreuth daba la impresión de que su interés en la NYC Opera, que abría su modesta nueva temporada la noche del sábado, podía estar disminuyendo. Esa percepción se ha visto reforzada por un correo electrónico que envió a diversos reporteros, explicando que su movimiento en Bayreuth debía ser en parte entendido como una señal a la dirección de la NYC Opera. Pese a que la compañía había sido muy colaborativa, escribió, algunos miembros del consejo se mostraban vacilantes con su visión de la compañía como un semillero de ópera contemporánea. Más aún, los responsables de la captación de fondos renegaban de una meta que él consideraba esencial.

En una reciente entrevista telefónica, Mortier decía que este correo electrónico nunca quiso ser una amenaza, sino una señal de que quería ser “rescatado”, de que se había visto a sí mismo como “ahogado”.

Pero hasta Susan Baker, la presidenta de la NYC Opera, y uno de los mayores apoyos de Mortier, está desconcertada. Dijo que enviar señales públicas no era la manera de comunicarse con la dirección, y que, de hecho, ella y Mortier habían discutido sobre esto subsecuentemente.

No obstante, Baker enfatizaba que al ser Bayreuth un festival de verano de seis semanas, Mortier era contractualmente libre de aceptar su co-dirección. “Siempre he sabido que cuando trabajas con alguien cuya reputación y logros son tan grandes como los de Gerard Mortier”, dijo Baker, “es como estar con la chica bonita en el baile, que tiene un montón de ofertas (New York Times, 03-10-2008)

La NYC Opera se encontraba en un momento complicado, abriendo la temporada con un concierto de música sinfónico-coral en el Teatro de San Jorge en Staten Island, dentro de una serie de programas que iban a llevar a la compañía por toda la ciudad, sin una gala inaugural al uso que estuviese al nivel del nuevo director artístico que la compañía incorporaba la temporada próxima, Gerard Mortier.

Como reflexionaba Tommasini,

La NYC Opera no ha necesitado nunca un liderazgo tan fuerte como el que ahora necesita. Con su casa, el New York State Theater, en el Lincoln Center, sufriendo una renovación total, la compañía va a estar en el exilio esta temporada. Y, de hecho, cualquier duda que pudiese quedar de que el NYC Ballet es la compañía residente dominante desapareció cuando se anunció que los trabajos de renovación se interrumpirían durante los meses habitualmente reservados al ballet.

Enfrentándose a un déficit de 15 millones de dólares y a una nueva ronda de reducción de personal, la NYC Opera enfrenta una temporada en la que no va a presentar óperas escenificadas. En su lugar, charlas, películas, eventos educativos y el programa “Mirando hacia adelante”, copado por el repertorio del siglo XX que el Sr. Mortier quiere capitanear.

En cuanto a la apuesta de Mortier para dirigir Bayreuth, él y Nike Wagner no fueron elegidos, como era totalmente esperado. Su propuesta llegó tarde en el proceso de selección. El director vitalicio del Festival, Wolfgang Wagner, nieto del compositor, de 89 años, había accedido a dar un paso atrás sólo después de que el Consejo le asegurase que su sucesora preferida, Katharina Wagner, directora de escena e hija de su segundo matrimonio, fuese la elegida. Ella dirigirá el festival conjuntamente con su hermanastra, Eva Wagner-Pasquier, administradora artística, e hija del primer matrimonio de Wolfgang Wagner.

En su primera temporada al frente de la NYC Opera, Mortier pensaba reinaugurar el Lincoln Center con un ambicioso programa del siglo XX, en el que destacaban *The Rake's Progress*, de Stravinsky, que posteriormente trajo a Madrid cuando cambió la Gran Manzana por España, y el estreno de Philip Glass “Einstein en la playa”. De Glass no traería a Madrid esta obra, sino uno de los dos encargos que comisionó al firmar su contrato en Nueva York: *The Perfect American*, sobre la vida de Walt Disney. El otro encargo comisionado, que también estrenó en Madrid, fue la muy mediática adaptación que Charles Wuorinen hizo de la oscarizada *Brokeback Mountain*.

Y es que ya desde la firma de su contrato en Nueva York, Mortier mostró una de las principales características de su forma de trabajar, como es la de querer ejercer el control total sobre los teatros que dirige (no es casualidad que en las páginas de *El Mundo*, *Voz Pópuli*, *El País*... se refirieran a él recurrentemente como “el Mourinho de la ópera”, por el control total que también este último ejercía en los clubes en los que estaba al frente).

En la misma entrevista, Susan Baker, presidenta de la NYC Opera, contaba que en una reciente reunión del consejo en Nueva York, Mortier había presentado propuestas relativas a absolutamente todo, desde las políticas de precios de las entradas, a los planes artísticos. Había esbozado ideas de una temporada temática centrada en Mozart y otra explorando la “eterna femineidad”. Ante esto, decía Baker, el consejo se había mostrado bastante reacio, si bien “el hecho de que Gerard no hubiese obtenido los millones que pedía no significa que el Consejo no haya aumentado su apoyo”, como lo demostraban los cinco millones de dólares de contingencia que uno de los miembros del consejo había aportado.

Y, sin embargo, estas aportaciones no fueron suficientes para contrarrestar la reducción del presupuesto, y en la primera semana de noviembre, Mortier y la NYC Opera anunciaban la ruptura de su compromiso. Comentaba esta situación Susan Baker en las páginas del *New York Times*, diciendo que “el consejo y yo misma nos sentimos enormemente desalentados y

decepcionados” con la salida de Mortier en un momento tan crucial y delicado en la historia de la compañía (*New York Times*, 07-11-2008)

El mismo periódico se ponía también en contacto con Mortier, que comentaba que “tomé la decisión de renunciar cuando quedó claro que el consejo no me daría el dinero necesario para producir una cantidad suficiente de producciones de ópera. Desde el principio se me prometió un presupuesto de 60 millones de dólares, cantidad que incluso se mencionó en mi contrato. Pero el consejo sólo estaba preparado para aprobar 36 millones, que es poco más que los costes fijos básicos para garantizar el funcionamiento de la compañía, dejando poco espacio a producciones innovadoras. Y con el mejor de mis deseos para el futuro, les dije que no podía hacerlo, que no podía dirigir una compañía que tiene menos presupuesto que la compañía más pequeña de Francia, y que no me necesitaban para eso”

Cerrado pues, el capítulo de Nueva York y la tentativa de asalto a Bayreuth, Mortier tenía las manos libres para negociar con el Teatro Real, y, al mismo tiempo, el Teatro tenía un único candidato al que dirigirse. Así, el acuerdo parecía inevitable, como finalmente fue.

Las negociaciones fueron muy rápidas. El 25 de noviembre, Gerard Mortier celebraba su cumpleaños en la Ópera de París y, aprovechando la celebración, hasta allí viajaron Juan Carlos Marset, Miguel Muñiz y Gregorio Marañón. El acuerdo se cerró ese mismo día y, según reconocía este último a los medios, “la consumación del acuerdo se ha producido después de un día de negociaciones serias y conjuntas en todos los términos” en las que el acuerdo había sido “absoluto” (*EL MUNDO*, 27-11-2008), en parte, y como reconocía Miguel Muñiz al mismo periódico, porque “a diferencia de lo que ha ocurrido en otras instituciones -en alusión directa a la reciente dimisión de Mortier como intendente del New York City Opera- aquí no hay recorte presupuestario. Él sabe que tenemos 54 millones de presupuesto y que tiene plena libertad y autonomía para realizar su trabajo”; de hecho, como recogía el magacín especializado *Doce Notas*, dicha autonomía suponía que se le permitiese que “la dirección musical la asuman un conjunto permanente de directores de orquesta que reemplazarán a la figura del director actual, asumida íntegramente por Jesús López Cobos” (*Doce Notas*, 26-11-2008)

Ya adelantaba el periodista Cosme Marina que su nombramiento no iba a dejar indiferente a nadie.

Sus temporadas desatan pasiones enfrentadas. Su criterio es inflexible. Sus manías también. Por ejemplo, desprecia la música de Puccini y esquiva los títulos del compositor italiano, algunos de los cuales forman el eje medular del repertorio lírico internacional. Su apuesta por el riesgo en las puestas en escena le llevó a acercarse al mundo de la ópera a «La Fura dels Baus» y su concepto del espectáculo lírico es muy complejo y, también, muy costoso. Rehúye a determinados divos, aunque, eso sí, mima a otros e impulsa un sistema rotatorio en la dirección musical de los teatros en los que ha estado que puede no encajar del todo en el Real, con una formación sinfónica en el foso no plenamente adecuada a los

requerimientos de una temporada de referencia internacional. Es evidente que bajo su mandato se va a producir una especial atención a la creación contemporánea, lo cual siempre es positivo. Quizá no lo sea tanto si plantea una programación demasiado agresiva para el público medio. Y sabiendo que no es un profesional que juegue al equilibrio puede enfrentarse a amplios sectores en una situación que quizá llegue a ser explosiva (La Nueva España, 04-12-2008)

Y es que desde que se conoció la noticia de su nombramiento empezaron las reacciones cuestionando su nombramiento: Plácido Domingo, en una rueda de prensa en El Vaticano -en donde presentaba su disco *Amore Infinito*, cantando alguna de las poesías escritas por Karol Wojtila antes de ser elegido sumo pontífice-, le sugería a Mortier que se adaptase a las características del Teatro Real, y no pretender lo contrario:

Mortier es un hombre de teatro de siempre. Le conocí en Hamburgo, después en París, después en Salzburgo y nuevamente en París [...] es un gran hombre de teatro y tiene ideas brillantes, pero para tener éxito en Madrid tendrá que cambiar muchas de sus ideas en algún momento [...] el Teatro Real ha tenido hasta ahora una vida muy feliz. Y yo he colaborado con los dos últimos directores. La verdad es que el teatro está en un momento muy bueno [...] un director de teatro debe pensar en el público, en la prensa, y sólo después en sí mismo. Tú no puedes declarar que no te gusta Puccini y no hacer Puccini. El público de Madrid no lo toleraría (EL MUNDO, 29-11-2008)

Aludía Plácido Domingo a una entrevista que, el año anterior, Mortier había concedido a *Opera Magazine* en la que decía lo siguiente al respecto de Puccini:

Puccini no me gusta [...] No soporto el sentimentalismo pequeñoburgués de su música (mientras que Verdi nunca me parece sentimental) y los unísonos entre las voces y la orquesta me sacan de quicio” y añadía, respecto del cercano 150 aniversario del nacimiento del compositor, y la ausencia de celebraciones que dicha fecha iba a tener en la Ópera de París, que “para mí es mucho más importante conmemorar la muerte de compositores que no son tan interpretados. Puccini verdaderamente no lo necesita [...] Era un excelente compositor, pero sus temas no me interesan [...] Yo creo que 'Butterfly' envejece muy mal” (Beckmesser, 29-11-2008)

También los críticos musicales expresaban sus dudas acerca de la conveniencia del nombramiento. Rubén Amón, por ejemplo, escribía:

Mortier no se encuentra en la plenitud de sus facultades ni de su omnipotencia. No por la edad, 65 años recién cumplidos, ni por la salud. Más bien porque el desencanto neoyorquino se añade al disgusto que se llevó el hombre cuando rechazaron este verano su candidatura en Bayreuth.

El traspie wagneriano convierte al Real en una opción secundaria. No vale lo mismo tutear a Wotan en la colina sagrada que llegar en metro a la plaza de Isabel II. Es verdad que Antonio Moral ha reformado la ópera del foro y la ha relacionado con las vanguardias escénicas, pero la apuesta de Mortier, valiente y plausible, sobrentiende una relación más traumática con la audiencia madrileña. Porque al nuevo le gustan las

transgresiones y el repertorio contemporáneo. Porque el nuevo detesta a Puccini, que conste. Y porque el nuevo subordina la música a la dramaturgia, sin miedo a rodearse de directores de orquesta mediocres ni a degradar la partitura.

Ha sido, es y será el punto débil de Mortier. De hecho, los mejores años de Mortier en Salzburgo se sucedieron antes de enemistarse con Abbado, Riccardo Muti, Nikolaus Harnoncourt o Riccardo Chailly. No le gustaba a Gérard que le discutieran su egocentrismo creativo. Tampoco le ha importado nunca imponer como peaje a Sylvain Cambreling, cuyas versiones de Mozart y de Verdi llevan atormentado a los espectadores parisinos desde que se lo trajo a la capital francesa.

La misma amenaza se presenta ahora en el foso del Real, aunque Mortier recurrirá a su baraja de músicos de cámara para desarrollar el proyecto. Se habla del ruso Bychkov y del granadino Pablo Heras. Incluso se menciona sotto voce el improbable compromiso de Salonen, o de Gergiev. De la ficción a la realidad, Gérard Mortier comparecerá en Madrid con el fiel subalterno Cambreling y se traerá a la capital a sus directores de escena incendiarios de la última resaca: Marthaler, Simmons, Warlikowski. Es una generación de talento, pero ninguno de ellos alcanza la grandeza de los talismanes que dieron gloria a los años de Mortier en la mejor Salzburgo de los 90. Han muerto Herbert Wernicke y Gruber. Y no pueden contarse a Peter Stein ni a Luc Bondy porque, aun cuando felizmente vivos, se han enemistado con el agitador belga en una de las muchas refriegas clónicas de la endogámica familia operística.

Mortier está de vuelta y afronta el desafío de Madrid con unas limitaciones presupuestarias para él desconocidas. Tenía dinero a espuestas en Salzburgo y dispone en París de 200 millones de euros anuales. Las posibilidades pecuniarias del Real representan una cuarta parte de semejante cifra, aunque las estrecheces pueden estimular la creatividad del nuevo director artístico. Ya se ocupará Mortier de venderse.

De hecho, las habilidades en la propaganda y en la comunicación, que no excluyen su gran talento, le han llevado a invertir la expresión francesa del savoir faire (saber hacer). Porque más que saber hacer, la especialidad de Mortier es hacer saber (faire savoir) y vanagloriarse de su genialidad. (EL MUNDO, 27-11-2008)

Aún más radical fue el Marcelo Álvarez²⁵, que anunció su intención de interrumpir sus colaboraciones con el Teatro Real:

Tras el cambio en la dirección artística, yo me voy a otro teatro [...] No estoy a favor ni en contra [...] él tiene una manera de trabajar que no va con la mía. Además, el repertorio que programa no tiene nada que ver conmigo [...] las propuestas del director belga pueden ser muy revolucionarias para un público tradicionalista como el de Madrid [...] el periodo de López Cobos y Moral ha estado muy bien organizado. Ellos me vinieron a buscar para cantar allí [...] tengo una forma de interpretar pasional, a la italiana, y que me gusta hacerlo con comodidad: no iré al Real porque tengo miedo de encontrarme con cosas que no sé si voy a poder hacer a nivel de dirección de escena [...] Me da pena que

²⁵ Marcelo Raúl Álvarez (Córdoba, Argentina, 27 de febrero de 1962) es un tenor argentino radicado en Milán. Los principales personajes que ha abordado son Duca (Rigoletto), Des Grieux (Manon), Maurizio (Adriana Lecouvreur), Manrico (Il trovatore), Riccardo (Un ballo in maschera), Edgardo (Lucia di Lammermoor), Romeo (Roméo et Juliette), o Faust (en la ópera homónima).

cambie el Real en un momento de gloria para los cantantes, por otro tipo de estructura. No lo entiendo (ABC, 29-11-2008)

Positiva fue, por el contrario, la reacción de Álex Ollé, de La Fura dels Baus²⁶. El grupo catalán, cuya inmersión en el mundo de la ópera vino de la mano, precisamente, de Gerard Mortier, cuando éste les invitó a colaborar en “La Condenación de Fausto” en el Festival de Salzburgo, tras lo que vendrían las producciones de “La Flauta Mágica” en la Trienal del Ruhr y de “El Castillo de Barbazul” y “Carta a una Desconocida” en la Ópera de París, manifestaba, en palabras de Ollé a ABC, su alegría por la designación de Mortier:

«Estamos contentos. Mortier es un agitador cultural y en el mundo de la ópera hay pocos. Es una persona que hará subir al Real a primera división. En España no hay ningún teatro de ópera con programación a la altura internacional», aunque, matiza, «los de Madrid y Barcelona son buenos». La noticia no les ha pillado por sorpresa, «porque hace un par de semanas cenamos con él en París, donde se ha repuesto con gran éxito «La flauta mágica»». Una cita que coincidió con la decisión de Mortier de abandonar su proyecto en la Ópera de la Ciudad de Nueva York por falta de presupuesto. [...] «Él ha marcado nuestra trayectoria operística», asegura Ollé, que alaba la inteligencia y la audacia de Mortier para llevar a la gente del teatro a la ópera, como ha demostrado con espectáculos como «El tiempo de los gitanos» de Kusturica. Elogia además su capacidad para hacer buenos cócteles: «Combina bien los cantantes y los directores musicales».

Ollé, consciente de la existencia de un público más conservador, «una minoría», poco afín a propuestas innovadoras, señala, que incluso para ellos «esta elección será positiva». Y añade que «en los cuatro años que llevamos visitando París hemos visto el rejuvenecimiento de su público», algo imprescindible en el mundo de la ópera. «Siempre habrá gente que prefiera algo acartonado y cantantes que no se mueven en escena, pero eso no es la ópera entendida como teatro global» (ABC, 28-11-2008)

En el marco de las reacciones positivas, es interesante igualmente citar la de Emilio Sagi²⁷, antecesor de Moral al frente de la dirección artística del Real, quien, preguntado sobre el fichaje de Mortier, decía:

Yo soy un gran admirador de Mortier. Lo conozco bastante y colaboré con él. Cuando yo era director del Real, hicimos juntos la coproducción de La flauta mágica con La Fura dels Baus y luego hicimos un compromiso de presentaciones del Real en París y del Bastille en Madrid. Me parece un gran hombre de teatro y desgraciadamente hoy en

²⁶ La Fura dels Baus es una compañía de teatro española creada en 1979. Autodefinidos como un grupo de teatro «de fricción» que busca un espacio escénico distinto del tradicional, sus montajes y productos diversos han evolucionado mezclando imaginación, morbosidad, performance, mecatrónica e instalaciones de gran espectacularidad, en un contexto dramático de creación colectiva. En la actualidad, la compañía funciona como una empresa artística de grandes espectáculos, que integra diversos registros del teatro de texto, el teatro digital, la ópera y el género cinematográfico.

²⁷ Emilio Sagi (Oviedo, España, 1948) es un director de escena español. De 1990 a 1999 fue nombrado director artístico del Teatro de la Zarzuela. En noviembre de 2001 comenzó su andadura como director artístico del Teatro Real de Madrid que duró hasta su sustitución en agosto de 2005.

día muchísimos directores artísticos no son de teatro; son de otra cosa. Por lo menos, el señor Mortier, además de ser un hombre sumamente inteligente, es un hombre de teatro, que de esto sabe muchísimo. Con lo cual, yo estoy contentísimo, porque me parece terrible que directores artísticos sean de otra galaxia y no sepan una palabra de teatro. Este señor sabe y es de esto (El Mercantil Valenciano, 10-01-2009)

A modo de cierre de este capítulo, es interesante incluir las reflexiones del propio Gerard Mortier en la rueda de prensa convocada para formalizar su nombramiento. En ella, desgranó algunas de las tesis sobre las que pivotó su estancia en Madrid, y que iremos viendo a lo largo del trabajo de investigación.

Es para mí un honor que me hayan elegido como futuro Director Artístico del Teatro Real de Madrid y estoy conmovido por estas palabras de bienvenida tan calurosas.

Me siento muy feliz de estar hoy entre ustedes para comunicarles las ideas que deben guiar mi proyecto para el Teatro Real.

Estoy convencido de que con la ayuda del Presidente, Señor Marañón, y del Director General, Señor Muñiz, podremos lograrlo con éxito.

Es también el momento de agradecer a Antonio Moral el trabajo realizado y de ofrecerle todo mi apoyo, de colega a colega, a lo largo de su gestión de la temporada 2009-2010. Somos amigos desde hace años y he podido acogerle a menudo en el Festival de Salzburgo. Hemos tenido muchos intercambios de ideas sobre el futuro de la ópera y me ha hecho muy feliz trayendo al Teatro Real varias producciones de la Ópera de París, como Desde la casa de los muertos y El caso Makropulos.

Tras estas palabras de agradecimiento, les pido que me permitan continuar mi introducción en francés y decirles que confío en que mi estudio de la lengua española avanzará rápidamente para que pronto pueda comunicarme con ustedes en español.

1. Si he decidido venir a Madrid en los próximos años, tras un largo recorrido de aprendizaje que me ha llevado desde Alemania a Bruselas, del Festival de Salzburgo en Austria a la Ruhr Triennale en Alemania, y finalmente a París, es porque soy un europeo convencido, que cree profundamente que un futuro próspero de nuestro continente sólo puede estar garantizado mediante la integración europea, en la que las diferentes regiones y naciones aportarán su propio colorido y por tanto, su creatividad. Por ello, me gustará mucho aprender su idioma, que es uno de los más importantes del mundo, y que es el único camino para comprender realmente las mentalidades y la diversidad europea.

La ópera es el arte europeo por excelencia y su ejecución en lengua original es justamente precursora de esta integración europea. Al mismo tiempo, este arte exige que según la ciudad, la nación o la región en la que la ópera se represente, se haga adoptando sus diversos acentos.

2. El hecho de haber sido educado por los jesuitas y de haber nacido en la misma ciudad que Carlos V -y sin duda, el que todos los flamencos tengan un 25% de sangre española-, ha creado en mí un vínculo natural con vuestro país, que es España. Y sin embargo, no fue hasta los años ochenta cuando por primera vez sobrevolé los Pirineos para asistir a una producción de Don Carlo en el Teatro de la Zarzuela dirigida por Lluís Pasqual, y de la que derivó una larga colaboración. Desde entonces, he tenido el placer de ser artífice del debut de numerosos artistas españoles, tanto en Bruselas como en el Festival de Salzburgo o en la Ópera de París. Allí fue, de hecho, donde tuve la suerte de ver y oír a

Teresa Berganza en Carmen, durante mis años de aprendizaje junto a Rolf Liebermann. Sabrán también que organicé el debut de Alfredo Kraus en la Ópera de Hamburgo, que invité a La Fura dels Baus al Festival de Salzburgo para lo que sería su primera ópera fuera de Cataluña, y que he tenido la fortuna de poder invitar a cantar a numerosos cantantes españoles en los diferentes teatros de ópera donde he trabajado.

A lo largo de los últimos veinte años, he recorrido España de Norte a Sur y de Este a Oeste, tanto para conocer al pintor vasco Ibarrola como para descubrir con Eduardo Arroyo el Havana Hotel de la Gran Vía, o para dar conferencias en Valencia, Murcia, o la Coruña; para visitar Bilbao -y no sólo el Guggenheim, sino también la bella sala de la Sociedad Filarmónica-, para responder a una invitación de los Amigos del Festival de Salzburgo a Valladolid, donde tuve ocasión de conocer una de las más bellas bibliotecas de Europa.

Y, por supuesto, sé fehacientemente que aún me quedan muchísimas riquezas por descubrir.

3. Muchos de ustedes conocen mis reflexiones sobre la ópera hoy en día y por tanto no debo entrar en detalles. Sin embargo, quisiera poner el acento una vez más en el hecho de que yo considero la Ópera como el arte ideal para reequilibrar, a través de la fuerza del canto y de la música, nuestra sensación existencial del mundo, que ha sido deformada por la avalancha de informaciones que recibimos cada día en esta sociedad nuestra, tan mediatizada.

Gracias al canto podemos percibir la existencia misma del Amor, de la Pasión y de los Celos, de la Muerte, la Esperanza y la Utopía... Los personajes cantan mientras mueren y por eso nos emocionan tanto y porque podemos cantar a la Utopía, y podemos creer en un mundo mejor.

Para que esta emoción llegue a transmitirse, debemos dar al público las referencias necesarias, tanto desde el punto de vista musical como en lo escénico, y ahí radica el trabajo fundamental del director de un teatro de ópera.

4. En contra de lo que suelo leer en la prensa, mi primera preocupación es la calidad musical. Mi formación, sin ir más lejos, es musical y no escénica, ya que fui durante siete años administrador artístico junto al director de orquesta Christoph von Dohnányi y tres años junto al compositor y magnífico intendente Rolf Liebermann. Mi primera preocupación en Madrid será, por tanto, la de concentrarme en la calidad del Coro y la Orquesta del Teatro Real. Los aplausos recibidos por el maestro Jiří Belohlávek anteayer me han confirmado, de hecho, lo sensible que es el público madrileño en este punto. Seguiré pues adelante con el trabajo comenzado por el maestro Jesús López Cobos, en estrecha colaboración con la Dirección del Coro y Orquesta y con el director general, el Sr. Miguel Muñoz. Es ésta también la razón por la que he decidido no contratar a un Director Musical, sino rodearme de un grupo de excelentes directores de orquesta, cada uno con su especificidad, que se conocen entre ellos, y que juntos podrán dotar de esa excelencia a las formaciones musicales antes citadas. Es este sistema el que ha hecho de la Orquesta de la Ópera de París, en los últimos años, una de las mejores formaciones musicales del mundo de la ópera.

5. En lo que se refiere al gesto teatral -a lo escénico-, se trata también de volver a acercar a los grandes artistas del mundo visual (pintores, escultores, artistas de vídeo) a la ópera, para que el público no se vea enfrentado a un espacio decorativo sino a un "lugar teatral" tal y como Peter Brook nos lo ha descrito en su libro "El espacio vacío". Precisamente en Madrid, que dispone de los más bellos museos del mundo, la presencia de artistas visuales en la Ópera es una necesidad.

No se trata de modernizar sino de crear, a través de imágenes y a través de la acción entre los personajes, unas referencias para que el público pueda establecer una unión entre su propia vida personal, la vida de la sociedad que le circunda y la de los héroes que están sobre la escena. Felipe II y Posa no son solamente personajes históricos, sino que deben representar a hombres y mujeres con los que podamos identificarnos. Una de mis más interesantes experiencias fue ver cómo un público formado por jóvenes abucheaban a Germont padre en La Traviata; y sin embargo, el cantante había cantado y actuado magníficamente bien...

6. Las Óperas del siglo XX, con una lista que reúne un número mucho mayor de obras maestras que la del siglo XIX, deben representar al menos el 35% de la programación. Es la única manera de evitar que la Ópera se convierta en un museo y de habituar a nuestros oídos a un lenguaje musical que acepta e incluso disfruta con la escucha de una música contemporánea.

7. Todo esto requiere un trabajo pedagógico acentuado y por eso continuaré con gran alegría los esfuerzos emprendidos por Antonio Moral en este terreno, buscando al mismo tiempo vehículos suplementarios e intentando integrar la técnica audiovisual e Internet, tal y como se ha hecho ya en el Liceu de Barcelona.

8. Por su orientación y su arquitectura, el Teatro Real mira hacia el Palacio Real y da la espalda a la ciudad. Simbólicamente, el edificio deberá abrazar a la comunidad de esta ciudad tan variada y a sus múltiples instituciones artísticas y así, cultivar su apertura al mundo. (Teatro Real de Madrid, 04-12-2008)

CAPÍTULO 2: MORTIER ANTES DEL REAL; EL REAL ANTES DE MORTIER

CAPÍTULO 2

En este capítulo, que en realidad son dos, vamos a trazar quien era Mortier antes de llegar al Teatro Real, y qué era el Teatro Real antes de la llegada de Mortier. Porque si Gerard Mortier, nacido durante los últimos estertores de la II Guerra Mundial en Gante, contaba con 65 años cuando llegó al Real, éste ya atesoraba 190 años desde que comenzaron las obras que conducirían al edificio que conocemos hoy en día.

La historia del Teatro, no obstante, comienza aun antes: exactamente 300 años antes de la llegada del intendente belga a Madrid, cuando el ayuntamiento de la ciudad otorgó el permiso a la compañía italiana Bartoli para la construcción de un teatro en el solar de unos lavaderos públicos conocidos como “los Caños del Peral”, denominación, de hecho, primigenia de lo que hoy conocemos como Teatro Real.

La Fuente de los Caños del Peral -llamada así por un árbol que 600 años antes daba sombra a la citada fuente-, cuya reconstrucción moderna se puede, de hecho, ver en la Plaza de Oriente, frente al Teatro Real, estaba formada por una decena de caños cuya agua sobrante se empleaba en las 57 pilas del lavadero que tenía aneja. Y es junto a este lavadero junto al que el *capocómico*²⁸ de la compañía italiana de “Los Trufaldines”, Francesco Bartoli -propietario también de la compañía homónima-, levantó la estructura del corral de comedias que más tarde se convertiría en el Teatro de los Caños del Peral.

²⁸ Término italiano, utilizado igualmente en Argentina, para referirse al director artístico y legal de una compañía de teatro. La figura encargada de esta tarea era el encargado de elegir la secuencia de los textos, la participación de los actores y la puesta en escena. En la comedia latina, esta figura puede ser identificado con el *dominus gregis*

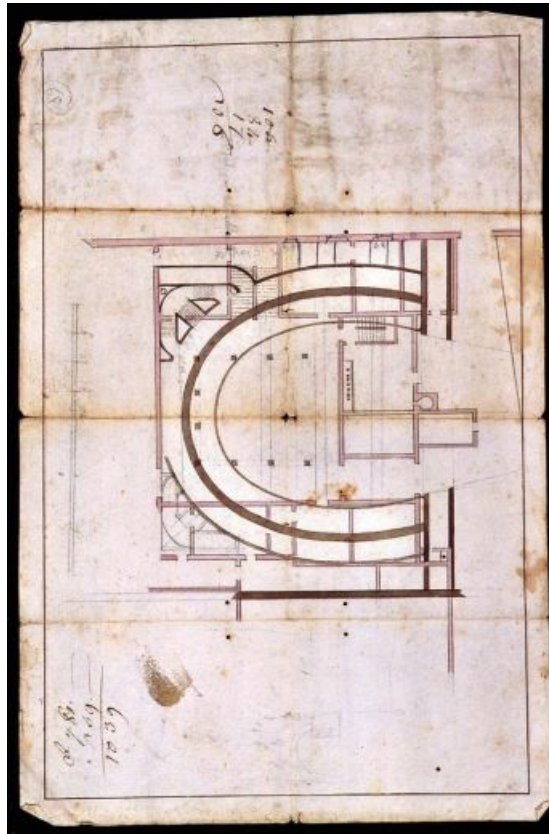


Fig. 4 - Plano del primitivo Teatro de los Caños del Peral

De “Los Trufaldines” se sabe por primera vez, con dicho nombre, cinco años antes, como señala en su trabajo de investigación Fernando Doménech Rico:

El día 21 de abril de 1703 los componentes de la compañía italiana firmaban un poder ante el notario Francisco Matienzo por el que facultaban a Francesco Servili, Odoardo, para cobrar “judicial o extrajudicialmente” las mesadas de diciembre de 1702 y de enero de 1703 de manos del Tesorero de Gastos Secretos de Su Majestad, don Juan Bautista Iturralde [...] El documento es de capital importancia, porque nos proporciona la lista completa de la compañía de los Trufaldines. Estaba ésta compuesta, según el documento, por Francesco Servili, Odoardo, que debía de ejercer como capocómico, ya que el resto de los cómicos le otorgan el poder para actuar en su nombre, “Domingo Bononcini y Agustina [sic] Bononcini, su mujer, Vicenza Richiari, alias Colombina, Francesco Neri, alias Florindo, Isabella Servili, alias Eularia, mujer de Francisco Servili, alias Odoardo, Genaro Saqui, Juan Antonio Basaneli, Francisco Bartoli y Andrés Morelli [AHP, 14078, año 1703, f. 88-89].

Es ésta la primera vez que encontramos el nombre de los Trufaldines. La compañía sufrió algunos cambios en los años siguientes, pero su número debió de permanecer casi constante: se trataba de una compañía reducida, compuesta por siete hombres y tres mujeres, muy lejos de lo usual en una compañía española de la época, compuesta por cerca de veinte personas. (DOMENECH RICO, F.: La compañía de Los Trufaldines y el primer Teatro de los Caños del Peral, Madrid, 2005, p. 30)

Como señala el mismo autor, en julio de 1708 la compañía solicita la cesión del arriendo del lavadero, y una vez solucionaron con la entonces usufructuaria del arriendo con el

Ayuntamiento, acordó Bartoli con éste el arriendo por un plazo de seis años y dos meses, tras el que habrían de dejar el lavadero y las pilas en la misma forma en las que entonces estaban. No llegó, sin embargo, a cumplirse dicho plazo cuando el nuevo *capocómico* de Los Trufaldines, Francesco Neri, solicitó al Ayuntamiento la cancelación del arriendo de un Teatro que habían dejado de usar en 1711, al desbaratarse la compañía y que, si bien retomaron fugazmente en 1715, quedaría finalmente abandonado en 1723, y fue derribado doce años más tarde, en 1735.

En ese año, Felipe V empieza a vislumbrar el uso operístico del Teatro a través de la figura del Marqués de Scotti, gran aficionado a la ópera y a quien, a su llegada a Madrid, nombró “director y juez de cómicos”. Entre Scotti y Francisco Palomares, cuyo mecenazgo permitió la construcción del Teatro -de hecho, éste quedó de su propiedad hasta que en 1792 volvió a manos del Ayuntamiento de Madrid-, se levantó en menos de tres años el nuevo Teatro de los Caños del Peral, que se inauguró el 16 de febrero de ese año con la primera representación operística, el *Demetrio* de Hasse, aunque a partir de ahí tuvo el Teatro durante esos años un uso irregular, con recurrentes cierres y reaperturas para la celebración de diferentes eventos, como, por ejemplo, bailes de máscaras, especialmente a partir de 1746.

40 años después, con la llegada de Carlos IV al trono, el Teatro de los Caños del Peral vivió su época dorada, ya como sede operística, acogiendo el estreno de títulos extranjeros de Cimarosa o Gluck, y de óperas nacionales, como las del valenciano Martín y Soler, que habría de estrenar en este teatro tres títulos suyos, hoy raramente representados, como son *Una Cosa Rara*, *La Caprichosa Correcta* y *El Árbol de Diana*.

La Guerra de la Independencia, sin embargo, supuso un golpe mortal a la actividad del Teatro y, si bien acogió algún hecho aislado (existe documentación de una “Tertulia de mugeres” celebrada en febrero de 1809), fue definitivamente cerrado en 1810 y demolido tres años después del fin de la Guerra, en abril de 1817. Al año siguiente, el 23 de abril de 1818, se puso la primera piedra del nuevo Teatro Real -fecha en relación a la que tendrán lugar hasta 2018 los actos del bicentenario-. El proyecto fue encargado al arquitecto Antonio López Aguado²⁹, que diseñó un edificio de forma hexagonal irregular cuya fachada principal da a la Plaza de Oriente, y la fachada menor a la Plaza de Isabel II, o Plaza de Ópera -lo que provocaría la afirmación de Gerard Mortier en su rueda de prensa de presentación de que, “por su orientación y su arquitectura, el Teatro Real mira hacia el Palacio Real y da la espalda a la ciudad. Simbólicamente, el edificio deberá abrazar

²⁹ Antonio López Aguado (Sangüesa, España, 1764-1831) fue un arquitecto neoclásico español, Maestro Mayor de la Villa de Madrid, Intendente honorario de la Provincia, capitán del Cuerpo de Ingenieros y caballero de la Orden de Santiago. La mayor parte de su producción se encuentra en Madrid, destacándose la Puerta de Toledo, el Parque del Capricho, o el Teatro Real.

a la comunidad de esta ciudad tan variada y a sus múltiples instituciones artísticas y así, cultivar su apertura al mundo”-



Fig. 5 - Invitación a la “Tertulia de mugeres”

Las obras fueron una auténtica pesadilla, entre pausas debidas a la escasez de fondos y la muerte en 1831 de López Aguado, quien fue sucedido al frente de las obras por Custodio Teodoro Moreno³⁰. Pero la llegada de Isabel II dos años después dio, una vez desbloqueada la paralización del proyecto, un cierto impulso a las obras; de hecho, cuando parecía que por enésima vez la construcción iba a interrumpirse, la Reina publicó una Real Orden el 7 de mayo de 1850, conminando a la finalización de las obras en un plazo de seis meses -y cambiando de nombre el Teatro, hasta entonces conocido como Teatro de Oriente, por el definitivo de Teatro Real-. Y así, el 19 de noviembre de 1850, coincidiendo con la onomástica de Isabel II, el Teatro Real levantaba el telón con *La Favorita*, de Gaetano Donizetti.

Sin la figura de Isabel II, de hecho, las obras se hubiesen seguido prolongando. De ella se decía, según recoge el escritor José María Marco, que “tenía una voz de mezzosoprano lírica, de tesitura alta y bien educada. Ya desde niña participaba en los pequeños conciertos de palacio a los que acudían algunos cortesanos del círculo más íntimo, pero también el general Espartero, regente a principios de la década de los años cuarenta, con su esposa la duquesa de la Victoria. La Reina y su hermana la infanta lucían sus habilidades al piano. Según los encargados de su enseñanza, así tenían un estímulo para aplicarse al estudio, en particular del solfeo, que a la Reina le aburría soberanamente” (MARCO, J.M., *Orígenes del Teatro Real de Madrid (1). Isabel II y la ópera*, en *La Ilustración Liberal*, 36-2008)

³⁰ Custodio Teodoro Moreno (Estremera, provincia de Madrid, 1780 - Madrid, 1854) fue un arquitecto español de los siglos XVIII y XIX, seguidor de la corriente del Neoclasicismo. Intervino en la construcción del edificio del Museo del Prado, concebido por Juan de Villanueva, en el Oratorio del Caballero de Gracia, también de Villanueva, donde realizó la fachada principal variando los planes del maestro, o en el Teatro Real, una de sus obras más destacadas, continuando fielmente el plan de Antonio López Aguado.

Del día de la inauguración no hay una crítica artística, propiamente dicha, aunque sí se conservan varias anécdotas en lo referente a la ceremonia en sí: cuentan que llovía a cántaros, y que la fila de coches, a las ocho -hora en la que se abrían las puertas-, llegaba ya hasta la Puerta del Sol; que la Reina llegó a las nueve con su familia y su séquito, y que sonó la Marcha Real mientras tomaba asiento en el Palco Real; o que mientras entraban los Reyes en el Teatro caían papeles de colores sobre el patio de butacas, con poesía de literatos contemporáneos, como Bretón de los Herreros o Hartzenbusch.

Respecto a los precios, cuenta José María Marco que “en la reventa se habían llegado a pagar 320 reales por una entrada que costaba originalmente 24. Los cantantes estaban entre los mejores del momento: el barítono Barrouilhet, el más prestigioso del momento, que cobró casi 230.000 reales por cantar dos meses; el tenor Gardoni (menos famoso: sus honorarios no llegaron a 14.000 reales), y, como protagonista absoluta, una súper diva, la contralto Marietta Alboni, que, según se asegura, cobró la fabulosa cantidad de 55.200 francos por 24 funciones, a 10.000 reales por función” (MARCO, J.M., *Orígenes del Teatro Real de Madrid (y 3)*, en *La Ilustración Liberal*, 36-2008). Y fue aparentemente la contralto, a quien cuentan que solo pudo hacerle sombra la gran María Malibrán³¹, quien impuso la obra, aunque probablemente los gustos de la Reina también influyeron en la decisión, al ser una ópera de contenido romántico y español -cuenta el desdichado amor de Leonor de Guzmán, favorita de Alfonso XI de Castilla, con Fernando, que por ella abandona las carreras eclesiástica y militar-.

Superado el estreno, y viendo las pérdidas que dio la primera temporada, el Gobierno trasladó la gestión del Teatro a manos privadas. Glosa José Subira³² una lista de ellos en sus *Páginas Históricas*:

Muy poco después comenzó la zarabanda de empresarios. Lo fue D. Felipe Ramos durante un trienio. Aunque estrenó con éxito La Traviata, fueron muchos los fracasos; el teatro quedaba desierto y él se retiró por el foro. No tuvo mejor fortuna su inmediato sucesor el Sr. Urries. Se desencadenaron contra él las adversidades, incluso la del año del cólera; sufrió cuantiosas pérdidas; entre sus acreedores figuraban los músicos de la orquesta, por lo que algunos de ellos pasaron al Teatro de la Zarzuela, recientemente inaugurado. El tercer empresario fue un elegante, inteligente y astuto señor llamado M. Charles Prosper Bagier. Conocía estos asuntos por haber sido empresario del Teatro de

³¹ María Felicia García Siches, conocida artísticamente como María Malibrán (París, Francia, 24 de marzo de 1808 – Mánchester, Inglaterra, 23 de septiembre de 1836), fue una conocida cantante de ópera francesa. Fue una de las primeras grandes divas de toda la historia del Bel Canto. A pesar de su breve carrera, escasos ocho años, el público de medio mundo cayó rendido a sus pies así como los principales nombres de la música de su tiempo como Rossini, su gran admirador, Liszt o Mendelssohn.

³² José Subirá Puig, también conocido por los numerosos pseudónimos que usó: Jesús A. Ribó, Rosa I. Jubés, Mauricio Puig, Ixión y El bachiller Orfeo, (Barcelona, España, 20 de agosto de 1882 - Madrid, España, 7 de enero de 1980), fue un musicólogo y compositor español. Fue nombrado Oficial de la Orden de la Corona en Bélgica en 1925, Caballero de la Legión de Honor francesa en 1928 y Caballero de la Orden del León Blanco de Checoslovaquia en 1931.

Ópera Italiana en París. Tanto censuró la Prensa madrileña su abandono, pasividad y sus ambiciones personales que durante algún tiempo dejó astutamente aquellas labores en manos de otro empresario, éste español, que se llamaba D. José Caballero de Saz. Pero M. Bagier prometió enmendarse, por lo cual recuperó el puesto perdido, y como cumpliera con lealtad su promesa todo fueron alabanzas en las letras de molde, si bien, a pesar de todo, lamentasen algunos que se hallara en extranjerías manos aquel pandero lírico. Finalmente, la fortuna le volvió la espalda tras el destronamiento de la Reina Doña Isabel, pues aquellas lides filarmónicas fueron víctimas de un marasmo fatal.

Al sucederle en tal puesto un señor apellidado Velasco muchos celebran que el empresario volviese a ser español. Por entonces andaba muy revuelto Madrid. Había disturbios callejeros, con el peligro de posibles descargas de fusilería. El público elegante se abstuvo de asistir al Real y ello produjo una fatal catástrofe económica transcurridos cinco años.

Diez años sostuvo allí ese negocio lírico su inmediato sucesor, D. Teodoro de Robles, con las inevitables alternativas. En la primera temporada perdió millón y medio de reales, porque se contaba por reales aún, pero logró resarcirse paulatinamente de tan gran revés. Algunos imperdonables desaciertos suyos originaron protestas sonadísimas por lo ruidosas. Cierta noche, los oyentes de palcos y butacas, a una señal convenida, canturrearon rítmicamente las palabras: "Del empresario Robles...", y tras ellos, sin solución de continuidad, los espectadores de las alturas canturrearon con igual energía: "Liberanos, Domine." También tuvo Robles audacias y aciertos colosales. Estrenó allí Aida y Rienzi, porque le entusiasmaba el innovador Verdi y no le amedrentaba el temido Wagner (SUBIRA, J., Nuestro pretérito Teatro Real. Páginas Históricas, Madrid, 1967, pp. 36-37)

El acontecimiento más recordado de esos años fue, probablemente, la visita del compositor Giuseppe Verdi al Teatro Real para la presentación en España de *La Forza del Destino*, en 1863. De su viaje a España conocemos por unas cartas que Verdi envió a, entre otros, el editor Ricordi³³, como recogía *El País* en ocasión del bicentenario del compositor:

Debemos a La Forza del Destino (sobre la tragedia de Ángel Saavedra, duque de Rivas) la única visita de Verdi y su esposa a nuestro país.

La llegada a Madrid se produjo el 11 de enero y la partida de España el 14 de marzo de 1863: conocemos las fechas por las cartas al escultor Vincenzo Luccardi y al editor Giulio Ricordi. La ópera se presentó en el Teatro Real el muy lluvioso sábado 21 de febrero, con asistencia de Isabel II (que recibió en su palco al músico), con un reparto de lujo encabezado por Anne-Caroline Lagrange, Gaetano Fraschini y Leone Giraldoni, y decorados (muy alabados por el compositor) de César Ferri. Otra carta enviada al conde Opprandino Arrivabene (escritor y contertulio en el salón milanés de la condesa Maffei) atestigua el sentido autocrítico de Verdi (director, asimismo, de la première): "Ejecución admirable del coro y la orquesta. Buena por parte de Fraschini y de Lagrange. El resto, cero o malo: pese a todo, éxito". Desde la semana anterior, la obra se ofrecía también en Roma, siendo éstas las dos primeras producciones realizadas tras el estreno en San Petersburgo, que Enrico Tamberlick protagonizó el 10 de noviembre: el eminente tenor,

³³ Giovanni Ricordi (Milán, Italia, 1785-1853) fue un violinista italiano y el fundador de la editorial de música clásica "Casa Ricordi", descrito por el musicólogo Philip Gossett como "un genio y fuerza positiva en la historia de la ópera italiana"

gran amante de España, intermedió para comprometer el estreno madrileño. (El País, 20-09-2013)

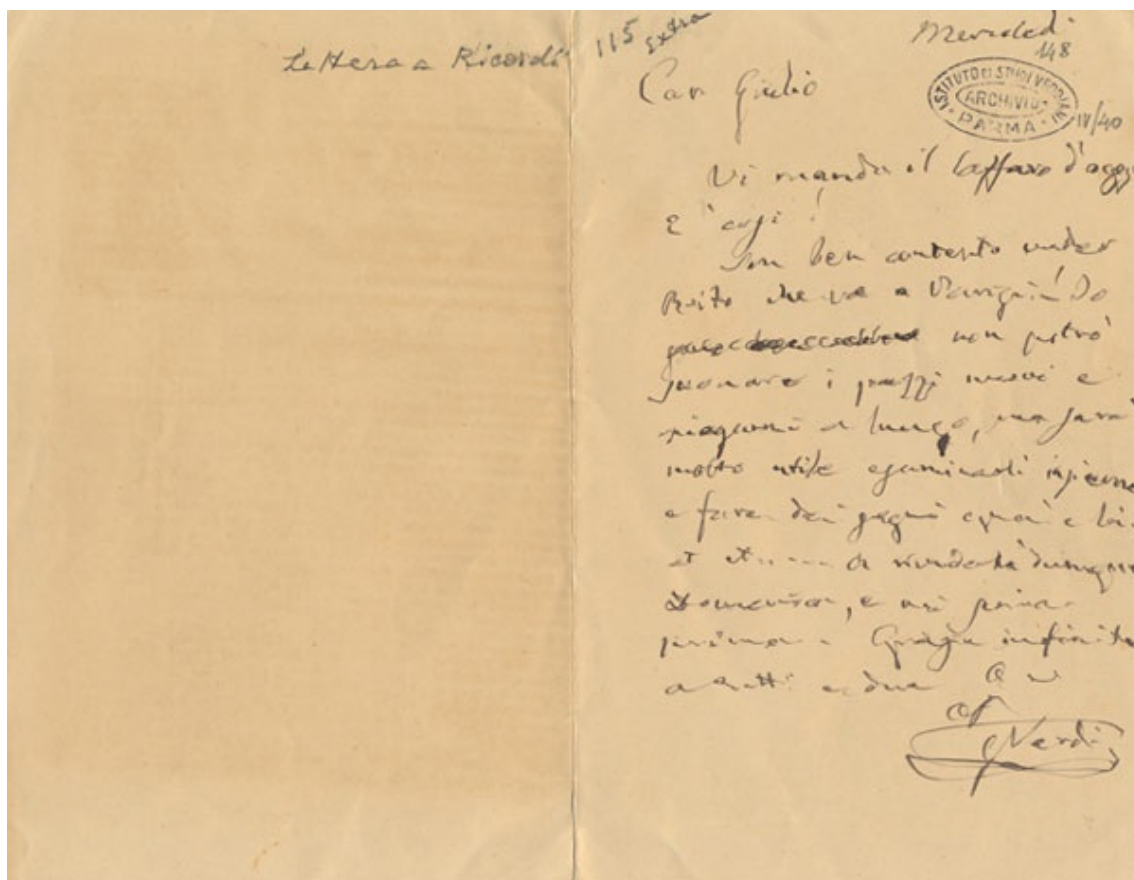


Fig. 6 - Una de las cartas que Giuseppe Verdi envió al editor Ricordi

Los últimos 20 años del siglo fueron los de mayor esplendor del Teatro Real, y si se pudiese señalar un hito de comienzo de esta época de esplendor sería la representación que Julián Gayarre³⁴ y Adelina Patti³⁵ hicieron de *Lucia di Lammermoor* de Donizetti la víspera de la Nochebuena de 1880 -precisamente, lleva el nombre de Gayarre la segunda sala del Coliseo madrileño, en la que se representan espectáculos familiares y de cámara-. Hasta la primera década

³⁴ Sebastián Julián Gayarre Garjón (Roncal, Navarra, España, 9 de enero de 1844 – Madrid, España, 2 de enero de 1890) fue un tenor español. Triunfó en Bolonia, Roma, en la Ópera de San Petersburgo (donde cantó por primera vez su ópera predilecta, *La favorita*), Moscú, Viena... Su consagración definitiva llegó el 2 de enero de 1876, en La Scala de Milán con *La favorita*, obra que le colocó como primer tenor del mundo.

³⁵ Adelina Patti (Madrid, España, 19 de septiembre de 1843 – Breckock, Reino Unido, 27 de septiembre de 1919) fue una soprano italiana, que fue considerada la cantante más brillante de su tiempo y la soprano más notable del último cuarto del siglo XIX. Durante sus años de mayor gloria, entre 1865 y 1890, su reinado en los escenarios fue absoluto, ya que nadie pudo igualarla en perfección vocal, favor del público y olfato empresarial, que la encumbró como una de las cantantes que más dinero ha ganado en su carrera.

del siglo la fama se mantuvo, con giras como las de Richard Strauss³⁶ al frente de la Filarmónica de Berlín en 1908, en la que sería su segunda visita a España tras la que había hecho una década antes, como recordaba el musicólogo Joaquín Turina en páginas de *El País* con ocasión del 150 aniversario de su nacimiento:

Richard Strauss se presenta el 27 de febrero de 1898 y, mientras la prensa española sigue intentando explicar qué ha pasado en el puerto de La Habana con un barco llamado Maine, en el Teatro del Príncipe Alfonso Strauss deslumbra con sus interpretaciones. Crítica y público rendidos a sus pies. Las conocidísimas sinfonías de Beethoven o los preludios de Wagner sonaron como nuevos por la “poesía” con la que dirigió. Décadas después se seguía citando su versión de la Quinta como la más perfecta jamás escuchada en Madrid. También presentó un poema sinfónico suyo, Don Juan, y cuatro canciones interpretadas por su mujer. Sus obras resultaron excesivamente “modernas” para el público. No es que le criticaran, pero se señaló que: “...la grandeza de concepción y los atrevimientos de forma impidieron que la masa del público los comprendiese en una primera audición”. Strauss le resume por carta a su padre: un clima espantoso, maravillosos Velázquez en el Prado y una orquesta bastante buena.

Diez años después, Richard Strauss volvió a Madrid, esta vez al Teatro Real y al frente de la Orquesta Filarmónica de Berlín. Le presentaban como seguidor de la corriente “ultrawagneriana”. Triunfo absoluto en los tres conciertos que dieron, con programas muy variados en los que se incluían tres poemas sinfónicos suyos. No sólo la música de Strauss empezaba a ser frecuente en los programas de los conciertos, sino que la calidad de la mítica orquesta embobaba hace cien años como lo sigue haciendo ahora. Y el empresario del Real lo sabía: las butacas triplicaron el precio, de 6 a 18 pesetas, y además se cubrió el foso con un andamio y un tablado para aumentar el aforo en 200 localidades. (El País, 19-06-2014)

Precisamente la última visita de Strauss al Teatro Real fue poco antes del cierre del Teatro, en 1925. Desde quince años antes, estaba, no obstante, en declive, ya que las sucesivas crisis económicas tenían al Teatro en la ruina; pese a todo, en esta última década previa al cierre hubo aún espacio para memorables actuaciones, como la del bailarín Nijinsky³⁷, en 1917, poco antes de retirarse definitivamente. En aquella época, el Real seguía siendo un sitio para ver y dejarse ver, como relataba ABC con ocasión de la visita de Nijinsky:

Nijinsky estrenó L'après-midi d'un faune y aunque suprimió -¡cómo no!- las contorsiones y figuras que tanto escandalizaron a las gentes en París, al caer el telón se

³⁶ Richard Georg Strauss (Múnich, Alemania, 1864-1949) fue un destacado compositor y director de orquesta alemán cuya larga trayectoria abarca desde el romanticismo tardío hasta la mitad del siglo XX. Es conocido particularmente por sus óperas, poemas sinfónicos y Lieder. Strauss, junto con Gustav Mahler, representa el extraordinario florecimiento tardío del romanticismo germánico después de Richard Wagner. La música de Strauss influyó profundamente en el desarrollo de la música del siglo XX.

³⁷ Vaslav Nijinsky (Kiev, Ucrania, Imperio ruso, 12 de marzo de 1890 - Londres, Reino Unido, 8 de abril de 1950) fue un bailarín de ballet y coreógrafo ruso de origen polaco. Nijinsky fue uno de los más dotados bailarines en la historia, y se hizo célebre por su virtuosismo y por la profundidad e intensidad de sus caracterizaciones. Su habilidad para realizar saltos que parecían desafiar la gravedad fue también legendaria.

levantó un siseo bastante significativo. No había razón para ello, porque allí no pasa nada. Es lo que ocurre con estas cosas, que no tienen término medio... O resultan escandalosas, como en París, o sosas, como aquí. En La siesta del Fauno, Nijinsky, escarmentado, nos escamoteó... la siesta.

De todos modos, el éxito de los bailes rusos ha sido esta vez en Madrid clamoroso y definitivo. La sala del Teatro Real se ha llenado por completo, no quedando una sola localidad vacía. El espectáculo es bello, no cabe duda; resulta interesantísimo; pero habría que preguntar a este público de la moda si va por el espectáculo o porque resulta de buen tono...

Cuatro ballets suelen figurar en cada programa -y es bastante-; pero entre los cuatro apenas si goza el público de cuarenta minutos de espectáculo. El resto es entreacto... Y yo me he preguntado todas estas noches entre baile y baile: Pero estas gentes, ¿vienen a ver los bailes rusos, o a contemplarse los unos a los otros? Porque los entreactos son de tal duración, que acaba uno por olvidar a qué ha ido al Real... ” (ABC, 17-06-1917)

La falta de consistencia del terreno donde el Teatro Real está ubicado, asociada al continuo curso de las aguas subterráneas, fue causando graves problemas de conservación en el edificio. Ello, unido a los temblores que las obras de construcción del Metro estaban provocando, llevó al cierre provisional del Teatro, mediante Real Orden del Ministerio de Instrucción Pública del 14 de noviembre de 1925, que declaraba el edificio en ruinas. Con el cierre, tanto la actividad operística, como otras que se desarrollaban en el edificio, como podían ser las clases del Conservatorio Superior de Música de Madrid, tuvieron que encontrar otras ubicaciones.

Durante la Guerra Civil, el Teatro Real fue utilizado como improvisado cuartel, y llegó a estallar un polvorín que se encontraba dentro del edificio, lo que dejó el Teatro en unas condiciones, ahora sí, absolutamente ruinosas, a cuya superación no iba a contribuir lo costoso de la reparación necesaria, en unos años en los que no sobraba precisamente el dinero en las Administraciones Públicas. No obstante, desde éstas se barajó siempre la posibilidad de remodelar el Teatro y volverlo a abrir: Primero, a través del catedrático Antonio Flórez Urdapilleta³⁸, arquitecto conservador del Teatro Real desde el año 1915 y que en 1926 proyectó el reemplazo de la cubierta de madera existente por otra de hormigón armado, que triplicaría el espacio útil del teatro por la creación de espacios bajo rasante. En 1928, ante la enfermedad de Flórez, se hizo cargo de las obras Pedro Muguruza³⁹, pero éstas se interrumpieron nuevamente en 1932.

³⁸ Antonio Flórez Urdapilleta (Vigo, España, 1877 – Madrid, España, 1941) fue un arquitecto español. Fue conocido por haber sistematizado el diseño y construcción de grupos escolares. Esta producción arquitectónica prolífica a comienzos del siglo XX le confiere la fama de "arquitecto de colegios". Fue catedrático de la Escuela de Madrid, y era hijo del también arquitecto Justino Flórez Llamas

³⁹ Pedro Muguruza Otaño (1893–1952), fue un arquitecto español, Consejero Nacional y procurador en las Cortes Españolas durante las dos primeras legislaturas del período franquista. Afín al bando vencedor en la guerra civil española, ocupó importantes cargos con Francisco Franco.

Muguruza trabajó en la elaboración de numerosos proyectos complementarios y en 1941 dejó las obras en manos de algunos de sus alumnos, quienes no pudieron continuar con las obras al ritmo esperado, llegándose a ejecutar la parte de consolidación y reconstrucción, pero no pudiendo siquiera comenzar con la remodelación interior del edificio.

El escenario de ruina seguía amenazando de derribo al Teatro Real, y no ayudaba precisamente el que, en 1963, la Fundación Juan March auspiciara un Concurso Internacional de Anteproyectos para la construcción en Madrid de un nuevo Teatro Nacional de la Ópera, que habría de ubicarse en el distrito de AZCA, una manzana rectangular de más de 200 km² en la prolongación del Paseo de la Castellana desde Nuevos Ministerios hasta el Estadio Santiago Bernabéu, en la que el plan urbanístico de entonces planteaba un nuevo concepto de centro comercial que aglutinaba igualmente funciones de tipo social, cultural y de recreo mediante la clara definición de espacios. -Para aquellos que conocen Madrid, el Teatro planeaba levantarse en donde hoy se alza el Centro Comercial *Moda Shopping*-

Al concurso, uno de los de mayor entidad en el panorama de la arquitectura española del momento, se presentaron un total de 143 anteproyectos que abarcaban un amplio abanico de posibilidades, desde el sobrio racionalismo hasta el organicismo más personal y contundente, sin dejar de lado soluciones formalistas, naturalistas, expresionistas, brutalistas y estructuralistas, siendo posible rastrear influencias en ellos de Van der Rohe, Le Corbusier, Aalto, Wright, Mendelsohn, Poelzig, Rudolph, Johnson o Utzon, entre otros.

El Jurado Internacional encargado de fallar el concurso otorgó el primer premio al anteproyecto de un equipo polaco dirigido por el arquitecto Jan Boguslawski, si bien su renuncia a llevar a cabo la obra por desacuerdos con la comisión organizadora propició que ésta recayese en Fernando Moreno Barberá⁴⁰, autor del proyecto que había logrado el segundo premio.

Y mientras sobre este proyecto crecían las dudas, fue la propia Fundación Juan March la que enfocó sus esfuerzos a la recuperación del Teatro Real, pero no como casa de la ópera, sino como auditorio, y al mismo tiempo sala de conciertos, sede de la Orquesta Nacional de España, sede del Real Conservatorio Superior de Música y de la Real Escuela de Arte Dramático, y como “salón de actos del Ministerio de Educación”. Como reflexionaba Antonio Fernández-Cid, crítico y miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, en el libro de Antonio Iglesias sobre el Teatro Real:

⁴⁰ Fernando Moreno Barberá (Ceuta, España, 22 de junio de 1913 – Madrid, España, 12 de mayo de 1998) fue un arquitecto español del Movimiento Moderno. A lo largo de su trayectoria, siguiendo la estela de los grandes maestros, experimentó con nuevas posibilidades como el monumentalismo moderno, el organicismo o el brutalismo, pero sin olvidar nunca el funcionalismo y las cuestiones materiales y técnicas que suponen el distintivo de su obra

Ya sé que en este punto -el Real convertido en sala de conciertos- comienzan las interpretaciones distintas, las polémicas, los criterios diametralmente opuestos. Que se esgrimirá, y es cierto, que con el espacio habilitado quedaba, tras él, mucho más de la mitad del posible sin utilizar. Se dirá, así mismo, y no sin fundamento, que el entonces Ministro, de señalado amor hacia la música sinfónica, distaba de sentirlo por la lírica; y que ni el Jefe del Estado, ni su equipo, se caracterizaban por un fervor artístico estimulante.

*Podría, con la misma razón, afirmarse que si en aquel momento, en vez de emplear la argucia de plantear las obras como necesarias para dotar al Ministerio de un gran salón de actos públicos, también con destino a ensayos y conciertos de su Orquesta Nacional y el resto del edificio a Conservatorio y Escuela Superior de Arte Dramático, se hubiese hablado de recuperar el Teatro, el proyecto habría sido denegado. Que el arquitecto responsable de la realización, se cuidó bien de mantener como posibilidades para el futuro aquello que de momento no se empleaba en la obra. Que ésta se realizó con un presupuesto mínimo, en meses. Y, sobre todo, que cuando se efectuó, pensábamos, cabría decir que de forma unánime, que Madrid tendría asegurado su Teatro de la Ópera con el proyecto en marcha de la Fundación Juan March. (IGLESIAS, A., *El Teatro Real de Madrid: teatro de la ópera*. Editorial Complutense. 1996. p. 64)*

El responsable, como decía Fernández-Cid, de planificar aquella reforma de presupuesto mínimo y plazo igualmente limitado fue José Manuel González Valcarcel⁴¹, quien, convencido de que el destino del Real era volver a ser escenario para las representaciones de ópera, entregó un proyecto de adaptación en el que ocultó que mantendría intactas las estructuras del escenario, con lo que pretendía garantizar que en el futuro se pudiera rehabilitar el Teatro en lo que González Valcarcel consideraba era su destino: operístico. Dicho proyecto fue ejecutado en apenas unos meses, y el 13 de octubre de 1966 se realizó un concierto de la Orquesta Nacional (dirigida por Rafael Frühbeck de Burgos) y el Orfeón Donostiarra, interpretando los “Homenajes” de Manuel de Falla y la Novena sinfonía de Beethoven, que fue recogido así en la sección cultural de La Vanguardia:

Hermanados los nombres de Beethoven y Falla, el músico más universal y el español más representativo, el «homenaje» de éste fue ofrecido, por Frühbeck y la Orquesta Nacional, en la inauguración del Teatro Real, en una versión transparente, justa en el tiempo y la expresión, bien señalados los contrastes en que los cuatro fragmentos abundan.

Como siempre, la «Pedrelliana», única pensada en el origen como la Fanfarria de Arbós, para orquesta, resultó lo más atractivo, dentro de ese clamor peculiar que no arrebató al público. Se diría que fue más el valor de significación que el de pasión.

Esto, el entusiasmo general, había de reservarse para la «Novena sinfonía», de la que Frühbeck ofreció una reproducción en la que la madurez de conceptos, el orden y respeto a la forma se unen en la brillantez. Si fue buena la actuación del cuarteto solista, integrado por Isabel Penagos, Norma Proster, Heinz Hoppe y Víctor de Narke, con

⁴¹ José Manuel González Valcárcel (Madrid, 1913 - 1992) fue un arquitecto español, reconocido por sus obras en espacios escénicos, tanto en España como en Latinoamérica. Muy vinculado en su carrera con los escenarios públicos, entre sus obras destacan en Latinoamérica la restauración del Teatro Nacional San José de Costa Rica, el Museo de las Casas Reales (República Dominicana) y la preparación del plan urbanístico piloto para la capital ecuatoriana, Quito, además de su trabajo en el Teatro Real de Madrid

predominio de la calidad femenina, el nivel fue superior en los conjuntos: el Orfeón Donostiarra —magnífico por voz, redondez y disciplina, por pujanza y calidad— y la Orquesta Nacional, en la que al acierto de los solistas, el trompa en cabeza, se unió la colección de los distintos bloques, aumentada y con admirable pastosidad la cuerda, poderoso el metal, y ponderados la madera y la percusión.

La impresión primera sobre la acústica de esa gran sala de conciertos por la que Madrid tanto suspiró y que tanto envidió siempre a Barcelona, es magnífica. Casi podría decirse que peligrosa, por tan clara y directa, pero sin zonas muertas y menos borrones sonoros.

El éxito completo, digno de la jornada memorable, tuvo su mayor relieve en honor de Frühbeck y el maestro Gorostidi, cuando ambos se abrazaron para rubricar una colaboración que ya figura en la mejor historia interpretativa de estos años (La Vanguardia, 15-10-1966)

Con el Teatro Real convertido en sala de conciertos, y el proyecto del Teatro de la Ópera en el aire, se organizó un coloquio en el que, entre otros, el propio Frühbeck de Burgos exponía su opinión sobre si el Teatro Real debía ser la casa de la ópera en Madrid, o si había de construirse un nuevo coliseo. Argumentaba en pro de la segunda opción el maestro Frühbeck de Burgos:

El actual Teatro Real, después de su transformación, es una de las mejores salas de conciertos del mundo. Si se habilitara para ópera, el resultado sería que tendríamos una mediana sala de conciertos y un teatro de ópera de segundo orden. No me voy a extender en pormenores técnicos, pero está claro que, aparte de la enorme cantidad de dinero que habría que emplear, aparte de la falta de visibilidad de muy numerosas localidades de la sala, aparte de una serie de problemas en la embocadura y en los hombros, aparte del traslado del órgano, del que saldría evidentemente perjudicado, la realidad es que una operación de este tipo reduciría las posibilidades de una buena audición en los conciertos para conseguir unas representaciones de ópera sin la altura que exigen los tiempos. Yo no acepto la hipótesis de que sean insalvables las dificultades para construir un nuevo teatro de ópera en Madrid. Considero bochornoso para la cultura nacional el que ese teatro no esté ya construido. Madrid precisa de un gran teatro de ópera y de una buena sala de conciertos. La sala de conciertos la tenemos ya; el teatro hay que construirlo. Poco conseguiríamos si estropeásemos nuestra magnífica sala de conciertos para lograr sólo una medianía de ópera (ABC, 30-06-1968)

La historia ya la conocemos, y es que mientras que el Teatro de la Ópera de Madrid, auspiciado por la Fundación Juan March, nunca se llevó a cabo, el Teatro Real funcionó durante 22 años como la única sala de conciertos de Madrid, hasta que en 1988 se inauguró el Auditorio Nacional. La Fundación Juan March nunca aclaró porque el Teatro no siguió adelante, y, de hecho, la última referencia al respecto fue en un informe publicado en el 50 aniversario de la Fundación, citado por la investigadora A. Vasileva, que dice que “en enero de 1966, la comisión encargó el proyecto a Moreno Barberá, quien presentó un informe sobre el coste del Teatro, de casi 600 millones de pesetas. Otros informes posteriores que elevaron la cuantía desaconsejaron a la Fundación Juan March seguir adelante, cancelándose definitivamente la idea de dotar a

Madrid de un Teatro Nacional de la Ópera” (VASILEVA IVANOVA, A., *Fernando Moreno Barberá. Un arquitecto para la Universidad*. Universitat de Valencia, 2015. p. 121)

De hecho, ni siquiera el propio Moreno Barberá supo explicar las razones por las que el proyecto no salió adelante, como relataba al magacín cultural de ABC años después:

Cuando se estudió mejor el proyecto polaco, se vio que era inviable y se me encargó a mí la construcción del Teatro. Visité entonces varios teatros de ópera nuevos, como el de Estambul o el Metropolitan de Nueva York, y vi que el presupuesto de 400 millones de pesetas era insuficiente. Yo calculaba que el Teatro costaría 700 millones de pesetas, así que, cuando la Fundación amplió el presupuesto hasta los 450 millones, me puse a buscar el resto del dinero. Pensé en una financiación privada, al estilo del Liceo, con la venta de palcos, y logré que un banco anticipara el dinero. Tras ello, traté de realizar un sondeo del terreno, pero no pude ni entrar, porque los terrenos no estaban adjudicados ni deslindados: no habían siquiera llegado a escriturarse. (ABC, 28-02-1997)

El Teatro Real acogió, como parte de su actividad como sala de conciertos, tanto a la Orquesta Nacional como a la recién creada Orquesta Sinfónica de RTVE. Además, durante este periodo, actuaron en su escenario las principales orquestas sinfónicas del mundo -Filarmónica de Viena, Filarmónica de Berlín, Concertgebouw, Filarmónica de Leningrado, Philharmonia, Sinfónica de Londres, Sinfónica de Chicago...- y grandes directores de orquesta -Herbert von Karajan, Sergiu Celibidache, Leonard Bernstein, Claudio Abbado, Carlo Maria Giulini, Evgeni Mravinsky, Georg Solti, Igor Markevitch, Daniel Barenboim...-, como recordaba El País con la crónica del que sería el último concierto en la sala con este uso, en el que se interpretó, al igual que en la inauguración, la 9ª Sinfonía de Beethoven:

Esta noche, poco después de que suenen los últimos acordes de la 'Oda a la alegría', de la Novena sinfonía beethoveniana, en interpretación de López Cobos y la Orquesta Nacional, se cerrarán las puertas del Real para comenzar las obras que lo convertirán en el coliseo lírico para el que fue inaugurado en 1850. Los 22 años que lleva el teatro Real dedicados a la música sinfónica no han hecho olvidar su primitivo origen operístico, y han sido muchas las voces que han pedido su reconversión. La historia ha llegado a su fin. Madrid contará a final de mes con un nuevo auditorio sinfónico y el Real albergará la ópera a partir de 1992. [...]

El aficionado disfrutó en el Real de algunos grandes directores. Karajan y su Filarmónica de Berlín lo visitaron por vez primera en 1968. Celibidache entusiasmó a sendas orquestas estatales y acabó por aborrecer a ambas, tras unos ensayos dignos de la película de Fellini. Giulini admiró por su capacidad para transformar a la ONE. Solti, Melita, Abbado, Maazel... causaron furor entre los melómanos y los políticos y otros personajes de sociedad que de pronto descubrieron la música. Otros, como Muti, llegaron demasiado pronto y no regresaron. Entre los pianistas sobresalieron los recitales de Richter, Gilels, Pollini, Zimmerman y alguno de Barenboim. Los amantes de la ópera pudieron escuchar a casi todos los grandes, desde una ya veterana en decadencia como la Schwarzkopf hasta la joven Cuberli, pasando por Victoria de los Ángeles, Berganza, Ghiaurov, Kraus, Domingo, Pavarotti o Carreras, incluso a un anciano Lauri Volpi que puso los pelos de punta en una inolvidable Donna é mobile. La Caballé, quizá la artista que

más y bien ha intervenido en el Real, demostró la viabilidad de la ópera en concierto con una Norma en primicia.

Esta noche con el último acorde de la Novena todo habrá terminado y quedará una sala vacía dispuesta a ser transformada. Renacerán los palcos, se abrirá toda la enorme embocadura del escenario, se aislará el local de las vibraciones causadas por una línea de metro y se dotará al escenario de las últimas novedades electrónicas. (El País, 13-10-1988)

Así, en 1988, con el Auditorio Nacional inaugurado, el Teatro Real cerraba sus puertas con el objeto de convertirse nuevamente en el Teatro de la Ópera de Madrid. Y la tarea de la reconversión recaería de nuevo en González Valcárcel -ya había sido, recordemos, responsable de la conversión del Real en sala de conciertos en 1966-, al que se le encargó en 1984 el estudio de viabilidad para la reforma definitiva del teatro madrileño, aprobándose dicha reforma en 1986. Resumía González Valcárcel las principales conclusiones del estudio de viabilidad:

En el estudio de viabilidad, entregado en abril de 1984, se ratifican las excelentes condiciones del Real para Teatro de Ópera, incluyendo unos cuadros comparativos de su escenario con los de los más afamados teatros de ópera europeos. También se indicaba la posibilidad de conservar, mejorándola para la ópera, su excelente acústica, y se señalaban las grandes dimensiones y posibilidades de sus escenarios superior e inferior así como de la chácena, describiendo en líneas generales la maquinaria escénica a instalar, necesaria para conseguir la máxima celeridad y perfección en la mutación de escenas, aprovechando la gran altura del foso, detallando la subtramoya equipada con plataformas o podios con escotillones, completada con la instalación y montaje de un gran carro giratorio, deslizante desde la chácena, de dimensiones similares a las del escenario principal.

En el escenario superior se proponía el aprovechamiento de sus grandes dimensiones para colocar una doble parrilla para la instalación de los cortes mecanizados y contrapesados, filas de puntos, cicloramas, dos puentes de luces intermedios, el de embocadura y las 16 torres laterales móviles. Y se completaba el telar con una parrilla más sencilla en la zona de la chácena.

También se indicaba la necesaria ampliación del foso de orquesta y se proponía la instalación en el mismo de plataformas para conseguir flexibilidad en el caso de necesitarse una orquesta mayor en ciertas representaciones, o incluso la supresión del foso en los recitales, elevando las plataformas al nivel de escena.

Se hacía referencia en el estudio a los grandes avances de la tecnología teatral en el campo de la luminotecnia, la informática y la electroacústica, así como a los modernos sistemas de control que permitirían una reconversión tal, que hiciera recobrar al Real el preminente puesto que ocupara entre las principales óperas europeas, en su época de esplendor

Este estudio de viabilidad, al que se acompañaban los planos y los detalles técnicos correspondientes, constituyó el punto de partida de todos los trabajos posteriores (GONZÁLEZ VALCÁRCEL, J.M., Las obras de recuperación del Teatro Real de Madrid, Universidad Complutense de Madrid, 1990, pp. 95-96)

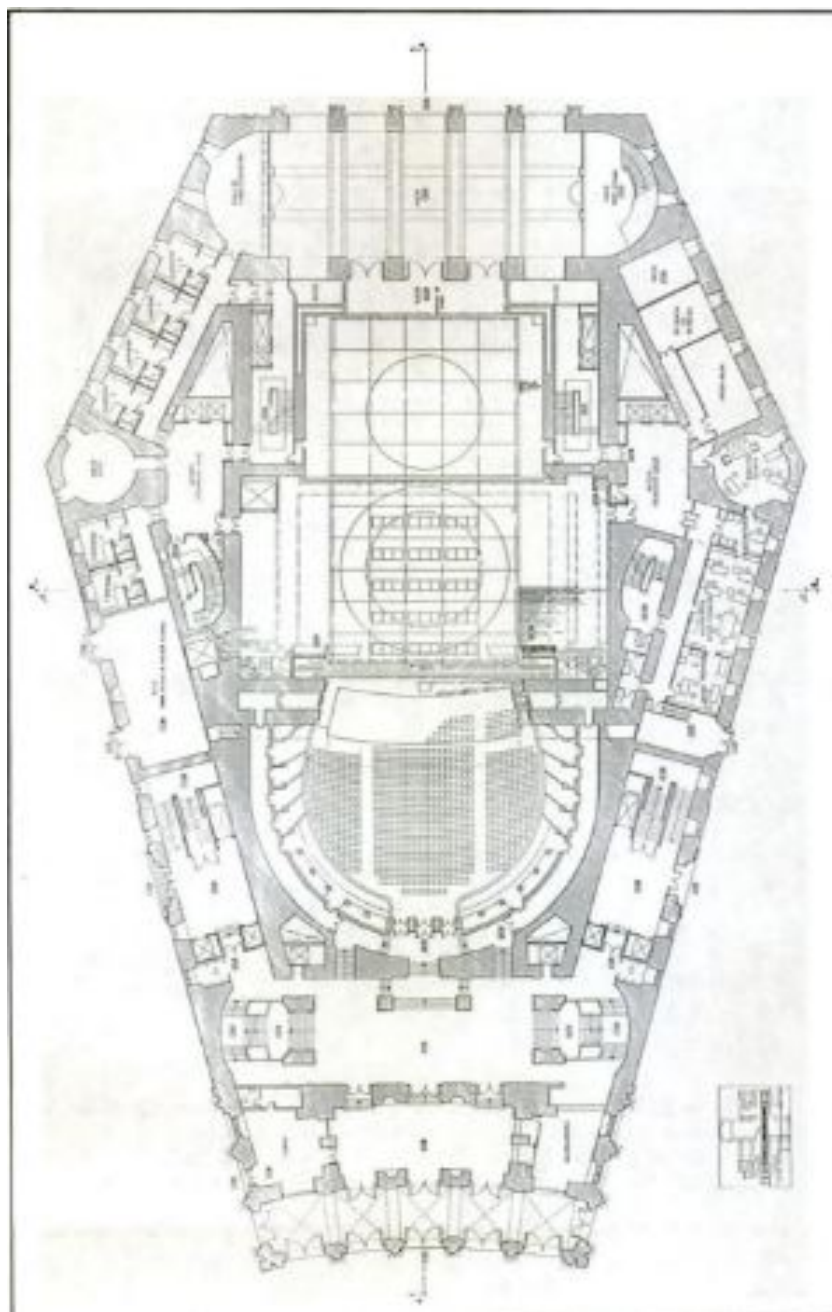


Fig. 7 - Parte del proyecto de renovación elaborado por González-Valcárcel

Y si bien cuando se cerró el Teatro se esperaba su inauguración para el año 1992, coincidiendo con las Olimpiadas de Barcelona y la Exposición Universal de Sevilla, lo cierto es que no fue hasta enero de 1991 cuando comenzaron las obras de remodelación. González Valcárcel se encontró desde el principio con dificultades que retrasaron los trabajos, y, de hecho, pocos meses antes de la culminación de las obras, falleció de un ataque al corazón en el mismo teatro mientras presentaba el resultado de los trabajos parciales a la prensa y a críticos musicales. A los continuos retrasos y sobrecostes se refería la especializada *Scherzo* en un artículo de 1994:

Pese a los felices augurios, la restauración definitiva del Real empezó con un malentendido que ha seguido hasta hoy y que quizá esté en el origen de algunas de las críticas más acerbas que se han dirigido a la dirección de las obras durante estos años. El Ministerio de Cultura, de cuya dirección general del Instituto Nacional de Artes Escénicas y Música (INAEM) depende el teatro restaurado, no dejó claro que las obras no se iniciarían inmediatamente.

Tácitamente se dio esa impresión, pero de hecho las obras de restauración no empezaron oficialmente hasta el 1 de enero de 1991, fijándose la inauguración del edificio renovado para el 12 de octubre de 1995, una fecha que algunos expertos ponen ya en duda al ritmo actual de las obras.

De todas maneras la restauración, bajo la dirección de Valcárcel –que tenía como adjuntos a su hijo Jaime y a Miguel Verdú- iba adelante. La primera fase, la preparación de la caja escénica, verdadero corazón del teatro, se terminó en su plazo, aunque las previsiones económicas del principio -2.000 millones- se incrementaron hasta 4.500. Durante una visita de los periodistas al Real para examinar el estado de las obras falleció de un infarto González Valcárcel, un profesional de solvencia indiscutible.

Eso ocurrió exactamente el 29 de enero de 1992. Se hicieron cargo de la dirección de la reconstrucción los arquitectos citados anteriormente, Jaime González Valcárcel y Miguel Verdú.

Las relaciones entre la dirección de las obras y el Ministerio de Cultura no han sido siempre todo lo fluidas que sería de desear, apunta el primero de los citados. Las reuniones de trabajo han sido raras y los arquitectos tienen la impresión de que trabajan en una idea que no acaba de definirse. De todas maneras la tercera fase, culminante, del Real se pone en marcha tras aprobarse el proyecto correspondiente y llevarse a concurso la realización. El presupuesto es de 6.500 millones de pesetas.

El Ministerio plantea la necesidad de ampliar el equipo de trabajo, a lo cual no se oponen los arquitectos, aunque preferirían ser ellos los que eligieran a sus colaboradores. Entre los asesores que van surgiendo, impuestos por el INAEM, hay algunos especialmente desafortunados, como el que planteó la necesidad de pintar de azul la sala del Teatro, «porque era el color de la monarquía» o que el fondo de la sala, la herradura fuera de cristal para que se pudiera ver a través de él. Hay un enrarecimiento en el clima de trabajo y se empiezan a oír rumores de cambio. Por fin el Ministerio parece definirse: quiere que haya un tercer arquitecto responsable. Ese arquitecto será Francisco Rodríguez de Partearroyo, autor de un polémico proyecto de ampliación del Museo del Prado, que será finalmente rechazado.

Los dos primeros arquitectos muestran aun hoy su extrañeza por la manera con que se comportó Partearroyo, que no se puso en contacto directo con ellos cuando su nombre sonaba ya para el cargo. Antes se había hablado de otros arquitectos como Moneo y Feducchi, pero ambos nunca han afirmado ni desmentido que el Ministerio les hubiera hecho una propuesta.

El enrarecimiento de las relaciones entre los arquitectos y el Ministerio se agudiza cuando los primeros descubren que existe un proyecto llamado «Estudio de alternativas» a lo que se ha venido realizando hasta entonces y que se hace público oficialmente el 10 de marzo de 1993.

Cuando tienen acceso a él los anteriores arquitectos comprueban que su puesta en práctica conlleva un cambio que alterará sustancialmente lo ya hecho. Como réplica presentan un informe en el que además de sostener que el Estudio se ha realizado «a espaldas de los arquitectos», se hace resaltar que el Proyecto que se viene siguiendo ha

sido consensuado y aprobado por el Ministerio, que se trata de una obra adjudicada y en marcha desde hace veintiséis meses, además de un Plan Especial aprobado definitivamente por el Ayuntamiento de Madrid. Se llama también la atención sobre el hecho de que si se lleva a cabo el proyecto alternativo la evaluación de costes cambiaría, así como los plazos de ejecución de la obra manejados hasta entonces. Igualmente los arquitectos insisten en la falta de criterios por parte de las autoridades ministeriales, que entorpece el trabajo. Hoy Verdú señala que los rifirrafes de entonces supusieron la pérdida de seis o siete meses vitales para el desarrollo de la obra.

La crisis se resolvió con la dimisión de Verdú y la confirmación de Partearroyo como responsable principal de la restauración. Hasta entonces la división de tareas consistía en otorgar a cada cual un área de responsabilidad del treinta y tres por ciento, lo cual se varía tras una tensa reunión en el Ministerio en que se realiza un nuevo reparto, en el que se aumenta el poder del nuevo arquitecto.

Así las cosas, las obras de restauración del Teatro Real saltan a la opinión pública, que empieza a inquietarse, a los medios de comunicación y a los políticos. Nadie se acuerda ya de los 2.750 millones de la época en que Javier Solana era ministro de Cultura, ni de los 5.800 millones de la de Jorge Semprún. Con Solé Tura se hablaba de una cifra final de 1.700 millones más, pero ahora se habla de 16.000 millones. De hecho, ésta es una cifra moderada, porque hay quien habla ya de 21.000 millones. Según el portavoz de Cultura del PP, Miguel Ángel Cortés, lo que el INAEM ha recibido de los Presupuestos Generales del Estado para la conversión del Real en teatro de la ópera, hasta marzo de 1994, se cifra en 10,439 millones. Lo cual ha sido negado por el director general del INAEM, Juan Francisco Marco, que afirma que la cantidad es de 7.285.

En este baile de números en el diario ABC apareció - 11-11-94- una información según la cual el Estado se ha gastado en el Real unos 200 millones de pesetas de sueldos, sin que éste haya entrado en funcionamiento. Lo que incluye las nóminas de Antoni Ros Marbá -director musical del teatro desde 1989, a razón de 22 millones anuales-, Ángel Díez González -director del programa de remodelación: unos 13 millones de pesetas anuales, José Luis Tamayo -director del proyecto técnico y de equipamiento: ocho millones y medio-, Rafael Pérez Sierra -responsable de dirección escénica y escenográfica: siete millones doscientas mil- etc. [...]

Mientras tanto en el Ministerio de Cultura reina una aparente tranquilidad. Se asegura una y otra vez que los plazos se cumplen, que los gastos no se han disparado y que todo estará a punto para el otoño de 1995. ¿Qué pasará, sin embargo, si en unas próximas elecciones triunfa la oposición conservadora, que parece dispuesta a hacer de la polémica del Teatro Real un tema electoral? Las personas consultadas confían en que nada cambie. «Hace poco le pregunté», cuenta un destacado responsable del Ministerio, «a un destacado político del PP si sabía quién dirigía el Teatro Odeón de París. Me respondió que no. Entonces le dije: Lluís Pasqual, que nunca ha ocultado sus simpatías por la izquierda. Le nombró para su cargo un gobierno socialista y lo sigue conservando con el gobierno conservador de Balladur, Los intereses de la cultura del país deben estar por encima de las luchas de los partidos».

Un loable deseo, pero tal vez la democracia española no esté aún madura para una alternancia de ese tipo. Si en un país como Gran Bretaña cada gobierno hubiera arrasado lo realizado por el anterior en el campo de la cultura hace tiempo que hubiera cerrado la Royal Shakespeare Company o el Covent Garden. Por Europa parece haber un cierto consenso para que lo cultural permanezca al margen de lo político. La regla no siempre se cumple, desde luego, y no hay más que leer las amargas críticas que despiertan los recortes presupuestarios para las artes en el Reino Unido realizadas por los gobiernos conservadores de Margaret Thatcher y John Major.

Otras experiencias, como lo sucedido en Alemania, donde los platos rotos de la unificación los pagaron entre otros diversos organismos culturales de la antigua RDA, que vieron reducidas al mínimo las subvenciones que recibían del Estado, al punto de tener que disolverse, no resultan muy reconfortantes. Sin duda en España las circunstancias son distintas. Pero la recesión está ahí y las fórmulas para paliarla difieren. Entre los partidarios de un liberalismo económico puro y duro, que reducen al mínimo el papel de lo público, y los que, aun aceptando plenamente la lógica del mercado sostienen que son necesarias ciertas medidas correctoras, media si no un abismo sí al menos un foso bastante profundo.

Que el futuro del Teatro Real dependa de la coyuntura política no deja de ser inquietante. Un destacado miembro de la administración nos decía que, en su opinión, era imprescindible un verdadero pacto de Estado entre las partes interesadas -gobierno, ayuntamiento y comunidad autónoma- para que en el futuro no se produjeran sobresaltos y el papel del teatro no se cuestione, Algo similar a lo que se ha puesto en marcha con motivo del desastre del Liceu de Barcelona. Sólo que en ese caso hay mucha gente que cree en la necesidad del Liceu. ¿Hay tanta en Madrid que crea en la necesidad de un teatro de la ópera que sea algo más que un lugar de encuentro social? (ALFAYA, J., El Teatro Real, la historia interminable, en Scherzo, n° 83, 1994, pp. 10-12)

El citado 1995 tampoco pudo ser la fecha de inauguración del Teatro. Alfredo Kraus⁴² tuvo que retrasar su esperada aparición en el coliseo madrileño, prevista para enero de 1996 en el papel de Fausto, de Gounod, y, de hecho, en la presentación de la temporada del Teatro de la Zarzuela del curso 1995-1996, Emilio Sagi reconocía que casi todos los títulos operísticos que allí se iban a presentar habían sido rescatados de la programación del Teatro Real. Entonces se hablaba del 31 de octubre de 1995 como fecha de fin de las obras, y del curso 1996-1997 como primera temporada del reinaugurado Teatro, pero, como ya sabemos, no fue hasta un año después cuando reabrió sus puertas el coliseo madrileño, como ya nos referimos al hablar de la figura de Stephane Lissner en el capítulo anterior, y como glosaba el magacín cultural de El Mundo:

El fantasma que merodea entre las paredes del Teatro Real parece haberse ausentado, quién sabe si para siempre, en vista de que la definitiva inauguración del coliseo madrileño es una realidad aparentemente inevitable. Así se desprende de la situación de las obras, de los pronósticos más objetivos y del compromiso fijado en octubre del próximo año como jornada de gloria para la ópera española. La vida breve de Falla, bajo la dirección de Frühbeck de Burgos, constituye un paradójico título que, además de haber destronado el proyecto socialista de Parsifal, subraya el final de una etapa polémica, y repleta de connotaciones políticas.

Al margen de todas ellas, la evidencia nos presenta al Teatro Real como un edificio de excepcionales cualidades técnicas que apenas tiene rivales entre los de su categoría y envergadura en todo el mundo. El tenor Plácido Domingo, por ejemplo, afirmó nada más visitarlo en enero de 1995 que se trataba de un monumento "fantástico" y "titánico", mientras que Alfredo Kraus, apenas un par de meses después, no dudaba en distinguirlo

⁴² Alfredo Kraus Trujillo (Las Palmas de Gran Canaria, España, 24 de noviembre de 1927 – Madrid, España, 10 de septiembre de 1999) fue un tenor y profesor de canto español. Es considerado uno de los mejores tenores líricos ligeros de la segunda mitad del siglo XX. Su personaje más conocido fue Werther, de la ópera homónima de Jules Massenet.

con los elogios de una obra incomparable: "Creo que es el teatro más avanzado del mundo; estoy maravillado con lo que he visto, me parece una verdadera machada".

Y no se trata de patriotismo ni debilidad. Zubin Mehta insistía en el punto de vista de los dos tenores españoles cuando juzgaba las obras desde "el más absoluto asombro", incluso Gerard Mortier, director del prestigioso Festival de Salzburgo, reconocía que el escenario madrileño le había sorprendido de forma "decididamente favorable".

¿Por qué razones el Teatro Real es uno de los mejores del mundo? Ciertamente, esta pregunta sólo puede responderse acudiendo a sus aspectos técnicos, porque hasta que no transcurran varios años tampoco van a poder establecerse conclusiones desde un punto de vista artístico; sin embargo, resulta indudable que la tecnología empleada y los recursos escénicos resisten cualquier comparación con los escenarios de ópera más señeros. "Es que este teatro -afirmaba Alfredo Kraus- ha equilibrado en armonía las virtudes de un teatro antiguo con los mayores logros de nuestro tiempo. Por un lado, conserva la personalidad, el encanto y las condiciones acústicas de un gran escenario europeo levantado a mediados del siglo pasado; y por otro, se ha aprovechado hasta el último recurso tecnológico para emplearlo en beneficio de una concepción más moderna".

El testimonio de Alfredo Kraus puede cotejarse desde las distintas perspectivas que ofrecen la calle Arenal y el Palacio Real, precisamente donde la imponente arquitectura del Teatro ya sugiere la idea de una función inminente. Pero es que, además, la oportunidad de recorrerlo con cierto detenimiento conduce a otras conclusiones si cabe más satisfactorias: la maquinaria es la mejor del mundo, el acondicionamiento de la sala se ha realizado con total rigor y la disposición interior permite que proliferen las salas de ensayos para la orquesta, el coro, el ballet e, incluso, para trabajar con el material escénico.

¿Defectos? La mujer de Kraus decía que los camerinos eran pequeños, y, sobre el proyecto, el secretario de Estado de Cultura, Miguel Ángel Cortés, cuestionaba el discreto tamaño del escudo regio, mientras que la propia ministra, Esperanza Aguirre, subrayaba algunos reparos en la decoración... Sin duda, el más importante de todos ellos tiene que ver con la imagen y radica en la idea generalizada de que el Teatro Real es un proyecto abandonado a la polémica y la incertidumbre. No en vano, el Gobierno socialista fijó la fecha de la inauguración en octubre de 1992 de acuerdo con un presupuesto de 6.000 millones; y no en vano, los hechos demuestran que el pronóstico se ha desviado en cinco años y en más de 14.000 millones.

Sí, el fantasma del Teatro Real ha conocido dos proyectos de remodelación distintos -el definitivo, de Francisco Rodríguez Partearroyo-; se ha sorprendido por el modo en que Ros Marbà cumplió -y cobró- sus tres años de director musical mucho antes de reinaugurarse; contempló la estruendosa caída de la lámpara cenital; asistió en directo -como la prensa- al desvanecimiento mortal del primer arquitecto, José Manuel González Valcárcel; y no pudo sino enmudecer cuando Plácido Domingo puso a prueba la acústica del teatro -interpretó un breve pasaje de Parsifal- en su última visita a Madrid.

Y es que el fantasma del Teatro Real también ha sido testigo de los misteriosos avatares que se han sucedido en el coliseo madrileño desde los tiempos en que Fernando VII aconsejó erigirlo (1818). Entonces, como hoy, las obras sufrieron ciertos retrasos y recortes, hasta el extremo de que el Real terminó por inaugurarse el 19 de noviembre de 1850. 75 años después, una inspección técnica descubrió peligrosas grietas en la estructura y filtraciones de agua, así es que el Teatro Real permaneció clausurado y no volvió a abrir sus puertas hasta el año 1966, como sede de la Orquesta Nacional de España y completamente inutilizado para la representación de una ópera.

Así se explica que la propia Orquesta Nacional haya merecido el honor de ocupar el foso el día de la función inaugural -también protagonizó el concierto de clausura en 1988- y así se comprende que el título de la ópera de Falla elegida -La vida breve- deba entenderse como una broma para conjurar al viejo fantasma. Larga vida al Teatro Real. (La Revista de EL MUNDO. 20-10-1996)

De aquí en adelante, la historia es bien conocida y ha sido sucesivamente mencionada en páginas previas de este trabajo: Lissner, Cambreleng y Moral ocuparon la gerencia y dirección artística del Teatro hasta la llegada de Gerard Mortier.

RELACIÓN DE ALTOS CARGOS DE LA FUNDACIÓN TEATRO REAL DESDE SU REAPERTURA

PRESIDENTES DEL PATRONATO

- » **Carmen Alborch Bataller** (Diciembre 1995 - Julio 1996)
- » **Esperanza Aguirre y Gil de Biedma** (Julio 1996 - Enero 1999)
- » **Mariano Rajoy Brey** (Enero 1999 - Junio 2000)
- » **Pilar del Castillo Vera** (Junio 2000 - Abril 2004)
- » **Carmen Calvo Poyato** (Abril 2004 - Julio 2007)
- » **César Antonio Molina Sánchez** (Julio 2007 - Diciembre 2007)
- » **Gregorio Marañón y Bertrán de Lis** (Diciembre 2007 - actualidad)

DIRECTORES GENERALES / GERENTES

- » **Elena Salgado Méndez**, Directora General (Enero 1996 - Julio 1996)
- » **Juan Cambreleng Roca**, Gerente (Febrero 1997 - Enero 2001)
- » **Inés Argüelles Salaverría**, Gerente (Enero 2001 - Septiembre 2004)
- » **Miguel Muñiz de las Cuevas**, Director General (Septiembre 2004 - Marzo 2012)
- » **Ignacio García-Belenguer Laita**, Director General (Abril 2012 - actualidad)

DIRECTORES ARTÍSTICOS /DIRECTORES MUSICALES

- » **Stephane Lissner**, Director Artístico (Marzo 1996 - Febrero 1997)
- » **Luis Antonio García Navarro**, Director Artístico y Musical (Mayo 1997 - Octubre 2001)
- » **Jesús López Cobos**, Director Musical (Julio 2002 - Agosto 2010)
- » **Emilio Sagi**, Director Artístico (Octubre 2001 - Agosto 2005)
- » **Antonio Moral**, Director Artístico (Septiembre 2005 - Agosto 2010)
- » **Gerard Mortier**, Director Artístico y Musical (Enero 2010 - Septiembre 2013)
- » **Joan Matabosch**, Director Artístico (Septiembre 2013 - actualidad)
- » **Ivor Bolton**, Director Musical (Septiembre 2015 - Septiembre 2020)

Fig. 8 - Relación de altos cargos de la Fundación Teatro Real desde su reapertura

Pero merece la pena volver a echar la vista atrás, esta vez para entender la historia de Mortier, el hijo del panadero de Gante, con el fin de encuadrar el origen y las motivaciones de su planteamiento artístico y vital en las temporadas en las que estuvo al frente del teatro Real

Gerard Mortier nació en 1943 en la ciudad belga de Gante, y tuvo que sobreponerse a la muy pronta muerte de su madre. Sin embargo, recordaba en una entrevista a la radio pública

francesa en 2008 como creció en un ambiente en el que el hambre de conocimiento era una constante en casa:

Mis padres eran muy jóvenes cuando la guerra estalló. Siempre sentí que querían aprender. Mi padre leía un montón; a mi madre le encantaba la música –pero no La Bohème, sino más bien Beethoven y Bruckner; siempre me he preguntado cómo llegó a ello-. Lo que quiero decir es que la gente que asume que solo aquellos que provienen de familias intelectuales leen está equivocada. Cada hombre y cada mujer tienen el potencial de estar interesados [en la cultura], pero no siempre tienen la oportunidad [de interesarse]. Creo sinceramente que todo el mundo puede ser conmovido por el arte, pero deben ser guiados. Y tengo la sensación de que las instituciones públicas no tienen esto en cuenta: y es que siempre quieren bajar las escaleras hasta el público, más que ayudar a la audiencia a escalar. Y esto podría molestar a algunos amantes de la ópera, pero así debe ser hecho.

Gerard Mortier fue educado en el colegio jesuita Sint-Barbaracollege, y a dicha educación se ha referido el propio Mortier como uno de los hechos que marcó su carácter y forma de afrontar la vida (en la citada entrevista, Mortier decía: “Me encantaba el espíritu dialéctico de la educación. Todo el mundo ha de estar implicado a nivel intelectual. Todo era siempre alrededor del diálogo y el debate. El debate es lo que hace al mundo moverse hacia adelante”)

Licenciado en comunicación y doctor en derecho por la universidad de su ciudad natal, Gerard Mortier, entusiasta de la ópera desde su infancia, decidió que quería dedicarse a la dirección artística, y se unió a la organización del Festival de Flandes, de 1968 a 1972, como asistente de dirección, y desde allí saltó, de la mano del director de orquesta Christoph von Dohnanyi⁴³ y el compositor e intendente Rolf Liebermann⁴⁴ -como planificador artístico-, en las casas de ópera de Dusseldorf -1972-1973-, Hamburgo -1973-1977- y Frankfurt -1977-1979-, y siguió a Liebermann hasta París -1979-1981-, en donde éste estaba revitalizando el repertorio, poniendo en marcha producciones contemporáneas con rompedores directores al frente, antes de volver a su país natal para su primer puesto de director, al frente del Teatro de la Moneda de Bruselas.

De las tres personas citadas, es probablemente con Cristoph von Dohnhayi con quien más aprendió, especialmente de su meticulosa preparación de los ensayos y de su casi obsesión por el

⁴³ Christoph von Dohnányi (Berlín, Alemania, 8 de septiembre de 1929) es un director de orquesta alemán. Su primer puesto como director fue en la Ópera de Fráncfort. Sirvió como director musical de la Ópera de Lübeck, la Orquesta Sinfónica de la Radio del Oeste de Alemania, y de las óperas de Fráncfort y Hamburgo. Marchó a Estados Unidos como director musical de la Orquesta de Cleveland desde 1984 hasta 2002, y regresó en 2005 a Alemania como Director Principal de la Orquesta Sinfónica de la NDR en Hamburgo.

⁴⁴ Rolf Liebermann (Zúrich, Suiza, 14 de septiembre de 1910 - París, Francia, 2 de enero de 1999) fue un compositor, director de orquesta, director de escena y productor musical suizo. Fue director artístico de la «Orchestre de la Radio suisse alémanique» en Zurich (1950-57) y director de orquesta de la «Norddeutscher Rundfunk» en Hamburgo (1957-59). De 1959 a 1972 y de 1985 a 1988 fue intendente de la Ópera de Hamburgo

control de todos los factores alrededor de la escena. Y, más aún, solía citar su formación con von Dohnhayí y Liebermann para rebatir a quienes le acusaban de centrarse como gestor en la dirección de escena mucho más que en la musical: “Déjenme decirles que siempre me preguntan sobre la importancia de los directores de escena y resulta que yo fui alumno de Von Dohnhayí durante siete años. Él y Rolf Liebermann son mi escuela, que es una escuela musical, no de escena. Pero la música no puede funcionar sin una buena traducción en el escenario y por eso me ha gustado siempre trabajar con los mejores directores de escena.” (Scherzo, 01-09-2016)

A finales de 1981, Mortier era elegido para ponerse al frente del Teatro de la Moneda, en el cual estuvo diez años, en los que convirtió una casa de ópera bastante conservadora en una de las más vanguardistas de Europa, gracias a, entre otros, sus montajes de óperas contemporáneas compuestas por Janacek o John Adams, y sus innovadoras producciones de grandes obras del repertorio, como el Anillo del Nibelungo y el Don Carlo que dirigiera escénicamente Herbert Wernicke⁴⁵. Mortier definía como “bastante sencillo” su trabajo al frente de este Teatro, en tanto en cuanto dispuso de mucha libertad y un punto de partida idóneo para aplicar su ideario, como recordaba en un diálogo con el crítico Vela del Campo años después:

Mi trabajo en La Monnaie de Bruselas fue bastante sencillo porque allí no existía una verdadera cultura de la ópera. El público carecía de prejuicios, estaba expectante y sentía curiosidad. Uno de los mayores problemas de la ópera actual es que gran parte del público, en especial en París, acude al teatro a juzgar antes que a descubrir lo que el teatro le puede ofrecer. En Bruselas aprendí mi oficio. Antes había adquirido una gran experiencia trabajando durante siete años en las mejores óperas alemanas (entonces las grandes óperas de repertorio programaban cuarenta piezas al año, con un conjunto de sesenta cantantes); no sólo conocí de primera mano los entresijos de la organización de la ópera, también asistí a la renovación del teatro, sobre todo en la Schaubühne de Berlín.

En Bruselas traté de aplicar mi propia perspectiva. En primer lugar, quería crear producciones donde el director de orquesta, el director de escena y los cantantes se unieran para preparar la representación con mucho tiempo de antelación. En segundo lugar, quería crear una programación temática, no un mero elenco de diferentes obras. Además, traté de mezclar ópera clásica y grandes obras del siglo XX, porque creo que para escuchar correctamente la música de nuestro tiempo es necesario entrenar el oído con los clásicos. Siempre me he resistido a que se me encasille como director de ópera vinculado sobre todo a la dirección de escena. Mi formación es esencialmente musical. Mis grandes profesores son el director de orquesta Christoph von Dohnányi y el compositor Rolf Liebermann. Además, los directores de escena que he escogido se han caracterizado por poseer una profunda vertiente musical: o bien podían leer una partitura o bien tenían una gran intuición musical, como Patrice Chéreau.

Mi insistencia en Mozart en esos años tiene que ver con que creo que hay personajes en nuestra historia cultural que simbolizan la cumbre absoluta. No creo que se

⁴⁵ Herbert Wernicke (Auggen, Baden-Württemberg, Alemania, 24 de marzo de 1946 - Basilea, Suiza, 16 de abril de 2002) fue un director de ópera, escenógrafo y figurinista alemán. Uno de los más polémicos de su generación, su contribución a la revolución escénica en la lírica se ha revalorizado desde su muerte. Sus más importantes trabajos fueron en el Festival de Salzburgo, el Teatro Real de la Moneda en Bruselas, la Opera Estatal de Baviera, la Ópera Estatal de Viena y la Ópera Alemana de Berlín

pueda hacer teatro sin Shakespeare. Del mismo modo, Mozart es insoslayable en ópera. Para comprender la genialidad de la ópera hay que estudiar a Mozart profundamente. Ayer mismo defendí en Barcelona el papel de Monteverdi, que fijó las reglas fundamentales de la ópera. Pero lo cierto es que fue Mozart quien la llevó a su explosión cultural. Mozart es para mí una piedra de toque, cuando programo una de sus obras siempre tengo oportunidad de corregirme, es tan genial que uno sabe siempre si está cometiendo un error. Un cantante que me gustaba mucho, Wolfgang Windgassen, me dijo una vez, siendo yo muy joven: «Canto todos los días Dies Bilnist ist bezaubernd schön, la gran aria de Tamino, porque mientras pueda hacerlo estaré seguro de que mi técnica sigue siendo buena». A mí es Mozart quien me da la medida para saber si voy o no por el camino correcto. (VELA DEL CAMPO, J.A., El Espíritu de la Ópera, en Minerva, nº 387)

El propio Teatro de la Monnaie reconocía su aportación a la historia de este Teatro con ocasión de la creación de los premios Mortier, coincidiendo con la muerte del director:

Desde el momento de su nombramiento en La Monnaie en 1981, hizo todo lo que pudo para volver a ponerla en el mapa. A través de una programación llena de coraje, a través de la cooperación con los principales productores con el ánimo de dar a la ópera un nuevo valor, con su consecuente decisión de optar por un rejuvenecimiento del género introduciendo a compositores contemporáneos con gusto por la ópera, a través de la presión para incrementar la calidad artística de La Monnaie refundando la orquesta y el coro, a través de la incorporación de famosos directores musicales con percepciones dramáticas, prestando especial atención a la homogeneidad de los cantantes contando con -por decreto- jóvenes cantantes, y no menos importante, consiguiendo inocular ese entusiasmo que hacía de cada representación una experiencia, Mortier dio al género operístico un nuevo dinamismo que de una vez por todas consiguió lanzar definitivamente a la papelera postulados como el de que “la ópera está muerta”.

Durante diez años fue el director de La Monnaie. Durante este tiempo, desde su base de operaciones en Bruselas fue capaz de mostrarle al mundo como una dinámica casa de ópera con una visión podía ser a la vez marcadora de tendencias y de un alto perfil en Europa a pesar de sus limitados recursos. Los directores una vez más transformaron la ópera: artistas celebrados internacionalmente como Patrice Chereau, Peter Stein, Luc Bondy, Daniel Mesguich, Herbert Wernicke, Peter Mussbach o Ruth Berghaus trabajaron junto con talentos salidos de la casa, como Philippe Sireuil o Gilbert Deflo. Junto con los directores musicales Sir John Pritchard y Sylvain Cambreling, Mortier siempre supo cómo prestar la forma musical al concepto dramático. Su instinto para el teatro derivó casi siempre en producciones aplaudidas de manera unánime.

A través de él, los jóvenes talentos han tenido más y más oportunidades. A través de las audiencias de Bruselas, numerosas obras del repertorio abrieron las mentes de muchos, o les permitieron al menos redescubrirlas, con, indudablemente, su joya de la corona en el celebrado ciclo de Mozart de Karl-Ernst y Ursel Herrmann, dirigido por Sylvain Cambreling, y en el que José van Dam, uno de los más prominentes y más respetados cantantes del periodo Mortier, tuvo un rol prominente. (“Una vida por la ópera” [<http://www.lamonnaie.be/fr/469/>])

Y si bien el éxito de Mortier fue indudable -también en cifras, como recordaba en una entrevista en 1987 a una revista especializada: “En seis temporadas el número de abonados de La Monnaie ha pasado de 2.000 a más de 16.000, con una media de edad de entre 30 y 35 años. Al

principio, la programación consistió fundamentalmente en óperas de Mozart. Pero ya en 1986 programé cuatro óperas contemporáneas, entre ellas una tan perfectamente desconocida para el gran público como *Der ferne klang*, de Franz Schrecker, y se consiguieron 3.000 abonados más. Eso es lo que más me estimula.” (*Theatre en Europe, n° 14, 1987*)-, no estuvo exenta de polémica su primera etapa al frente de una casa de ópera.

En junio de 1987 -un periodo que el propio Mortier definió tiempo más tarde como “el más complicado de mis años en Bruselas”- el contrato del famoso coreógrafo francés Maurice Béjart⁴⁶ al frente de la compañía de danza residente de *La Monnaie* se estaba acabando, y no había visos de que fuese a renovarse, principalmente debido a problemas presupuestarios y a su propio conflicto personal con Mortier, al que Béjart acusaba, según palabras del Ministro belga de Educación, Antoine Duquesne, de haberle pedido “mayor autonomía en la gestión de su Ballet del Siglo XX, que depende de la Ópera Nacional, sin obtener respuesta” por parte de Mortier.

La capital belga había acogido a Béjart y a su compañía durante los últimos 27 años, desde que la producción de Béjart sobre *La Consagración de la Primavera*, de Stravinsky, le lanzase a la fama internacional. Y si los belgas no estaban precisamente contentos con la decisión, similar descontento se instaló en París por parte de los responsables franceses de cultura, que esperaban haber convencido a la compañía de ballet moderno más popular del mundo para instalarse en París. Pero Béjart, en ese momento de gira en Leningrado, se plantó y declaró en una rueda de prensa: “No soy un futbolista intentando incrementar las apuestas por mí entre países rivales; soy un amante y un servidor de la danza”, y aprovechaba para desvelar la que sería la nueva casa de él y de toda su compañía: “Me gusta Lausanne. No soy una persona de ciudades grandes. Tengo amigos aquí; me gusta estar cerca del Lago y de los Alpes. Lausanne es cosmopolita sin todas las distracciones de una gran capital. Es un buen lugar para crear”

La noticia no fue del todo desagradable para un Mortier que gustaba poco de las coreografías de Béjart. Pero Béjart era inmensamente popular entre el público bruselense, quienes le veían como una especie de tesoro nacional belga -pese a su origen francés-. Y, sobre todo, estaba el hecho de que Mortier tenía que llenar el hueco de Béjart rápidamente, y no sólo el suyo, sino el de toda la compañía, dado que Béjart se llevaba a todo su Ballet del Siglo XX con él a Lausanne.

⁴⁶ Maurice Béjart, (Marsella, Francia, 1 de enero de 1927 - Lausana, Suiza, 22 de noviembre de 2007); fue un bailarín y coreógrafo naturalizado belga. La coreografía de *La consagración de la primavera*, en 1956, fue su gran obra maestra.

En busca de ideas, Mortier llamó a su amigo, el director de escena Peter Sellars⁴⁷, cuyo trabajo admiraba y a quien había hecho debutar en ópera un mes antes en *La Monnaie*, pidiéndole alguna recomendación. Y Sellars no lo dudó y le habló de Mark Morris⁴⁸, que le parecía lleno de talento y estaba al frente de una compañía que, según entendía Sellars, sería perfecto para trabajar en una casa de ópera por su capacidad de integrarse con orquestas y coros y de dirigirse a públicos muy variados. Mortier, que no había oído hablar de Morris, se plantó en Stuttgart al día siguiente, donde estaban Sellars y Morris en ese momento, vio a este último presentar su espectáculo *Gloria* y, sobre la marcha, le invitó a cenar y le puso sobre la mesa las condiciones de su contrato: un salario anual de 33.000 dólares con seguro incluido para cada bailarín, estudio, oficinas, materiales, vestuarios, la orquesta y el coro de *La Monnaie*, secretaria, masajista y, en general, lo que necesitasen para poner en marcha un espectáculo de danza. Y le preguntó a Morris si aceptaba el trabajo y si se llevaría a su compañía con él.

Para entender el valor de la oferta, hay que ver las condiciones en las que Morris y su compañía trabajaban en Estados Unidos, en donde las subvenciones públicas son mucho más limitadas. Los bailarines de Morris trabajaban para él 40 semanas al año -y las otras 12 habían de buscarse la vida por su cuenta-, en las que ganaban en torno a 14.000 dólares anuales -casi 20.000 menos que en la oferta de Mortier, y sin seguro médico-. Además, no disponían de grupo musical, por lo que había una lucha permanente por disponer de los fondos que le permitieran una música en directo que Morris consideraba esencial -algo en lo que coincidía absolutamente con Gerard Mortier-.

Sin embargo, no fue el dinero lo que hizo a Morris y a sus bailarines cambiar Nueva York -y a su familia, amigos...- por la conservadora Bruselas, en las que el éxito de sus americanas coreografías era una absoluta incógnita. Lo que era irrenunciable era lo referente a los espacios físicos que la oferta de Bruselas les ofrecía: La vida de la Mark Morris Dance Company, como la de casi cualquier compañía de danza moderna en Estados Unidos, era una continua lucha contra el desorden y la dispersión. No teniendo un estudio a su disposición, la compañía tenía que alquilar espacios, que a su vez alquilaban otras compañías en otros momentos del día, por lo que no era viable prolongar los ensayos si cuando acababa el tiempo contratado estaba uno en medio de la inspiración creativa. Al final de la hora, la compañía tenía que llevarse todo, e incluso quitar

⁴⁷ Peter Sellars (Filadelfia, Estados Unidos, 1957) es un director de teatro estadounidense, famoso por sus montajes modernos de óperas y de obras clásicas. Fue director de la Boston Shakespeare Company, del American National Theater. Y del Festival de Teatro de la Bienal de Venecia. Junto a su labor escénica, es profesor de Artes y Culturas del Mundo en UCLA

⁴⁸ Mark Morris (29 de agosto de 1956) es un bailarín y coreógrafo de danza contemporánea estadounidense cuyo trabajo es aclamado por su artesanía, ingeniosidad, humor y a veces por sus eclécticos acompañamientos musicales. Además de su propia compañía, fundó el *White Oak Dance Project* junto al bailarín Mikhail Baryshnikov

la cinta con la que en el suelo habían delimitado la escena en la que la danza se desarrollaría en cada momento. Y al día siguiente a la inversa, probablemente en un escenario distinto. Cada ensayo y cada concierto eran un nuevo comienzo.

En Bruselas, por el contrario, tendrían su propia sede, con cuatro estudios -cada uno de distinto tamaño, para las diferentes necesidades-, además de vestuarios y duchas. Morris no solo podría ensayar cuando él quisiera, y durante todo el tiempo que quisiera; sino que podría además dar clases diarias, y desarrollar a los bailarines en su propio estilo. Y cuando una pieza estuviese terminada, podía estrenarla en *La Monnaie* y disponer de escenario, decorados, vestuario, libretos, orquesta y coro, y poner en marcha el espectáculo. Lo que Mortier le había ofrecido, en otras palabras, era una manera de trabajar completamente distinta.

Estaba claro lo que Mortier ofrecía a Morris, pero el por qué éste fue elegido por Mortier lo sabemos por las propias palabras del director a Vanity Fair dos años después: “Sólo ver esta *Gloria* fue suficiente para saber que este hombre es especial. Es su actitud hacia la música. Diría que BÉjart utiliza la música para sus espectáculos. Mark Morris sirve a la música. Ésa es una gran diferencia. Otra diferencia es que Mark tiene una sensibilidad muy sutil. No es un hombre que venga con un gran golpe, como “esto es lo que quiero mostrar y quiero explicarlo así”. Pero creo que la principal diferencia es su humor. Por fin he encontrado un artista con sentido del humor” (Vanity Fair, 01-03-1989)

La musicalidad fue, sin duda, el factor clave para la decisión de Mortier hacia Morris, y la principal diferencia de éste con su antecesor. BÉjart tenía el hábito de incorporar juntos distintos fragmentos de composiciones y estilos de música antagónicos, lo que, unido al volumen al que le gustaba la música, hiciera que tendiese a inclinarse por la música grabada más que por la interpretada en directo, algo que Mortier odiaba a nivel estético, y que igualmente suponía un desaprovechamiento de la orquesta de *La Monnaie*.

La opción Morris tenía igualmente otras ventajas. Por supuesto el hecho de que viniese recomendado por Sellars, quien había contratado al bailarín para uno de sus espectáculos, supuso que Mortier viese en el bailarín esa mezcla de tradición e iconoclastia presente en las producciones de Sellars, que Mortier tanto admiraba. Igualmente, había un tema político y es que, al ser americano, ni valones ni flamencos podían acusar a Mortier de favoritismo por unos u otros; e, igualmente, Mortier se cubría con el hecho de contratar a alguien prácticamente desconocido en Europa, ya que, si triunfaba, sería un tanto a favor del director, y, si no lo hacía, nadie le podría negar el valor de dar la oportunidad a otro valor en alza, lo que se había convertido en una de las principales señas de identidad de su carrera.

Y, finalmente, está el hecho de que Morris era una elección muy práctica. No era un coreógrafo *freelance* que tuviese que llegar a la ciudad, contratar bailarines, y en un plazo no

inferior a diez años, construir una compañía y un repertorio. Morris tenía una compañía y un repertorio, una máquina preparada para hacer danza que simplemente había de instalarse en *La Monnaie*. Y era mucho más barata que la existente compañía de 60 bailarines clásicos. Por lo que la opción Mortier era tan conveniente para Morris, como la opción Morris lo era para Mortier.

Morris estuvo con Mortier hasta el final de su contrato con el Teatro, en 1991. Y la razón del fin de su trabajo en su país natal viene motivado por un luctuoso hecho acontecido en la ciudad austriaca de Anif el 16 de julio de 1989.

Allí y entonces, fallecía el legendario director de orquesta Herbert von Karajan⁴⁹. Glosar la figura de von Karajan sería un trabajo de investigación en sí mismo, en tanto en cuanto podemos sin duda afirmar que existe un antes y un después de von Karajan, en bastantes factores puramente referentes a la dirección musical, así como en la utilización de los medios de comunicación, e incluso en el desarrollo del CD. Así que, centrándonos en aquello que lo relaciona con Mortier, resumiremos brevemente su paso por Salzburgo.

En el año 1957, tres años después de la muerte de Wilhelm Furtwängler⁵⁰, el Festival de Salzburgo elegía a su sucesor, recayendo el puesto de director artístico en Karajan, salzburgués de nacimiento, si bien no pisaba el festival desde hacía ocho años antes.

Karajan se puso al frente de las producciones de *Fidelio* y *Falstaff*, tanto a nivel artístico como musical, y trajo al festival a su nueva orquesta, la Filarmónica de Berlín, para convertirla en la segunda orquesta principal del Festival, después de la Filarmónica de Viena. Éste y los dos siguientes años supusieron igualmente la incorporación al Festival de las más grandes orquestas del mundo, como la Orquesta del Concertgebouw de Ámsterdam, en 1958, o la Orquesta Filarmónica de Nueva York, con Leonard Bernstein al frente, en 1959.

En 1960 se inaugura la gran sala de conciertos -el *Grossesfestspielhaus*- y, durante los 28 años siguientes, Karajan fue asumiendo en Salzburgo cada vez más poder hasta convertirse en el único responsable del Festival. Y si podemos destacar algo de esta época, aparte de la espectacularidad de las producciones que Karajan llevó a escena, fue el hecho de que el Festival estuvo prácticamente dominado por las producciones del repertorio más tradicional, con alguna

⁴⁹ Herbert von Karajan (Salzburgo, Austria, 5 de abril de 1908 – Anif, Austria, 16 de julio de 1989) fue el más destacado director de orquesta del periodo de la posguerra y posiblemente del siglo XX. Dirigió la Orquesta Filarmónica de Berlín durante treinta y cinco años. Realizó más de 900 grabaciones y vendió más de 300 millones de discos en todo el mundo

⁵⁰ Wilhelm Furtwängler (Berlín, Alemania, 25 de enero de 1886 – Baden-Baden, Alemania, 30 de noviembre de 1954) fue un director de orquesta y compositor alemán, considerado uno de los más notables del siglo XX. Dirigió la Filarmónica de Berlín hasta su muerte en 1954, cuando fue sucedido por Herbert von Karajan. Fue también director musical de la Orquesta Filarmónica de Viena, del Festival de Salzburgo y del Festival de Bayreuth, donde dirigió producciones entre los años 1927 y 1944

pequeña excepción como el estreno, en 1966, de la ópera de Henze, *The Bassarids*. Y merece la pena resaltar este hecho por cuán grande fue la diferencia en la apuesta del nuevo director que habría de comenzar a trabajar en 1992.

Karajan, gravemente enfermo, renunció a la dirección del Festival al final de la edición de 1988 y falleció poco antes del comienzo del de 1989 -si bien, desde la distancia, se aseguró de vetar para esa edición aquellas propuestas que no eran de su agrado-. Ya meses antes de su muerte, los poderes públicos empezaron a cuestionarse la orientación artística del Festival, lo que llegó a oídos de Karajan a través de Hans Landesmann⁵¹. Karajan, indignado con el solo hecho de que se cuestionase su labor al frente del Festival, dirigió una nota a los medios en la que amenazó con retirarse totalmente del Festival si se hacían cambios. Y retirarse suponía no el hecho de no participar de la programación, sino probablemente llevarse consigo el patrocinio y la difusión que el sello de grabación Deutsche Grammophon daba al Festival -de hecho, en ese último año de vida de Karajan, la ciudad estuvo, durante el Festival, empapelada con anuncios del último disco de Verdi que el Maestro había grabado el invierno anterior-.

Pese a la amenaza, y sabiendo que los días de Karajan estaban contados, el Ministro de Cultura austriaco, Hilde Hawlicek, aprobó el paquete de reformas propuesto, apenas una semana antes de la muerte de Karajan. En él, asumía la posición de Landesmann y otros críticos de que las clásicas producciones del Festival se habían tornado repetitivas y que este necesitaba un rejuvenecimiento a través de artistas más imaginativos, que habían sido repetidamente vetados durante el mandato de Karajan. Para asegurar la implementación de estas medidas, el consejo aprobó la creación de una comisión bajo la dirección de Landesmann, encargada de la búsqueda de un nuevo responsable artístico para el Festival.

En las quinielas públicas apareció rápidamente el nombre de August Everding⁵², Director General de la Ópera de Munich. La comisión echó atrás su candidatura, y Everding declaró en público lo que muchos pensaban en privado, y es que el incremento de los precios, así como los salarios pagados por Karajan habían inflado los precios del mercado. Y aprovechó para poner en entredicho la falta de inspiración que el Festival había tenido en los últimos años, manteniendo la calidad pero perdiendo la frescura y la originalidad con respecto a lo que se podía escuchar en cualquier otra casa de ópera del mundo. Decía Everling que “en Salzburgo debe haber rebelión.

⁵¹ Hans Landesmann (Viena, Austria, 1932 – Salzburgo, Austria, 2013) fue un empresario austríaco que ayudó a estabilizar el Festival de Salzburgo después de la muerte de Herbert von Karajan, y que co-fundó la Joven Orquesta Gustav Mahler con Claudio Abbado.

⁵² August Everding (Bottrop, Alemania, 1928 – Múnich, Alemania, 1999) fue un director de ópera alemán. Fue nombrado director de la Ópera de Hamburgo en 1968 y de la de Múnich en 1977. Posteriormente, dirigió el Festival de Bayreuth, la Deutsche Oper de Berlín y la Ópera de Zúrich.

Salzburgo no solo debe pacificar y gratificar, también debe irritar y molestar. Y si la gente se enfada, al menos al año siguiente habrá entradas disponibles para otros”

Y Landesmann -quien, de hecho, acabaría asumiendo el cargo de director financiero del Festival- recogió el guante, y al final del Festival, y después de una encendida discusión, anunció el nombre del nuevo director artístico, Gerard Mortier, como recogía la crónica de El País:

Gerard Mortier, el controvertido y triunfante director de la ópera de Bruselas, será el nuevo jefe artístico del Festival de Salzburgo. Su gestión comenzará en 1991, pero se incorporará al aparato organizativo del festival en octubre de este año para planificar los programas de las temporadas de 1991 y 1992. Hace pocas semanas, Mortier había afirmado en Viena que desde 1971 no asistía a Salzburgo porque en el festival "me aburro hasta la muerte”

Mortier, que estudió Derecho y tiene 45 años, fue elegido después de un agitado debate de cinco horas que sostuvo el directorio del Festival de Salzburgo en un intento de "seguir adelante" después de la muerte de Herbert von Karajan, quien le daba el ritmo a este festival. A Mortier, ágil y favorable a la reforma, no se le ve como un sustituto de Von Karajan en la línea programática del festival. Comentaban ayer en círculos cercanos a Salzburgo que "a Dios no se le puede reemplazar". Herbert von Karajan, a pesar de no haber tenido cargos específicos en el último tiempo en el Festival de Salzburgo, tenía el poder de vetar nuevas ideas o programas. La figura de Mortier logró indignar después de que en junio pasado afirmara a un semanario austríaco que no se podía "tener 300 veces al año Tosca, con Plácido Domingo", refiriéndose a la tendencia del festival de valorar más a los intérpretes que a la obra misma y de inclinarse más por un repertorio operístico tradicional del siglo XIX. Entonces dijo que estaría interesado en ocupar el puesto de director artístico del festival, pero que estaba "seguro" de que no lo llamarían porque ése "es un juego de los poderosos donde sólo cuenta el dinero".

El nuevo director, que tiene preferencias por repertorios contemporáneos, afirmó también en junio pasado que "la ópera está en peligro de extinción, a pesar de tener tantos seguidores". En Bruselas presentó la ópera Wozzeck, con Claudio Abbado como director, lo que fue un éxito. "La representamos 11 veces con la sala llena y en Viena la sala estaba vacía". Se refería a la importancia de educar y acostumbrar al público a óperas modernas. "No se puede solamente repetir los antiguos éxitos. Un día el público dirá: "Basta, es suficiente".

Sobre Salzburgo, Mortier afirmó que ese festival podría extinguirse en cualquier momento. "La generación antigua de Estados Unidos, que provenía de Europa y regresaba a Salzburgo al festival, se está muriendo". Aseguró que podría pasar como en Francia después de la I Guerra Mundial. "La gente rica que antes iba a la ópera quería ir al Moulin Rouge". Mortier teme el mismo peligro para la audiencia moderna en Salzburgo. "Si un millonario construye una casa de ópera en Hawái, nadie irá a Salzburgo".

Refiriéndose al público que regresa a Salzburgo cada verano, Mortier levantó indignación entre los asiduos. "Hay que apelar a la inteligencia y a los jóvenes. Existe una elite intelectual con dinero, pero ellos no van a Salzburgo., Allí sólo va la elite con dinero, y eso es lo peor que le puede pasar a un festival” (El País, 30-08-1989)

Las dos primeras temporadas, sin Mortier incorporado al 100%, fueron de transición, pero en 1992 se empezó a notar la mano del gestor belga: Puso en escena seis nuevas óperas y dos

dramas, y sólo con *Las Bodas de Fígaro* se repitió una producción ya estrenada en el pasado. Todo esto fue posible a través de las coproducciones: La *Salomé* de Luc Bondy⁵³ viajaría tras el Festival a Bruselas, y el San Francisco de Asís de Sellars a la Bastilla de París. Se habilitaron nuevos espacios escénicos, como la antigua mina de sal de Perner-Insel in Hallein o la Sala Dorada del castillo de Hohensalzburg. Se enfocó el Festival hacia nuevos públicos, con un modelo de abonos con precios más moderados y ofertas para el público joven -máximas del ideario de Mortier que intentó igualmente instaurar en el Teatro Real-. Por primera vez se incorporó la figura del compositor en residencia -Pierre Boulez⁵⁴ ocuparía el puesto ese año- y se produjo el largamente esperado debut de Nikolaus Harnoncourt⁵⁵.



Fig. 9 - Presentación del Festival de Salzburgo de 1992

⁵³ Luc Bondy (Zúrich, 1948 – París, 2015) fue uno de los más reconocidos directores de escena de finales del Siglo XX. Bondy desarrolló su carrera entre Francia y Alemania, aunque fue en Austria en donde tuvo sus puestos más relevantes, como el de Director Teatral del Festival de Salzburgo

⁵⁴ Pierre Boulez (Montbrison, Francia, 26 de marzo de 1925 – Baden-Baden, Alemania, 5 de enero de 2016) fue un compositor y director de orquesta francés. Desde su faceta de compositor, creó y dirigió el Instituto de Investigación y Coordinación Acústico-Musical, en París. Desde la de director, fue titular de la Filarmónica de Nueva York (1971-1977) y principal invitado de la Sinfónica de Chicago hasta su muerte.

⁵⁵ Nikolaus Harnoncourt (Berlín, Alemania, 6 de diciembre de 1929 - St. Georgen im Attergau, Austria, 5 de marzo de 2016) fue un director de orquesta austríaco, uno de los pioneros en la interpretación con instrumentos originales (o réplicas fieles) y criterios musicológicos de las obras del periodo barroco y clásico. Fundó el *Concentus Musicus Wien*.

1992 es, igualmente, el año en el que Mortier se enfrenta por primera vez a otra de las grandes figuras de la ópera del momento, el director de orquesta Riccardo Muti⁵⁶. El 20 de julio, en pleno ensayo de *La Clemenza di Tito*, a nueve días del estreno, Muti se bajó del podio y comunicó a la dirección del Festival -esto es, a Mortier- su intención “irrevocable” de no dirigir la ópera por su “total e irremediable desacuerdo con las imposiciones escénicas” de Ursel y Karl-Ernst Hermann. Mortier, lejos de plegarse al pulso de Muti, comentó inmediatamente a los medios que “apoyaba totalmente la producción” de los Hermann y, consecuentemente, que aceptaba la dimisión de Muti.

No sólo *La Clemenza*, sino todo el Festival, fue un gran éxito, lo que permitió a Mortier justificar la postura adoptada, en una entrevista un mes después al magacín cultural de ABC -que firmaría, curiosamente, Joan Matabosch, quien más de 20 años después de esta entrevista sería quien sucedería a Mortier al frente del teatro Real-:

Considero que Riccardo Muti ha cometido un grave error al abandonar “La Clemenza di Tito” por negarse a ensayar. Dada su actitud, en el futuro nos inclinaremos más hacia Pierre Boulez, Barenboim o von Dohnanyi, que son directores capaces de trabajar con el director de escena y con los cantantes. Tampoco me interesan las estrellas de la batuta que sólo quieren dirigir la representación y basta. Muti firmó su contrato hace dos años pero, de repente, nueve días antes de la inauguración del Festival, decidió que la puesta en escena de Hermann no le convenía y se marchó. Ya se sabe que Muti está acostumbrado a las viejas producciones de La Scala, pero su actitud me sigue pareciendo muy poco profesional. [...] En la actualidad, casi todos los grandes directores de escena, desde Chereau hasta Bondy y Hermann, no quieren ni oír hablar de colaborar con él. (ABC de la Música, 28-08-1992)

No fue el único enfrentamiento que Mortier mantuvo en sus años en Salzburgo. En 1995, coincidiendo con el 75 aniversario del Festival, que ese año habría de ser más largo que lo habitual -seis semanas-, sobrevino la despedida de Nikolaus Harnoncourt, tras dirigir con gran éxito *Las Bodas de Fígaro*. Y, si bien éste también hizo referencia a la complicada acústica de la *Festspielhäuser*, la principal razón dada para despedirse del Festival fue la, según él, “cuestionable predominancia de los directores de escena”, y la poca atención que se prestaba a sus sugerencias en lo referente a repartos. Y el año siguiente, coincidiendo con la extensión del contrato de Mortier hasta 2001, llegaría la ruptura definitiva de Muti con el Festival, y también la

⁵⁶ Riccardo Muti (Nápoles, Italia, 28 de julio de 1941) es un director de orquesta italiano, conocido por haber sido director musical del teatro de ópera La Scala de Milán desde 1986 hasta 2005. Junto a Claudio Abbado, ambos son vistos como los máximos exponentes entre los directores italianos de su generación, y por su estilo y temperamento, visto como el continuador de Arturo Toscanini. Uno de los grandes maestros del repertorio lírico italiano, con incursiones exitosas en Mozart y Brahms y Schumann, es actualmente el director titular de la Orquesta Sinfónica de Chicago

renuncia de Peter Stein⁵⁷ a seguir siendo el Director Escénico -siendo sustituido por Ivan Nagel⁵⁸- como recogía Vela del Campo en páginas de *El País*:

Coincidiendo con el éxito de Fidelio se han producido dos nuevos conflictos en el Festival de Salzburgo, que han culminado, con la ruptura de relaciones del director musical, Riccardo Muti, y del director escénico, Peter Stein, con el festival, mientras su director, Gerard Mortier, permanezca al frente del mismo. Ello, unido a la de Harnoncourt la pasada primavera, saca de nuevo la polémica a la superficie. Lo de Muti se veía venir. Desde La clemencia de Tito, en 1992, las relaciones de Mortier y Muti nunca han sido fluidas y su punto máximo de tensión llegó el pasado año con el montaje de La Traviata que dirigió Lluís Pasqual. A Mortier no le gusta el conservadurismo, que Muti defiende en los planteamientos estéticos, mientras que el director italiano no consiente que nadie le ponga en cuestión lo que tiene que hacer. En una cena celebrada en casa de Solti después de la premiere de Fidelio, varios comensales comentaban que si echan un pulso Mortier y Muti el italiano tiene todas las de perder. "Basta con que sigan dirigiendo en Salzburgo Abbado, Maazel, Solti o Salonen, y se incorporen Chailly, Rattle u otros", decían algunos destacados miembros de la familia musical.

En el caso de Stein y Harnoncourt, la situación es distinta, porque las relaciones de ambos con Mortier han sido tradicionalmente correctas y hasta amistosas, habiéndose producido el conflicto por un problema de celos.

Aunque Mortier aluda a algunas malas críticas que Harnoncourt tuvo el año pasado en Las bodas de Fígaro, hasta el último mono de Salzburgo sabe que el problema viene por la dirección de las sinfonías de Schubert el próximo año. El elegido ha sido Abbado (ahora a partir un piñón con Mortier después del terremoto de Elektra) y esto Harnoncourt no lo ha podido soportar. Claro que ya está preparando Aida en su cuartel general de Zúrich para el próximo invierno.

La rivalidad con un colega ha hecho estallar el caso Stein. Mortier no consultó a Stein sobre la programación de En la soledad de los campos de algodón, de Koltés, con dirección de Chéregu, obra y montaje que no son del agrado de Stein. Ello, unido a la dedicación berlinesa de Stein, con un monumental Fausto, ha propiciado el alejamiento.

Los enfrentamientos no se limitan únicamente a los artistas individuales. La Filarmónica de Berlín no actúa este año en el festival porque quería hacer la Segunda de Mahler y el festival ya se lo había encargado a la Philharmonia inglesa con Kaplan, algo que a los berlineses les ha parecido una auténtica humillación.

Aunque el vencedor de estas historias es el propio festival, una máquina asombrosa de generar dinero y publicidad, capaz de sacar partido no solamente de los éxitos artísticos, sino de las disputas por la gloria de estar en lo más alto del escalafón (El País, 12-08-1996)

⁵⁷ Peter Stein (Berlín, Alemania, 1 de octubre de 1937) es un director de teatro alemán que fundó en Berlín occidental el *Schaubühne am Halleschen Ufer*, una compañía de teatro, que fue uno de los focos principales de la renovación teatral que tuvo lugar en la República Federal Alemana de los años 60-70 y se inspiró en el movimiento de protesta estudiantil y en el Mayo de 1968. En 1984 abandonó la dirección del *Schaubühne* y se dedicó a trabajos como director invitado en teatros y óperas de todo el mundo.

⁵⁸ Ivan Nagel (Budapest, Hungría, 28 de junio de 1931 - Berlín, Alemania, 9 de abril de 2012) fue un crítico, estudioso del teatro, periodista y asesor artístico húngaro-alemán. Entre 1972 y 1979 fue director artístico del *Deutsches Schauspielhaus* en Hamburgo. Fue igualmente director artístico de la Ópera Estatal de Stuttgart, y entre 1989 y 1996 profesor de historia y estética de artes escénicas en la Universidad de las Artes de Berlín.

Pero, probablemente, su mayor enfrentamiento en el Festival no fue contra los artistas, sino contra los políticos. Hasta el punto de que anunció su abandono del Festival un año antes de lo esperado, después del ascenso al poder del partido ultraderechista de Jörg Haider⁵⁹:

El director del Festival de Salzburgo, el belga Gérard Mortier, afirmó ayer en Barcelona que ha decidido finalmente dejar su cargo el próximo 31 de agosto, día de la clausura de la edición de este año. Mortier abandona el festival un año antes de que expire su contrato en protesta por la entrada del partido ultraderechista de Jörg Haider en el Gobierno austriaco. El director anunció ayer que el festival de 2000 será "una gran manifestación democrática" y que ha dejado preparada la programación para el de 2001, que calificó de "muy moderna".

"Los resultados de las elecciones han sido para mí como una bofetada", afirmó Gérard Mortier, que ayer presidió en el Gran Teatro del Liceo de Barcelona la sesión de apertura de la Asamblea General de Juvenilia, el fórum de los grupos jóvenes de las asociaciones de amigos de los teatros de ópera europeos. En las elecciones austriacas, el Partido Liberal (FPÖ) -calificado de "absolutamente fascista" por Mortier- consiguió situarse como la segunda fuerza más votada del país y entrar en el Ejecutivo tras pactar con el Partido Popular (ÖVP). Como consecuencia, el director cree que tiene "la obligación de decir no". Y, para ello, aseguró que se ha autoimpuesto un deber que compartirá, entre otros, con el ex ministro de Cultura francés, Jack Lang. Mortier y Lang se reúnen hoy en Viena para hablar de una cuestión, la del ascenso de la ultraderecha, que "no sucede sólo en Austria". "Tendré que demostrar que Europa no puede aceptar esta situación", añadió.

El director belga demostró tener bien aprendido el programa cultural del FPÖ e hizo un cáustico repaso de tres de sus puntos. "En primer lugar habla de la preeminencia del idioma alemán", dijo, algo que va en contra del "europeísmo" del Festival de Salzburgo: "¡Mozart escribía en alemán y en italiano!", exclamó. Y continuó: "En segundo lugar, el FPÖ va en contra del multiculturalismo, algo que no puedo aceptar como flamenco y europeo. Y, en tercer lugar, defiende que el arte se circunscriba a la esfera de lo privado, cuando el arte no es arte si no llega al público". De este último punto, Mortier dedujo que el nuevo Gobierno austriaco "reducirá las subvenciones a la cultura".

Respecto a la actitud de otros participantes en el festival -el director de origen indio Zubin Mehta no participará-, Mortier señaló que "cada uno actúa según su conciencia", pero dejó bien claro que él prefiere la "resistencia activa al boicot". Por eso ha preparado, como anunció el martes en Viena, una fiesta orientalista financiada por un millonario egipcio. En cuanto al público asistente -un 70% del cual procede de fuera de Austria-, Mortier dijo que se han recibido pocas cancelaciones, aunque significativas. "Muchos judíos neoyorquinos han decidido no ir este año a Salzburgo y yo estoy intentando que cambien de idea", afirmó. (El País, 19-02-2000)

Y es que una de las cosas que más destacaban del pensamiento de Mortier, música aparte, era su europeísmo. Así, para una conferencia que Mortier debía haber impartido el 13 de marzo de 2014 en el ciclo de Las Grandes Conferencias Católicas de Bruselas -falleció en dicha ciudad

⁵⁹ Jörg Haider (Bad Goisern, Austria, 26 de enero de 1950 – Klagenfurt, Austria, 11 de octubre de 2008) fue un político austriaco, primero líder del FPÖ (*Freiheitliche Partei Österreichs*, entre 1986 y 2000) y después, desde 2005 hasta su muerte, líder del partido BZÖ (una escisión del FPÖ). Fue candidato a Canciller Federal, pero la UE exigió a Austria que retirase su candidatura por sus tendencias ultraderechistas

apenas cinco días antes-, Mortier dejó escrita una conclusión aleccionadora que bien se puede relacionar con su enfrentamiento con el nacionalista y ultraderechista FPÖ:

Tenemos que educar a las nuevas generaciones en el conocimiento de que la Federación Europea es la evolución lógica de la estructura de estados del continente europeo dentro de las necesidades de nuestro mundo al comienzo del siglo XXI, pero también que las diferencias culturales entre las diferentes regiones europeas tienen la perfecta capacidad de expresarse dentro de esta Federación Europea. En el mismo contexto, debemos dejar claro que todos los intentos de separatismo nacen de razones políticas personales, mucho más que de argumentos culturales, y que son expresiones del tardo feudalismo en el contexto de nuestra situación económica y cultural a principios del Siglo XX.

Mozart viajó por toda Europa -Alemania, Francia, Inglaterra, Bélgica, Holanda, Chequia, Eslovaquia e Italia, y todo ello en los apenas 3.800 días de su corta vida-. Habló con fluidez las lenguas alemana, francesa e italiana, y estudió el inglés. Cultivó los ideales de la francmasonería y la solidaridad, así como la iglesia cristiana, y fue un adepto de la declaración de los derechos humanos. Sus óperas son la más alta expresión de este arte, y combinan la complejidad de lenguaje sinfónico alemán con la belleza del bel canto italiano, mientras firmaba las partituras con su nombre francés, Amadé. Es uno de los muchos artistas que nos puede guiar

Mortier dio finalmente marcha atrás a su decisión, y dejó como despedida una muy polémica versión de *Die Fledermaus* en 2001. La puesta en escena de Hans Neuenfels⁶⁰ era de todo menos clásica, con sexo en todas sus variantes, orgías de droga y una violencia más sugerida que explícita, con una delimitación perversa y constante entre los poderosos, y unos oprimidos capaces de seguir al último dictador de turno por una ración de droga; y con una escenografía de cristales rotos, luces de neón, coches de caballos destrozados y un palco que acaba ardiendo.

Entre el público hubo de todo, desde literales peticiones de pena de prisión para Mortier, hasta abucheos, desmayos, abandonos de la sala -alguno de ellos muy airados, como el de Eliette von Karajan, la viuda del anterior director del Festival- e, igualmente, bravos y ovaciones entusiastas. Se llamó a la policía, que hizo guardia en el exterior de la sala, y particularmente álgido fue el abucheo al director de escena y a su equipo, salvándose por el contrario de los pitos la dirección de Marc Minkowski⁶¹.

⁶⁰ Hans Neuenfels (Krefeld, Alemania, 1941) es un escritor, poeta, productor de cine, libretista, director de teatro y de ópera. Sus producciones de ópera han venido a menudo acompañada de fuertes escándalos. En particular, su versión de *Aida* en 1980 en Frankfurt, en la que imaginó a los esclavos etíopes de Verdi como mujeres de la limpieza en un entorno contemporáneo, o su *Fledermaus* en 2001 para el Festival de Salzburgo.

⁶¹ Marc Minkowski (París, Francia, 4 de octubre de 1962) es un director de orquesta francés, especialmente conocido por sus interpretaciones de la música del Barroco francés. Es hijo de Alexandre Minkowski, pediatra francés, hijo a su vez de padres judíos oriundos de las zonas ruso-polacas del Báltico, uno de los precursores de la neonatología. Marc Minkowski es caballero de la Orden Nacional del Mérito.

Mortier dejó su puesto al alemán Peter Ruzicka, director de orquesta y gestor musical, discípulo de Hans Werner Henze y antiguo intendente de la Orquesta de la Radio de Berlín y de la Ópera de Hamburgo. Y dirigió sus pasos precisamente al país natal de éste, aceptando una invitación del Gobierno de Renania del Norte-Westfalia para dirigir durante dos años un Festival que, si bien contaba con 55 años de tradición a sus espaldas, cambió totalmente con la aparición de un Gerard Mortier que planteó, en una línea similar a la que había desarrollado al frente de Salzburgo, acercando la ópera al público menos habitual.

Para ello, Mortier se rodeó de sus habituales hombres y mujeres del mundo del teatro, con Peter Sellars dirigiendo Eurípides y a Messiaen, Patrice Chereau⁶² con Fedra de Racine, Robert Wilson⁶³ con Las Tentaciones de San Antonio de Flaubert, o Christoph Marthaler⁶⁴ dirigiendo obras de Schubert y Mozart. También españoles, como el pintor Eduardo Arroyo⁶⁵, ejerciendo como escenógrafo y figurinista de *Don Giovanni*, Agustín Ibarrola⁶⁶ realizando una instalación que sirvió de fondo permanente para el escenario de un teatro al aire libre dedicado a la poesía; y el broche del Orfeón Donostiarra cantando una sinfonía de Philip Glass, y La Fura dels Baus al frente de La Flauta Mágica y la Condenación de Fausto, de Mozart y Berlioz, respectivamente.

Existía, sin embargo, la duda más que razonable de hasta qué punto el público de Salzburgo iba a seguir a Mortier a una región industrial venida a menos, con unos encantos infinitamente más ocultos que los de la ciudad austriaca, con más de cinco millones de habitantes repartidos en 40 kilómetros a la redonda, y con una muy importante minoría turca. Y la duda se

⁶² Patrice Chéreau (Lézigné, Francia, 2 de noviembre de 1944 - París, Francia, 7 de octubre de 2013) fue un director de cine, teatro y ópera francés además de productor, actor y guionista. En 1976 Wolfgang Wagner le ofrece dirigir junto a Pierre Boulez en la dirección musical, la nueva producción de El anillo del nibelungo de Richard Wagner en el Festival de Bayreuth, que revolucionaría la visión de dicha obra

⁶³ Robert Wilson (Waco, Texas, 4 de octubre de 1941) es un director estadounidense de escena de vanguardia y dramaturgo, una persona polifacética en el mundo teatral: Dirige obras de teatro y óperas, diseña escenografía e iluminación, escribe el texto tanto para teatro como para ópera, e incluso pinta y esculpe para sus producciones.

⁶⁴ Christoph Marthaler (Erlenbach, Alemania, 1951) es un director de escena alemán. Desde 1993 trabajó como director escénico en el *Deutsches Schauspielhaus* en Hamburgo bajo la dirección general de Frank Baumbauer y junto a Frank Castorf en el *Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz* de Berlín. En 2001 fue nombrado director general del *Schauspielhaus* de Zurich.

⁶⁵ Eduardo Arroyo Rodríguez (Madrid, España, 26 de febrero de 1937) es un pintor español de estilo figurativo, clave de la nueva figuración narrativa española y vinculado al pop art. Refugiado en París desde 1958 por causa de su antifranquismo, Arroyo cobró protagonismo en el circuito artístico nacional tardíamente, a partir de los años 80. Actualmente, sus obras cuelgan en los más reputados museos de arte moderno y su creatividad se extiende a las escenografías teatrales y a las ediciones ilustradas.

⁶⁶ Agustín Ibarrola Goicoechea (Basauri, Vizcaya, 18 de agosto de 1930) es un pintor y escultor español. Su obra pictórica es un desarrollo plástico de su ideología política, pudiendo ser inscrita dentro de la pintura social, denunciando la realidad del proletariado y el mundo rural. Su obra conjuga el espíritu vasco con el compromiso social con los trabajadores, las gentes más humildes y tiende hacia el expresionismo.

confirmó, y acabó llevando a la despedida de Mortier del Festival, a raíz de la fuerte polémica generada por el trabajo de Franck Castorf⁶⁷ como director, que incluyó la presencia del director Calixto Bieito⁶⁸ para una vanguardista escena de la Ópera de Cuatro Cuartos, de Weill y Brecht, que se tradujo en unos muy pobres resultados de taquilla.

Tras ello, Mortier puso rumbo a la Ópera de París. Y tuvo en París el mismo problema que en la Trienal del Ruhr, y es el de querer plasmar el mismo ideario con el que había triunfado en Bruselas y Salzburgo, sin ser consciente de que el público y la crítica no iban a responder de la misma manera. La trayectoria cronológica de Mortier en París quedó perfectamente glosada en un largo artículo que el año de su fichaje por el Teatro Real le dedicó la revista *Classica Repertoire*, y del que incluiremos un extracto que permite entender su segunda etapa en la capital del país vecino:

Como todos sus predecesores a la cabeza de la Opera nacional de París (ONP), Gérard Mortier ocupa dos oficinas, una en el Palais Garnier y otra en la Bastilla. En la Rue Scribe el cuarto es pequeño, pero con historia; se trata de la vieja antecámara de Rolf Liebermann, patrón de la “grande boutique” (la “supertienda”) entre 1973 y 1980, que contrató al de Gante como asistente. Todo un símbolo. Este cuarto presenta otra baza: está situada a un paso de la nueva sala de prensa. Cada mañana, el director puede empezar la jornada con el balance de los artículos aparecidos y preparar sus respuestas. Ahí radica el nervio de la guerra para este diplomado en “prensa y comunicación”. En la Rue de Lyon, Gerard Mortier cambió el gran despacho de su predecesor, Hugues Gall, por una oficina más modesta. En la pared, un retrato de Mozart, que tiene “la marca del genio y de la creatividad allí donde precisamente no te lo esperas”. ¿Piensa Mortier en sí mismo cuando dice eso?

Antes de ponerse a la cabeza de la institución, Gerard Mortier vivió una carrera al mismo tiempo ejemplar y espectacular. Una mezcla de profesionalismo y de happening que define bien al personaje. En diez años le dio un brillo notorio a la Monnaie de Bruselas, aunque haya dejado un notable déficit allí. A continuación demostró que podía suceder a Karajan en Salzburgo y dirigió el festival entre 1991 y 2002. También organizó la primera Ruhr Triennale. En la Opera de París se encontraba con una ópera “tradicional”, a la que Hugues Gall dejaba en pleno funcionamiento. Pero era evidente que el flamenco no iba a ponerse un traje tan estrecho. En muchos aspectos Gerard Mortier contrasta muchísimo con él, aunque ambos hayan debutado bajo la dirección del mismo mentor, Rolf Liebermann. “Silueta masiva y mirada azul acero, Hugues Gall es un sanguíneo que no le teme a la pelea, mientras que Gerard Mortier, endeble, eterno adolescente, universitario

⁶⁷ Frank Castorf (Berlín, Alemania, 17 de julio de 1951) es un director de teatro alemán y director artístico de la *Volksbühne Berlin am Rosa-Luxemburg-Platz* desde 1992. Es considerado uno de los grandes nombres del Teatro Post-Dramático mundial. Es conocido como un “destructor” de obras clásicas y creador de espectáculos que se caracterizan por la provocación, por el juego con la realidad, y por la ausencia de una narrativa lineal y de interpretaciones conclusivas

⁶⁸ Calixto Bieito (Miranda de Ebro, Burgos; 2 de noviembre de 1963) es un director de teatro español. Es un dramaturgo célebre por sus interpretaciones radicales de óperas clásicas. Desde 1999 hasta 2008 fue Director Artístico del Teatro Romea de Barcelona. En enero de 2010, asumió la dirección del Festival Internacional de las Artes de Castilla y León (FACYL) durante dos temporadas. Desde 2013 vive en Basilea donde es Director Residente del Teatro de Basilea (2013).

sutil y seductor sonriente, es un adepto al arte de la finta. En una palabra, un diplomático sustituyó a un patrón a la vieja usanza”, según escribió Jacques Boucelin en el nº 75 de Classica. El “diplomático” efectúa con rapidez la desclasificación de las producciones de su predecesor que no le gustan; son muchas. Ordena acomodar los fosos de orquesta en previsión de la llegada de los “grandes directores” que ha previsto programar. Favorece también el retorno vencedor a la Opera de Pierre Bergé y sus amigos. Está claro: con la era Mortier se va a pasar página, se va a escribir una historia nueva. Nombrado por Catherine Tasca, entonces ministra de Cultura, tan sólo para cuatro temporadas, el director tiene que darse prisa en imponer su garra. In extremis, un decreto que cambia los estatutos de la Opera permite prolongar su mandato doce meses, hasta el verano de 2009, mientras que alcanza el límite de edad (65 años) en noviembre de 2008. [...]

En lo que se refiere a programación, promete la revolución. Aunque la austeridad del primer otoño sorprende, con unos Carmelitas que se pierden al pasar del Garnier a la Bastilla, una Katia Kabanová desplazada al Garnier, el Hércules fallido de Bondy y la controvertida Flauta de la Fura del Baus, que antes tuvo su sitio en la fábrica desafectada del Ruhr para la que Mortier había hecho el encargo. Varias “nuevas producciones” no son pues más que reposiciones de espectáculos montados por el director en sus mandatos anteriores. Pero el belga lo que busca es atropellar las costumbres. No programa ya una obra en la Bastilla o en el Garnier en función de su género o de su público potencial. Decide caso por caso, sin tampoco preocuparse demasiado del equilibrio de una temporada. Como en 2007, con cuatro producciones diferentes en el mes de julio, lo nunca visto.

El acontecimiento tiene que ser permanente, y con su intrépido director la Opera de París trata de convertir esta casa de repertorio a la idea de un festival incesante, para conquistar un público más joven. Y sin embargo son dos reposiciones lo que constituyen los momentos fuertes de la primera temporada: Otello, con Valeri Gergiev, y Guerra y paz, con otro gran director ruso, Vladimir Jurowski. Descubierta por Hugues Galle en París, este último no volverá, como tampoco las divas preferidas del antiguo director y del público parisiense, como las señoras Mattilla y Fleming, que a Gerard Mortier no le gustan. Éste elige más bien cantantes jaleadas en Berlín en un repertorio más austero: Angela Denoke o Christine Schäfer; el acontecimiento, por lo demás, proviene del memorable Tristan e Isolda, confiado a los mejores cantantes del momento, a un director de excepción (Salonen) y a un dúo inesperado (el director de escena Peter Sellars y el videasta Bill Viola). Un “golpe” de originalidad que su iniciador, menos inventivo en París que en Bruselas o en Salzburgo, se empeñará en reiterar. [...]

Si juzgamos una temporada lírica por sus éxitos más claros, los de Gerard Mortier se parecen: no contaremos más que dos o tres por año, lo que es poco si tenemos en cuenta los objetivos proclamados. Además del ya citado Tristán, hay que añadir para el recuerdo el Don Giovanni del cineasta Michael Haneke, el Così fan tutte de Patrice Chéreau, coproducido con el festival de Aix en Provence, o el Tannhäuser de Robert Carsen, todos ellos éxitos indiscutibles. El ciclo Janáček ha sido útil, pero ha decepcionado, lo mismo que el ciclo “francés” (La Juive, Louise, Ariane et Barbe Bleue y Saint François), interesante pero sin rematar. Al proponer menos títulos que su predecesor, el director dejó de lado – sin duda, por gusto personal- el repertorio barroco, aunque es cierto que en París está bien servido. Prioridad al siglo XX y a la renovación del público, aun a riesgo de perder una parte de los habituales.

Ya con las primeras señales de oposición de los espectadores, sobre todo después del aumento del precio de las localidades, Gerard Mortier se pone a la defensiva. También ahí quiere ser omnipresente y arreglarlo todo él. Multiplica los encuentros con el público, concede cientos de entrevistas para imponer su huella y convencer de lo bien fundado de su acción. El periódico gratuito Ligne 8 refleja las prioridades de la casa: presencia aplastante del director Sylvain Cambreling, un púdico velo sobre las producciones

criticadas por el propio patrón, como L'elisir d'amore de Laurent Pelly. Sus comunicados tratan de reparar las malas críticas. Así, la coreografía de Alain Platel, Wolf, "ha conquistado París". Sin escrúpulo en cuanto al deber de reserva impuesto por su función, presenta él mismo la retransmisión de esta obra en Arte. ¡Nadie va a servirte mejor que tú mismo! El director decide igualmente llevar a cabo una emisión semanal en Radio Classique. Hay que ganar la guerra de los medios, cueste lo que cueste. [...]

Durante su reinado, el patrón escuchó mucho, consultó, prometió. Antes de tomar él solo las decisiones. En la prensa económica, con Enjeux-Les Échos, se reconoce en el activo del director "una clara preferencia por las relaciones sociales, así como la pasión de convencer", aunque también "la voluntad de controlarlo todo y la dificultad en delegar que le lleva a que lo cotidiano le desborde, cuando debería dedicarse a la reflexión estratégica".

Con el temor de los ciento diez preavisos de huelga de la época de Hugues Gall, su sucesor se ha mostrado conciliador. Como la mayor parte de los interlocutores que hemos interrogado con motivo de este reportaje, es bajo la cobertura del anonimato que un ex directivo admite: "Con el fin de lograr a cualquier precio la paz social cedió lamentablemente a todas las reivindicaciones, según dos principios, 'El último que habla tiene razón' y 'Después de mí, el diluvio'. ¿Hipócrita o hábil? El Director puede abrazar a un colaborador al que va a echar a la calle al día siguiente y, rencoroso o perspicaz, desenterrar un agravio que se creía olvidado. En esto, como en tantas cosas, descubrimos una personalidad compleja, un "humanista que ha leído a Maquiavelo", según la fórmula de Jacques Doucelin.

En 2006 el fallecimiento de Hedwige Dewitte, coordinador artístico, supone un duro golpe para el director de la ONP, y complica todavía más su misión. El nombramiento de Nicolas Joël, al que no quería como sucesor, no hace más que acentuar su resentimiento. Termina por soltar amarras con la institución y acepta, contra todo pronóstico, un nuevo puesto en Nueva York. Cultiva cada vez más el secreto y añade torpezas. [...]

En el orden interno es el momento de descomprometerse: el director espera a última hora para intervenir en el conflicto sobre la reforma de los regímenes especiales de jubilación, que empezó el 18 de octubre de 2007. Deja a Dominique Legrand, director de recursos humanos de la Opera, el cuidado de gestionar el espinoso expediente y de comunicar sobre unas negociaciones que no avanzan. Quedan anuladas diecisiete representaciones (es decir, unas 50.000 localidades), lo que genera una pérdida de más de 3 millones de euros, y ocho se dan en versión de concierto o "reducidas". Una cierta confusión reina cuando Gerard Mortier toma por fin la palabra el 3 de diciembre. El público de un Tannhäuser presentado en la Bastilla en versión "semi-escénica" recibe el siguiente mensaje: "Considerando la excepcional calidad musical de esta producción, no se reembolsará el precio de las entradas". ¿Qué se puede pensar cuando, en el mismo momento, se indemniza a los espectadores descontentos de Tosca y Traviata? [...]

Estos giros y esa arrogancia llegan a irritar. Fascinado desde tiempo atrás por el brío y el aura del personaje, una parte de la prensa francesa "deja caer" a Gerard Mortier. Jean-Louis Validire, en Le Figaro de 4 de marzo de 2008, comenta así la interrupción de Parsifal el día del ensayo general, después de ciertas agitaciones en la sala: "El director de la Opera no soporta demasiado la crítica y profesa un desprecio considerable por el público y los periodistas que no comparten su pasión por las puestas en escena audaces. Al primero se le califica rotundamente de retrógrado y poco atento, a los segundo de inútiles e incompetentes. Los directores de escena 'modernos', que consideran los libretos de ópera como felpudos encima de los cuales es 'revolucionario' limpiarse los pies para dar libre curso a la expresión de sus fantasmas, preferentemente sórdidos y opacos, están en la fiesta de París desde el nombramiento de Gerard Mortier. Y también los vendedores de neones y

otros accesorios de cuarto de baño que constituyen la base escenográfica de sus productos". El periodista prosigue recordando que "el director de la Opera parece deleitarse en peleas surgidas de sus provocaciones. La pose es hábil, pero el resultado no consigue estar a la altura del discurso". [...]

Finalmente, tan sólo Sylvain Cambreling comparte las esperanzas y las desilusiones del mandato de su amigo. Para entenderlo bien, se impone una vuelta atrás. En 2004, el director se hace cargo de las tres primeras producciones estrella de la casa. En unas cuantas semanas encadena Pelléas, Katia Kabanová y Saint François d'Assise. Dirige no sin pesadez, pero con evidentes calidades dramáticas, y estas primeras prestaciones se acogen con benevolencia. Unos meses más tarde y bajo su batuta se muestran sus propios arreglos mozartianos en Wolf, antes de plantear en mayo La Clemenza di Tito. En la temporada siguiente le caen al director cuatro producciones, entre ellas los dos títulos estrella del año Mozart, Don Giovanni y Las bodas de Fígaro. Gerard Mortier considera que su protegido, excelente músico, es además el colaborador ideal de los directores de escena, Michael Haneke y Christoph Marthaler. La prensa, sin embargo, se muestra implacable con juicios aplastantes: "Brazo fuerte, marcado blando" (Télérama), "metronómico" (Le Figaroscope), "seco, plano y sin alma" (L'Express), "contenido y crispado" (Le Figaro), "respira mal, frasea mal, acentúa mal" (Le Monde), "desmadejado" (Libération): en una palabra: una "decepción" (Les Échos). Sylvain Cambreling "no está a la altura" (La Tribune). El público se hace oír, velada tras velada, es la bronca, dirigida a las producciones, pero también, de manera ostensible, al director. El rechazo a este último es manifiesto. [...]

El fiel Cambreling resulta programado cuarenta y cuatro veces en la primera temporada, treinta y nueve la siguiente, sin contar los conciertos. Aquel cuya carrera sin embargo se estanca fuera de la zona de influencia de su amigo, recibe unos 15.000 euros por representación, una suma cercana del top fee que se le ofrece a las mayores batutas, como Salonen o Gergiev.

Para imponer de este modo un director contra la opinión de la falange parisiense, Gerard Mortier hace concesiones. El 25 de abril de 2005, los "artistas músicos de la Orquesta" reciben una nota del director: "Después de ocho meses de trabajo en común y para hacer honor a su compromiso de ustedes, he decidido reducir, desde la temporada 2005-2006, la duración de las lecturas a 2 horas y media [en lugar de 3 horas, nota de la redacción], con 25 minutos de pausa; esta prestación se contará como un servicio completo [...] Con esta disposición, conforme a lo que se practica en las grandes orquestas alemanas, espero poder aliviar su trabajo y probarles mi estima". Paralelamente, el patrón de la ONP reorganiza los servicios de la orquesta y reduce el tiempo de ensayos de las reposiciones. "A pesar de las críticas y los abucheos, consigue que se traguen la píldora Cambreling", adelanta un músico. Criticado por su omnipresencia y su arrogancia, el director vive momentos difíciles con algunos miembros de la Orquesta de la Opera que no tienen por costumbre reprimir su franqueza. Durante La Clemenza di Tito se oyen exclamaciones desde el foso como "¡Cambreling: a Bruselas!" Durante las representaciones de Las bodas de Fígaro es evidente que la orquesta no toca, voluntariamente, a su nivel habitual. Durante las primeras veladas, los músicos abandonan ostensiblemente la sala antes de los saludos, marcando así su rechazo. El director les tiende entonces un cebo al proponerles un cuarto de hora suplementaria pagado en caso necesario. Aun así, rechazarán cualquier reposición de Las bodas con Sylvain Cambreling. [...]

Cambiando de tema, uno de los aspectos más extraños del balance de Gerard Mortier consiste en no desvelar las cifras detalladas de su presupuesto. "La política de comunicación ha cambiado", proclama. La institución prefiere, según los casos, adelantar ciertas cifras de frecuencia o el número de espectadores. La transparencia pierde lo que gana la propaganda. Sin embargo, las cifras no son malas. Con un número reducido de

localidades ofrecidas y un número de espectadores (763.053 en 2007) voluntariamente a la baja, la ONP presenta un presupuesto equilibrado. Estos buenos resultados provienen del aumento de la subvención del Estado (que pasa de 91,73 millones de euros en 2003 a 99,33 en 2007), del aumento del mecenazgo (que se ha duplicado en cinco años, hasta alcanzar 6,55 millones de euros), y al aumento del precio de las localidades (los ingresos de taquilla pasan de 38,45 millones de euros en 2003 a 48,20 en 2007). Y algunos juegos de manos como las ofertas Internet de último minuto, las promociones para los estudiantes y los habitantes del distrito XII de París, las reducciones para los visitantes del Garnier... Sin hablar de los consejos del propio director que, en la radio, anima al público a comprar localidades a 5 euros y a “colarse” en primera categoría! Así, la presencia física de la Opera no se corresponde siempre con el número de localidades pagadas según la tarifa habitual. [...]

Contra todo pronóstico, Gerard Mortier fue nombrado a comienzos de 2007 general manager de la New York City Opera. Al terminar su mandato en la Opera de París acumula según eso dos puestos, lo que no está previsto en los estatutos de la ONP. Tiene que negociar una semana de presencia al mes en Nueva York con el Ministerio de Cultura. En la prensa consigue desahogarse una vez más, y así le confía al Financial Times que “París, en este momento, es una ciudad reaccionaria”. El señor Mortier se siente allí “muy solo”. (Classica Repertoire, 01-09-2008)

El resto de la historia ya la conocemos: Mortier marcharía a Nueva York, cuyo barco abandonarían antes de comenzar su singladura, para acabar arribando al Teatro Real. Y como este capítulo trata sobre Mortier y el Teatro en el que desempeñó las labores de dirección por última vez, es interesante concluirlo con la reflexión que, en el número especial que la revista Intramuros dedicó en 2011 al Teatro Real, hacía Mortier sobre lo que para él representaba el coliseo madrileño:

Visité Madrid por primera vez para asistir a la puesta en escena de Don Carlo por Lluís Pasqual, porque quería invitarlo a una nueva producción del Falstaff en el Théâtre de la Monnaie en Bruselas. Aunque entonces no hablaba una palabra en español, pude explicar con mis manos y mis pies que quería ir a la Ópera. Como siempre ocurre con los taxistas en Madrid, que son mucho más amables que en París, el conductor me dejó conforme a lo solicitado en la Plaza de Oriente, frente al Teatro Real cerrado desde hacía varios años, y fue sólo después de muchos problemas y búsquedas que llegué al Teatro de la Zarzuela para ver la segunda parte del espectáculo. Esto no me impidió comprometer a Lluís Pascual para el Falstaff de Verdi con José Van Dam, quien debutaba en el papel, cuya producción tuvo tanto éxito que fue invitada con todo el elenco al Festival de Aix-en-Provence.

Después de esta aventura, me di cuenta de la diferencia entre Madrid y Barcelona, ciudad que yo conocía bien y donde todos los caminos conducen a la catedral o al Liceu, como en Milán, donde incluso hay una galería que conecta uno con la otra. Todo lo contrario sucede en Madrid, donde tuve la impresión de que la mayoría de los habitantes no sabía muy bien si había o no un teatro de ópera. Fácil de entender si se tiene en cuenta que la sala se había convertido durante el régimen de Franco en una sala de conciertos. Y también había observado que el teatro mira de frente hacia el palacio real y le da la espalda a la ciudad, como si los ciudadanos no le interesaran mucho.

Así que me sorprendí mucho unos años más tarde, mientras trabajaba en el Festival de Salzburgo, al descubrir que existía una asociación llamada "Los amigos de la ópera", que no solo visitaba el Festival de Salzburgo sino que también quería invitarme a dar una conferencia sobre mi visión de la ópera. No recuerdo si fue un éxito, pero inmediatamente sentí que la prensa quería crear de mí una imagen de provocador que había agitado el ambiente de Salzburgo y que podría yo constituir un "peligro público" en Madrid. Esto no impidió que Juan Cambreleng me ofreciera su amistad y volviese a invitarme a visitarle con regularidad al Festival de Salzburgo. Además, fue con él que formulé –junto a Juan Ángel Vela del Campo, también habitual del Festival en carácter de periodista– algunas ideas a favor del renacimiento de la ópera en Madrid. Nunca me olvidaré de los magníficos salones de la Casa de América, donde organizamos estas reuniones.

Pocos meses más tarde, fue la Ministra de Cultura, Carmen Alborch, la que me invitó a dar asesoramiento sobre la reconstrucción del Teatro Real, que ya se estaba llevando a cabo, y sobre una estructura posible para su funcionamiento. Preferí quedarme en aquel momento en Salzburgo y remití la consulta, a la que había dado la máxima importancia, a Stephane Lissner y Elena Salgado, designados para dirigir juntos el Teatro Real, cargo en el que fueron sucedidos antes de la reapertura del Teatro Real por García Navarro y Juan Cambreleng. Recuerdo haber insistido mucho en el tamaño de los ascensores para que llevaran los decorados a la sala de ensayo, y que yo habría preferido una pequeña sala de espectáculos en el lugar donde se instaló el restaurante, si bien con el tiempo me convertí en un buen cliente del lugar, como Luis María Ansón.

Este es el momento de confesar que el Teatro Real es para mí uno de los mejores lugares de toda Europa para realizar buenos espectáculos, con grandes y excelentes salas de ensayo para orquesta y coro y para la puesta en escena, bonitos estudios donde los cantantes y los músicos pueden entregarse de corazón a la música mientras contemplan los techos de la ciudad bañada por la bella iluminación de Madrid, una buena cantina y camarines para los solistas. Solo a la sala le faltaba iluminación, e intenté remediarlo iluminando los balcones dorados, con la esperanza de que algún día se pudiera, a pesar de la crisis, pedir a un "Chagall español" que pintara el techo.

Durante mis primeras visitas a espectáculos como La vida breve, L'Orfeo con Jordi Savall, el estreno mundial de Don Quijote de Cristóbal Halffter, o Semiramide con Zedda, me sorprendió la extrema frialdad del público y la obstinación en tomar inmediatamente el metro o llegar al garaje para subir al coche antes de que cayera el telón, razón por la cual se cubren las rodillas con las pieles. Entonces, qué alegría para mí ver a este mismo público aplaudir durante más de treinta minutos a Plácido Domingo luego de su debut en Simon Boccanegra. Había comprendido que era posible entusiasmar al público, y cuando fui nombrado para el Teatro Real, fijé esto como primer objetivo, manteniendo mis convicciones sobre lo que la ópera puede y debe ser hoy en día, aquello que, seguramente, espanta a algunos aficionados.

Al cabo de algo más de un año de trabajo en el Teatro Real, me emociona mucho la cálida acogida que el público ha dado a muchos de los espectáculos que yo había calificado como "exigentes". Es emocionante sentir que en Madrid el público reacciona calurosamente al entusiasmo y a la calidad del personal, tanto de la orquesta como de los coros y los técnicos. Es decir, el Teatro Real se convertirá en el teatro de ellos, con su propia orquesta, su coro y su tradición. Es lo que garantiza que el Teatro Real llegue a ser uno de los mejores escenarios líricos del mundo, lo cual se ha convertido en mi sueño predilecto al final de mi carrera. (Intramuros, 01-09-2011)



Fig. 10 - Gerard Mortier, en el Teatro Real

CAPÍTULO 3: TEMPORADA 2010-2011

CAPÍTULO 3

En julio de 2010, *Simon Boccanegra* cerraba la etapa de Jesús López-Cobos y Antonio Moral al frente del Teatro Real. Una producción exitosa, especialmente en lo que se refiere a la figura de Plácido Domingo, que cosechó un mínimo de 15 minutos de aplausos en cada una de las funciones en las que actuó junto a Ángela Gheorghiu, y que supuso un cambio no sólo de director, sino de visión ejecutiva y artística en el coliseo madrileño.

La nueva temporada, sin embargo, arrancó unos meses antes, en concreto en la mañana del 23 de marzo de 2010, cuando Gregorio Marañón y Miguel Muñoz realizaron la presentación de la temporada 2010-2011, acompañados del nuevo director artístico del Teatro, Gerard Mortier, de la soprano y compositora Pilar Jurado⁶⁹, y del compositor Luis de Pablo⁷⁰ -la presencia de estos últimos se justificaba por la ópera que estrenaba la primera y por el concierto aniversario dedicado al segundo-. Una temporada que el propio Mortier calificó como “de transición” y focalizada en la captación de “grandes públicos”, según recogía la especializada Doce Notas:

⁶⁹ Pilar Jurado (Madrid, España, 1968) es una soprano española. También es compositora y directora de orquesta, con actividad en múltiples géneros musicales. Además, fue profesora de contrapunto del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Como compositora, ha recibido numerosos encargos de distintas instituciones como la Fundación Juan March o Centro para la Difusión de la Música Contemporánea, así como del Teatro Real.

⁷⁰ Luis de Pablo Costales (Bilbao, España, 28 de enero de 1930) es un compositor español perteneciente a la generación de compositores españoles bautizada por Cristóbal Halffter como Generación del 51. Es Doctor Honoris Causa por la Universidad Complutense de Madrid, Académico de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y Oficial de las Artes y las Letras en Francia.

Autor	Ópera	Director musical	Director de escena	Producción	Fechas	Funciones
Piotr Ilich Chaikovski	Eugenio Onegin	Dmitri Jurowski	Dmitry Chernyakov	Teatro Bolshói	7 - 12 sept	6
Carl Heinrich Graun	Montezuma	Gabriel Garrido	Claudio Valdés Kuri	Teatro Real, Festival de Edimburgo	15 - 21 sep	5
Kurt Weill	Ascenso y caída de la ciudad de Mahagonny	Pablo Heras Casado	La Fura dels Baus	Teatro Real	30 sep - 17 oct	12
Benjamin Britten	The turn of the Screw	Josep Pons	David McVicar	Teatro Mariinski	2 - 16 nov	8
Richard Strauss	Der Rosenkavalier	Jeffrey Tate	Herbert Wernicke	Festival de Salzburgo, Ópera de París	3 - 22 dic	8
Christoph Willibald Gluck	Ifigenia en Táuride	Thomas Hengelbrock	Robert Carsen	Royal Opera House, Lyric Opera Chicago, Ópera de San Francisco	13 - 27 ene	10
Pilar Jurado	La página en blanco	Titus Engel	David Herman	Teatro Real	11 feb - 2 mar	8
Jules Massenet	Werther	Emmanuel Villaume	Willy Decker	Ópera de Fráncfort	19 mar - 6 abr	12
Karol Szymanowski	El rey Roger	Paul Daniel	Krzysztof Warlikowski	Ópera de París	25 abr - 14 may	9
Wolfgang Amadeus Mozart	Las bodas de Fígaro	Víctor Pablo Pérez	Emilio Sagi	Teatro Real (2009)	30 may - 17 jun	9
Olivier Messiaen	San Francisco de Asís	Sylvain Cambreling	Ilya Kabakov, Emilia Kabakov	Trienal del Ruhr	6 - 13 jul ^B	5
Giacomo Puccini	Tosca	Renato Palumbo	Nuria Espert	Teatro Real (2004)	12 - 28 jul	12

Fig. 11 - Temporada de ópera 2010-2011 del Teatro Real

La temporada 2010-2011 incluirá 13 óperas (dos en versión concierto), tres ballet, los ciclos de grandes cantantes, conciertos y un apartado, bajo el signo de ópera ciudadana, que abarcará el proyecto pedagógico, las mañanas sinfónicas familiares o los domingos de cámara.

Mortier ha subrayado sus intenciones, que ha intentado plasmar en esta nueva temporada y con las que seguirá trabajando en las siguientes: “Yo lo que quiero es emocionar a través de la música y aunque mucha gente cree que la música contemporánea no es emoción, creo que caen en un error. Es un problema de educación y es labor de las instituciones trabajar para llegar a una democracia cultural”.

La temporada se abre con Eugene Onegin, de Chaikovsky, con una producción que viene del Bolshoi y que Mortier ha calificado de “totalmente nueva”. Le seguirá Montezuma, ópera barroca de Carl Heinrich Graun en versión del gran especialista argentino Gabriel Garrido (Teatros del Canal).

El tercer título es uno del que ya se había hablado mucho: Caída y muerte de la ciudad de Mahagony, de Weill/Brech. Se cuenta para esta producción con una de las voces más espectaculares de la nueva generación, Measha Bruggersman, la versión escénica, por su parte, será de la Fura dels Baus.

El siguiente título es Otra vuelta de tuerca, de Britten, ópera que ya gustó y mucho cuando se puso en La Zarzuela hace años, dirige ahora Josep Pons.

Para diciembre le llega el turno a El caballero de la rosa, con dirección musical de Jeffrey Tate y una delicada puesta en escena del desaparecido Herbert Wernicke.

Gluck estará en Navidad con Iphigénie en Tauride, en una nueva producción para el Real procedente de Chicago, Londres y San Francisco.

Febrero será el mes del estreno mundial de La página en blanco, encargada a Pilar Jurado; único proyecto que Mortier ha respetado al equipo saliente. Pilar Jurado, que participó en la rueda de prensa de presentación, ha calificado “de auténtico sueño” la posibilidad de llevar a cabo este proyecto que la propia compositora definió como “un thriller con muchas intenciones”. En cuanto al tema de la nueva creación, la compositora ha subrayado que es “responsabilidad de los creadores conectar con un público más amplio y relajado”.

El romanticismo estará representado por el Werther, de Massenet, que viene de Francfort en una visión escénica de Willy Decker. El Rey Roger, de Szymanowski se podrá ver en una producción diferente a la que propuso el Liceu.

La sorpresa es el gran espectáculo de San Francisco de Asís, de Messiaen, una imponente ópera de seis horas y más de trescientos músicos y cantantes que se irá a la Caja Mágica. Una ópera en la que Mortier pone muchas expectativas. “Muchos me dicen que siempre acabo con Messiaen pero es que a mí me gusta mucho Messiaen y esta obra será una gran obra aunque pasen quinientos años”.

Las bodas de Fígaro, de Mozart, que propuso Sagi en 2008, y la Tosca de Puccini que ya se programó en 2004 completan el apartado operístico.

En cuanto a los conciertos destacan los homenajes a Plácido Domingo, que celebrará su 70 cumpleaños en un concierto homenaje, a Cristóbal Halffter y a Luis de Pablo, ambos en su 80 aniversario.

En danza, solamente tres títulos: Los del Ballet de Zúrich, la Compañía de Antonio Gades y el Ballet de la Ópera de Novosibirsk.

A la pregunta de los periodistas acerca de que la expectación por una ruptura aparejada a su figura no es tanta como el público se había imaginado, Mortier afirmó que para él la “novedad es abrir la ópera a grandes públicos y convencerles de que lo moderno

no es chocante” y pidió “un poquito de paciencia para que se termine viendo cómo serán las cosas”.

Sobre la existencia de una figura de un director titular permanente, que Mortier ha eliminado para sustituir por varios directores (algunos desconocidos para el gran público). Mortier subrayo que “no conoce ningún director de orquesta de gran nivel que pudiera estar en Madrid más de 6 meses”. “Dudamel es un gran director pero no puede ser por sus compromisos”, destacó. “Si ustedes, los periodistas, conocen algún director que cumpla las condiciones, yo no”, concluyó.

Estos directores serán el argentino Alejo Pérez, Teodor Currentzis, Sylvain Cambreling, Thomas Hengelbrock, Pablo Heras-Casado (el único español), Jeffrey Tate, Titus Engel y Renato Palumbo. (Doce Notas, 01-04-2010)

En una entrevista realizada a continuación de la rueda de prensa, Mortier emplazó a los medios especializados a una etapa de diálogo y colaboración -“debemos crear una relación nueva para preservar el arte y desarrollar los medios para preservarlo. Insisto en el hecho de trabajar juntos” (GARCÍA-ROSADO, F., *Entrevista al nuevo director del Teatro Real*, en *Ópera Actual*, nº 04-2010, pp. 44-46)-, y la prensa especializada aplaudió, en términos generales, la presentación de Mortier:

Alguno de los presentes llevaba la escopeta cargada antes de escuchar nada. ¿Por qué tanta música contemporánea? ¿A usted no le gusta el ballet? ¿Por qué la Orquesta no va a tener un titular? ¿No le parece que hay poca música española?, fueron algunas de las sugerencias – críticas que pudimos escuchar. Creo, sinceramente, que Mortier respondió con autoridad y buen criterio a todas ellas (aunque no comparta todas sus opiniones). Mortier entiende como democracia cultural el hecho de dar la oportunidad a todos de escuchar y disfrutar de la música de su tiempo. Cree que la creación es la prioridad absoluta, por encima del resto de las profesiones que participan en la ópera. Además, según él, la ópera debe emocionar y hay que revelar al público que “moderno no es igual a chocante”.

Aunque estoy de acuerdo con el planteamiento, la apuesta de seis títulos de los siglos XX y XXI, entre los once de la temporada, me parece un tanto arriesgada; pero el público tiene la última palabra. Gerard Mortier no presume de “novedoso”; quiere calidad. Claro que le gusta el ballet: no hace menos del que se venía haciendo, aunque tampoco ha incrementado su presencia para esta nueva temporada. Respecto al escabroso tema del titular, explica que ninguno de los grandes aceptaría pasar seis meses al año en Madrid hoy por hoy; en ese caso, prefiere la presencia de buenos profesionales que trabajen duro con la Orquesta, antes que grandes nombres que estén aquí de paso (en mi opinión es una opción valiente que dará grandes resultados; estamos hartos de los relumbrones que vienen a España sólo a cobrar, comer y tomar el sol).

Creo que, por último, merece un aplauso el hecho de que cediera la palabra al responsable de los proyectos pedagógicos del Teatro Real, en lo que supone un apoyo claro y rotundo a este tipo de actividades (EDITORIAL; Teatro Real, la Cuarta Edad, en Melómano, nº 04-2010, p. 3)

De las palabras de Mortier se podían deducir varios aspectos, todos ellos ya tratados en capítulos anteriores: desde su deseo de ampliar el espectro de espectadores, a su gusto por la música y producciones contemporáneas, y a la ausencia de la figura del director musical único. Pero si hubo algo novedoso, más allá de la reseña de que la ópera de Pilar Jurado, *La Página en Blanco* -de la que hablaremos posteriormente-, iba a ser la única propuesta del anterior equipo gestor que se mantuviese en cartel, fue el hecho de que Mortier por fin deshojó la margarita en lo referente al Coro del Teatro Real.

Y es que exactamente un año antes de esta rueda de prensa, ya con Mortier contratado, pero aún sin ejercer plenos poderes, se empezó a rumorear la no continuidad del Coro titular del Teatro Real, y se emplazó a los cantantes de éste a modificar sus condiciones laborales si querían seguir trabajando en el coliseo madrileño.

En claro desacuerdo con dicha petición, el 17 de marzo de 2009, el Coro presentó ante la Comunidad de Madrid una convocatoria de huelga coincidente con la representación de *Tannhäuser*. Según el coro, la convocatoria no se debía a la solicitud de una mayor flexibilidad en los horarios de ensayo -muy limitados por convenio-, como argumentaban desde el Teatro, sino a que la dirección les había urgido a convertirse en asociación -y dejar de ser una subcontrata de la Orquesta- si querían tener oportunidad de renovar su contrato, que expiraba en agosto. Con ello, podrían igualmente desde el Teatro solicitarles un ajuste en la plantilla y la flexibilización del resto de sus condiciones.

La negociación posterior entre el Teatro, la Orquesta Sinfónica de Madrid -titular del Teatro Real, de la que el Coro dependía-, el Comité de Empresa y la Asociación de Trabajadores que el Coro finalmente constituyó, no fructificó, y al final del contrato se decidió la no renovación del Coro, incorporando durante un año a la empresa *Intermezzo* para que proveyese los servicios de coro durante dicha temporada, con el objeto de convocar un concurso público para la formación de un coro estable. Dicho concurso fue convocado, y ganado por la Fundación de la Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid, que se planteó la creación de un coro paralelo a su coro titular, que prestase los servicios al Teatro. Finalmente, la Fundación no quiso afrontar dicho reto y rechazó la adjudicación, y Mortier pudo implementar un modelo que le permitía un control total del Coro, dado que éste fue de manera estable adjudicado a *Intermezzo*, sobre quien Mortier y su director de coro pudieron ejercer supervisión sobre la composición de sus integrantes.

Así, en la rueda de prensa de presentación de la temporada 2010-2011, Mortier presentó al elegido para dirigir el rumbo en esta nueva etapa del Coro. Éste fue el argentino Andrés Máspero, un auténtico trotamundos de los coros de ópera, que antes del Real había ocupado similar puesto en las casas de ópera de Río de Janeiro, Buenos Aires, Dallas, Barcelona, Frankfurt, y Múnich.

Máspero, como él mismo decía en una entrevista al año siguiente, no pudo decir que no cuando escuchó la propuesta de Mortier:

Quando lo conocí en el lobby del Hotel Vier Jahreszeiten de Munich, no dudé en aceptar su ofrecimiento. La apuesta era clara: después de doce años respondiendo al sistema “de repertorio” alemán, se me abría nuevamente la puerta hacia la producción por temporada, es decir, “di stagione”.

Quise entrar en Madrid de la mano de un visionario que me ofrecía, por ejemplo, la formación de un organismo coral nuevo. Mi propio instrumento. ¿Quién no ha soñado alguna vez con esa especie de milagro? Un coro compuesto por los mejores elementos de los que podríamos disponer en Madrid, de España y de afuera. Ya lo estamos disfrutando.

Ya puedo escribir, como siempre deseé, Coro en mayúsculas. Hemos creado un instrumento que, según Mortier, es el mejor que ha conocido a lo largo de su vida. Para mí, el mejor. Creo en el conjunto de hombres y mujeres que lo componen como si fuesen una sola persona, un rol más sobre el escenario y no una mera necesidad. Como dijo alguna vez un regista: “un mal necesario”. Creo que la ópera solo se realiza en plenitud cuando un compositor ha sabido exprimir la magia que ofrece la combinación de solistas, coro y orquesta.

Existen hombres que hacen una fortuna de la nada, que todo lo que tocan lo transforman en oro. Esto es lo que hoy tenemos en Madrid. De la colaboración con Mortier surge la cristalización de todo aquello a lo cual un artista puede aspirar en la búsqueda de la verdad en la expresión: las condiciones óptimas para la realización estética. En mi caso, el material humano y el tiempo necesarios para esta búsqueda.

El camino es seguro. ¿Por qué lo afirmo? Porque comencé esta andadura hace 35 años. Primero en mi patria, luego en Estados Unidos, más tarde en Europa. Ya sé de qué se trata esta búsqueda. Sé positivamente que hay algo más que las “sesenta óperas” que, según Gregorio Morán, existen en el repertorio lírico.

El escenario del Real es una máquina aceitada que realiza lo que se le exija, tanto en su aspecto técnico como por la capacidad del personal altamente calificado que compone su staff. Con algo que los caracteriza a todos por igual: la pasión por la tarea que desempeñan (Intramuros, 01-09-2011)

Así, con Orquesta y Coro aun trabajando en sus nuevos esquemas, se inició la primera temporada de la era Mortier con *Eugene Onegin*, de Tchaikovski, ejecutada por la orquesta y coro del Teatro Bolshoi de Moscú, en la producción de Dmitri Tcherniakov⁷¹ para el Bolshoi que ya Mortier había llevado a la Ópera de París en 2008, después de haberla visto en Moscú -y declarar que “la producción me gustó enormemente. Tcherniakov presenta una visión totalmente nueva de Onegin. Cada detalle de la producción está sustanciado, pleno de significado”-, y con la que Tcherniakov buscaba “acercarme lo más posible a los personajes y eludir, desde las posibilidades

⁷¹ Dmitri Tcherniakov (Moscú, Unión Soviética, 11 de mayo de 1970) es un director ruso, ganador de numerosos premios nacionales de teatro, que trabaja con muchos teatros de ópera europeos. Comenzó su carrera en el teatro dramático ruso de Lituania, en Vilnius, tras lo que empezó a dirigir ópera y drama en las principales ciudades de Rusia: Moscú, San Petersburgo, Novosibirsk, Omsk, Samara, y Kazán, entre otras. Por lo general, él mismo es el autor de la escenografía y del vestuario de sus producciones

de un espacio cerrado, cualquier connotación histórica. El vestuario, el mobiliario y los modales de los personajes nos confunden a propósito. Porque lo importante son los individuos. No sabemos si estamos en la Rusia zarista, la bolchevique o la soviética, y la única referencia exterior es la luz que se cuela por las ventanas” (*El Cultural*, 03-09-2010)

Esta producción permitió a Mortier dejar unas semanas libres a orquesta y coro para que aunasen su sonido de conjunto, y para que el coro tuviese tiempo para trabajar la escena de la siguiente producción: *Ascenso y caída de la ciudad de Mahagonny*, dirigida por *La Fura dels Baus* -aunque para hacer eso hubo de saltarse una de las reglas del Patronato de la Fundación del Teatro Real, como es la de que la temporada ha de abrirse con la Sinfónica de Madrid en el foso y con una producción propia-.

La producción fue irregular tanto a nivel de escena, como por la adaptación que el propio Tcherniakov hizo para el Teatro Real, y por la heterogénea capacidad de los cantantes para cumplir con los requerimientos del rol, como criticaba José M^a Irurzun para el diario digital *MusicWeb International*:

Este Onegin por Dmitri Tcherniakov se ha visto en los últimos dos años en París y Milán y también visitó el Covent Garden de Londres el mes pasado. Tcherniakov lleva la acción a los tiempos modernos y ofrece un entorno casi único; simplemente un comedor con una gran mesa ovalada. La dirección de escena es espectacular, una de los mejores que he visto en los últimos años y las tres primeras escenas en la casa de Larina son excelentes, con independencia de si la escena de la carta de Tatiana tiene lugar en su dormitorio o alrededor de la gran mesa de comedor. Lo que más importa es el resultado y he de destacar que en estos tres escenarios, incluyendo la "lección" de Onegin a Tatiana, Tcherniakov es excepcional a nivel escénico y muy respetuoso con el texto y la música. Me pareció igualmente que las dos últimas escenas en la mansión del Príncipe Gremin fueron muy atractivas, sobre todo la última escena entre Tatiana y Onegin, presentado simplemente como un ensueño por parte de Tatiana y otra vez con la mesa ovalada presente.

Habiendo dicho esto, las escenas de la fiesta de Madame Larina y del duelo eran definitivamente más que cuestionables. Aquí Tcherniakov parece producir su propio programa, olvidando tanto el libreto como la partitura, para retratar a Lenski como una especie de idiota, objeto de la risa de todos los invitados. Así, Tcherniakov decide sustituir a Monsieur Triquet por el propio Lenski, cantando las coplas de una manera ridícula y bufá. La escena del duelo también tiene lugar en el comedor y todo se convierte en una parodia realmente fuera de lugar. Lo peor de todo es tener que escuchar las más bellas arias de Lenski con gente que se mueve a su alrededor y con Olga en busca de su pendiente perdido, en lo que fue casi un maltrato de una de las músicas más bellas de toda la historia de la ópera.

Además de esto, Madrid dio a la producción un problema importante que condicionó en gran medida toda la actuación. Por un lado, el conjunto se colocó unos 5 metros sobre el foso y, a continuación, en las primeras cinco escenas, la mesa se situó en la parte posterior del escenario. Todo ello supuso que las voces tuvieron una gran dificultad para llegar al público la mayor parte del tiempo, y es que sólo en las dos últimas escenas la mesa se ubicó en la parte frontal del escenario, en las que todo mejoró considerablemente. Aun así, me parece que si Dmitri Tcherniakov mostrase un mayor

respeto por el texto, la música y de hecho por su audiencia, fácilmente podría convertirse en una de las principales figuras del mundo de la dirección de escena.

Por desgracia, los elementos musicales de la ópera no fueron convincentes en absoluto en el estreno - casi como si los ensayos hubieran sido mínimos y sin prestar atención al problema de dónde situar a los cantantes en el escenario, lo que provocó un gran desequilibrio entre el sonido orquestal y el canto. Dmitri Jurowski, el hermano menor de Vladimir Jurowski, fue el responsable de la dirección musical y, consecuentemente, del pobre resultado. Su lectura fue bastante rutinaria, como si la orquesta tocara con el piloto automático, con graves excesos de volumen, especialmente en los instrumentos de viento. Esto fue una verdadera decepción y, en general la orquesta y el coro del Teatro Bolshoi no fueron brillantes y estuvieron muy por debajo de la calidad que el Mariinski había mostrado en ocasiones anteriores en Madrid.

En el estreno, el rol principal era para el barítono polaco Mariusz Kwiecien, que ofreció un buen rendimiento, aunque yo lo prefiero en Don Giovanni o el Conde Almaviva, donde lo considero insuperable. En esta ocasión no fue el cantante excepcional que me esperaba, pero él era el único en el elenco que no sufrió de las limitaciones de la producción, ya que su proyección vocal es verdaderamente excepcional. En el segundo reparto, Vladislav Sulimsky deja mucho que desear. No es un intérprete convincente de Onegin, con una voz mal proyectada, inaudible más de una vez.

Tatiana Monogarova era Tatiana y su mejor momento fue la escena final, la única en la que pudo cantar en la parte delantera del escenario. Todo el resto de su papel fue emitido unos 20 metros por detrás del foso, lo que significaba que su voz no se percibió con la debida claridad y volumen. A la noche siguiente, la Tatiana fue la joven soprano Ekaterina Shcherbachenko, que era, con mucho, la cantante más interesante en el segundo reparto, tanto en términos vocales como escénicos. Esta joven soprano ganó fama el año pasado al ganar el concurso de Cardiff, aunque su biografía en el programa no lo mencione. Tiene una figura muy atractiva y su proyección de la voz es excelente, lo que hizo que junto con Kwiecien, ella fuese la única cantante que no sufría a causa de la producción. Su actuación fue particularmente notable en la primera parte, mientras que la encontré todavía demasiado blanca para la más dramática última escena. ¡Qué maravillosa Iolanta puede ser!

Alexey Dolgov tuvo que luchar con el concepto que Tcherniakov tiene del poeta Lenski. Vocalmente, es más bien un tenor ligero con un hilo de voz, inaudible más de una vez como resultado de la excesiva sonoridad orquestal. El tenor australiano Andrew Goodwin ya había cantado en España y no dejó ninguna impresión positiva. Su voz, que no su figura, es más adecuada para Monsieur Triquet que para Lenski y no está a la altura de un gran teatro de ópera como el Teatro Real.

Anatolij Kotscherga interpretaba al Príncipe Gremin y demostró que vocalmente ya no está en su mejor momento. Él sigue teniendo una gran riqueza en los medios, pero nada más. Alexander Naumenko no era un gran Gremin tampoco: Sonaba más a barítono que a un verdadero bajo, y su registro grave era inaudible en ocasiones.

Margarita Mamsirova fue una muy adecuada Olga, con una voz oscura, como también lo fue Oksana Volkova en el segundo reparto.

El Teatro Real se llenó. En los aplausos finales, los mejor parados fueron Kwiecien, Monogarova y Shcherbachenko. Dmitri Jurowski fue aplaudido pero con algunos abucheos aislados y Tcherniakov fue abuchado por la gran mayoría del público. (MusicWeb International, 08-09-2010)

Con el Coro y la Orquesta preparando la tercera producción de la temporada, llegó una de las señas de identidad de Gerard Mortier: su compromiso de acercar la ópera a nuevos públicos, y para ello puso en escena una ópera barroca -*Montezuma*, de Carl Heinrich Graun-, dirigida a espectadores más jóvenes que los que habitualmente pueblan el coliseo madrileño. Para conseguir que la ruptura fuese más evidente, se llevó la ópera fuera del Teatro Real, en concreto a la Sala Roja de los Teatros del Canal, en donde tuvieron lugar, durante el mes de septiembre, las cinco representaciones de esta obra.

A nivel musical, la ausencia de figuras mediáticas no supuso en modo alguno un descenso en la calidad, sino todo lo contrario. Los contratenores Flavio Oliver⁷², en el papel del emperador azteca, o Christophe Carrè⁷³, como Nárvaez, especializados y reconocidos ambos en música antigua, fueron lo más destacado de un reparto que fue de lo más aplaudido de la producción, junto con la actuación del grupo vocal e instrumental Elyma, y la del Coro de Ciertos Habitantes, un conjunto de reciente formación que participa en el proyecto de la compañía de teatro contemporáneo dirigida por Claudio Valdés⁷⁴, director de escena de la ópera, en Méjico.

Esta anti-española ópera, como destacaría la crítica, tuvo una producción innovadora en lo visual, aunque muy fiel al libreto -a diferencia, por ejemplo, de otra ópera de carácter anti-español, como es el *Don Carlo* de Verdi, que en 2016 Albert Boadella⁷⁵ subiría a esta misma Sala Roja de los Teatros del Canal, con aportaciones escénicas que modificaban la visión de Verdi y hacían de la ópera una defensa de la figura de Felipe II, a diferencia de lo que quiso mostrar el compositor italiano-, que, sin ser tan transgresora como la presentada en Edimburgo, fue igualmente poco exitosa, como recordaba la crítica de la sección de cultura de *El Imparcial*:

Montezuma no es una ópera que se represente de forma habitual en los teatros europeos. En España, por ejemplo, es la primera vez que esta ópera barroca, compuesta en 1755 por el alemán Carl Heinrich Graun y con libreto escrito por Federico II de Prusia, se sube a un escenario. Y lo hace con una producción financiada por diversas instituciones, entre ellas el Teatro Real y el Festival Internacional de Edimburgo, donde se estrenó el

⁷² Flavio Oliver es un cantante, compositor y actor español nacido en Brescia, Italia. Es una figura reconocida internacionalmente tanto en sus intervenciones en ópera, recitales como conciertos. Su papel más relevante es el de Ptolomeo de *Giulio Cesare*, que realizó en las óperas de Washington y Nueva York.

⁷³ Christophe Carré es un contratenor especializado en música barroca, en la que ha subido a escena óperas de Haendel, Rossi o Gluck, en Europa y América. Su papel más destacado, no obstante, es el de Nárvaez en la ópera *Montezuma*, que representó en Hamburgo, Edimburgo, Madrid y México.

⁷⁴ Claudio Valdés Kuri es un director de escena mexicano, reconocido como uno de los artistas latinoamericanos con mayor presencia internacional. Fue nombrado Mejor Director Visitante de la ciudad de Nueva York, por la puesta en escena de algunas de sus creaciones en el *Arts International Center* de dicha ciudad

⁷⁵ Albert Boadella Oncins (Barcelona, España, 10 de julio de 1943) es un actor y dramaturgo español, director hasta 2012 de la compañía de teatro independiente Els Joglars. En 2009 aceptó el ofrecimiento del gobierno de la Comunidad de Madrid para convertirse en Director Artístico de los Teatros del Canal

pasado mes de agosto después de haberlo hecho en Alemania, con entusiastas aplausos por parte del público y el rechazo unánime de la crítica británica, que calificó el montaje del director de escena mejicano Claudio Valdés de “auténtico disparate, claramente ofensivo y antiespañol”. Lo cierto es que el afrancesado monarca prusiano escribió la obra otorgando a Montezuma una personalidad pacífica, bondadosa y confiada, a pesar de que su primera aparición en la obra la haga preguntándose si “¿acaso es un mérito no ser un monstruo?”, mientras sujeta entre sus manos el corazón aún palpitante que acaba de arrancar a un hombre. Hernán Cortés, por el contrario, llega dispuesto a destruir con innecesaria crueldad el reino azteca que encuentra a su llegada y en este violento cruce entre los dos poderosos, Federico II de Prusia pareció encontrar el motivo perfecto para hablar de sí mismo, proyectando en la ópera la visión que tenía de su propia persona, sus preocupaciones y su historia, para lo que inventa personajes como el de Eupafórice, la reina a punto de esposar a Montezuma, en quien vuelca sus personales pasiones.

Sin embargo, la presentación escénica propuesta por Valdés en su debut operístico y por el escenógrafo belga Herman Sorgeloos estuvo muy cerca de terminar con tanto acierto. Su falta de originalidad, con recursos tan manidos como los espejitos que desde el escenario deslumbran al respetable, las carreras de relevos, el escondite inglés, los cambios de vestuario al final de la obra que despojan a los cantantes de sus vestimentas, más o menos de la época, para enseñarnos de repente a un punk, a una colegiala minifaldera, o a Hernán Cortés trajeado y encorbatado, restan coherencia a la escena. Y la pegada de cárteles pidiendo la libertad para los presos políticos, las pancartas, los gritos de megáfono, el sombrero mejicano en el que se lee a un lado “Viva Méjico” y al otro “Cabrones”, y las botellas de agua y Coca-Cola colocadas entre las piernas de los cantantes, no ayudan, desde luego, a mejorar las cosas. Tampoco las escenas que se esperaban con más prevención, aunque parece ser que han llegado algo suavizadas al estreno español de la obra, como aquellas en las que Cortés sodomiza a Montezuma, o se desnuda para “atacar” apasionadamente a su amante, o en la que su lugarteniente mete mano a la reina mejicana armado con un palo mientras se toca los genitales, llegan a provocar realmente. Valdés pierde en tanto detalle inútil la oportunidad de crear una auténtica y, por qué no también sana, polémica. Eso sí, los cantantes demuestran que son capaces de entonar sus poderosos agudos en las situaciones más comprometidas: paseando a un perro que ladra, encaramándose a unos tacones con una venda en los ojos, desliziéndose a empujones por unas escaleras o colgado desde lo alto de una columna. (El Imparcial, 16-09-2010)

La siguiente ópera suponía el retorno de la temporada al Teatro Real, con la orquesta y el coro del Teatro participando en la producción, y dos de los recursos de los que Mortier hizo bandera al frente: *La Fura dels Baus* -de la que hemos hablado en capítulos anteriores- en la dirección de escena, y Pablo Heras-Casado⁷⁶ en la dirección musical. Y es que, de facto, el maestro granadino fue la gran apuesta en lo musical de Gerard Mortier.

La carrera de Heras-Casado en el terreno sinfónico estaba ya más cerca de la realidad que de la promesa cuando se subió al podio del Teatro Real para *Mahagonny*: Director Principal de la

⁷⁶ Pablo Heras Casado (Granada, España, 21 de noviembre de 1977) es un director de orquesta español. Su carrera comprende una inusualmente amplia gama de repertorio, abarcando desde música antigua hasta composiciones de vanguardia. En la actualidad es director principal de la Orchestra of St. Luke's de Nueva York (desde 2011) y principal director invitado del Teatro Real de Madrid (desde 2014)

Orquesta de Girona, e invitado por Daniel Barenboim para dirigir la East-West Divan Orchestra, había recibido el Premio al Mejor Director del Festival de Lucerna y ya había debutado con la LA Phil, la Orquesta Nacional de Lyon y la de Burdeos, entre otras. Sin embargo, no estaba tan consolidada su posición el mundo de la ópera: director asistente en 2006 de la Deutsche Oper de Berlín y de la Ópera de París, no tuvo proyectos propios en este campo hasta 2009, con las representaciones de *La Périchole* de Offenbach con la Ópera de Burdeos y *L'isola disabitata* de Metastasio con la Compañía Teatro Príncipe. Así, el encuentro con Gerard Mortier supuso un gran cambio en la naciente carrera operística del director granadino, como él mismo reconocía en una entrevista: “Fue un privilegio enorme cruzarme con él. En ese momento yo era un bebé en el mundo de la ópera y me ayudó a entender y a apasionarme por esa manera de construir ese arte y espectáculo tan complejo y sofisticado. Le admiro mucho” (*La Razón*, 07-08-2015)

Ascenso y caída de la ciudad de Mahagonny, no obstante, arrancó con polémica entre Gerard Mortier y la *Staatsoper* vienesa, que iba a coproducir el proyecto, como narraba el magacín especializado *Ópera Actual*:

Esta producción de Ascenso y caída de la ciudad de Mahagonny, que inicialmente era una coproducción con la Staatsoper de Viena, finalmente no viajará a esta ciudad, pues el coliseo vienés se ha caído del proyecto, una decisión que ha venido motivada por el relevo en la dirección de dicho teatro. El nuevo responsable, Dominique Meyer, que no ha viajado a Madrid mientras esta Mahagonny se estaba gestando, le comunicó a Mortier que acudiría al estreno y que, si le gustaba, se sumaría a la coproducción, algo que ha molestado mucho al director artístico del Teatro Real, quien no ha aceptado la propuesta. La Fura del Baus también se ha mostrado sorprendida por la decisión de Meyer, pues “las personas del equipo técnico que vinieron a las reuniones estaban muy ilusionadas con llevar este montaje a Viena”, ciudad a la que viajaría con el Coro y la Orquesta Titulares del Real.

*Álex Ollé, que asegura que la decisión no tiene nada que ver con que la producción pueda resultar polémica -“huimos de la provocación”- o demasiado vanguardista en la capital austríaca, sin embargo, admite que el comportamiento de Meyer le ha parecido “un poco prepotente. Todo el equipo técnico ha quedado defraudado al saber que el director no quería llevar la obra”. Pero, en todo caso, el grupo catalán tiene previstos más proyectos con Mortier, “una persona que ha marcado nuestra trayectoria” (GAVIÑA, S., “La Fura dels Baus vuelve a Madrid con Mahagonny”, en *Ópera Actual*, 10.2010, pp. 42-44)*

Este fue el primer desencuentro entre Gerard Mortier y Dominique Meyer⁷⁷ -de hecho, en una entrevista tras la muerte del gestor belga, Meyer confirmaba que “nuestra relación no siempre fue buena, en efecto. Él fue muy crítico con mi trabajo y sobre todo con nuestro teatro aquí en Viena. Lo cierto es que nos conocíamos desde hace tanto tiempo... Él se enfadó conmigo porque no pudimos llevar a buen puerto una coproducción, no hay otra razón”-, pero no el último.

⁷⁷ Dominique Meyer (Thann, Francia, 1955) es un gestor de ópera franco-suizo, intendente general del Teatro de los Campos Elíseos, en París, y, desde 2010, director de la *Wiener Staatsoper*.

De hecho, en 2013 la tensión llevó a la ruptura de relaciones entre ambos teatros, a raíz de unas declaraciones de Mortier al semanario *Falter*, en el que criticó tanto la programación como la preparación de los músicos de la ópera, afirmando que la temporada de Viena “es un desastre. Ni siquiera están los grandes clásicos del siglo XX. Ni un Szymanowski, ni un Schreker. No tiene por qué ser música posterior a 1950 [...] Tiene un repertorio pobre, preparado sólo para el bel canto y los cantantes y con unas escenografías de las que ni quiero hablar [...] Los grandes cantantes cantan en Viena y eso le gusta al público de abono medio. En eso no hay ningún mérito en una ocupación del 97 por ciento” (*Falter*, 29-08-2013); lo que llevó a Meyer a responder: “No tengo ningún deseo de trabajar alguna vez con Mortier. Con el Teatro Real, quizás sí, pero no mientras Mortier sea su responsable artístico”.

Volviendo a *Mahagonny*, lo cierto es que, con Viena o sin ella, la preparación de la producción fue concienzuda. Tanto en lo musical, por el trabajo que Heras-Casado hizo en la que fue la presentación en España de la versión completa y en inglés de la ópera, codo con codo con la Fundación Weill de Nueva York, como en lo escénico, por la producción de *La Fura* en lo que ellos mismos calificaban como un retorno a su esencia: “Se puede ver a La Fura de los orígenes, más física, en contacto con el material. Hemos creado un grupo de figuración que son los sin nombre, una especie de sombras que ayudan a transformar ese espacio, que están en contraste con los nuevos yuppies. Jugamos con los residuos humanos y los materiales, que son una metáfora” (GAVIÑA, S., “*La Fura dels Baus vuelve a Madrid con Mahagonny*”, en *Ópera Actual*, 10.2010, pp. 42-44)

Y si bien el resultado final fue irregular, al igual que la acogida que el público del Teatro dispuso a la producción, la crítica aplaudió la apuesta de Mortier por hacer algo diferente. Así, como recogía el magacín especializado *Mundo Clásico*:

Controvertidas fueron las representaciones que ofreció el Teatro Real de Rise and Fall of the City of Mahagonny, de Kurt Weill y con texto original de Bertolt Brecht -aquí se ofreció en la traducción inglesa de Michael Feingold- pero hay que felicitar a quien haya tenido la idea de traer esta ópera refrescante, interesantísima y necesaria, en una apuesta ciertamente arriesgada por la ampliación de repertorio en el coliseo madrileño. [...]

Por si no era suficiente con programar un título infrecuente como este, se apostó por el controvertido conjunto catalán La Fura dels Baus -que, en materia operística, suman aciertos plenos y fracasos notables casi por igual- para la puesta en escena. Y esta vez hay que considerar el montaje como un triunfo importante, porque, a partir de una economía de medios que recuerda a los comienzos de la compañía -huyendo de forma drástica de los avances tecnológicos de los que han hecho alarde otras veces, y que aquí sólo se ven traducidos en las proyecciones de mensajes que sugiere el texto original- han sabido contar la historia con claridad, leer entre líneas y aportar ideas novedosas de innegable interés, que enriquecen la narración. [...]

La idea de fundar Mahagonny en un gran vertedero de basura me parece sencillamente genial. En este vertedero transcurre toda la acción, y la mayoría de los personajes son auténticos despojos humanos, desde el trío de fundadores -aquí, mendigos

de la peor calaña- hasta las prostitutas, que irrumpen como andrajosas muertas de hambre y no dudan en prostituirse para tener ya no algo que llevarse a la boca, sino algo que ponerse encima. Son retazos de una sociedad podrida que intentan inútilmente levantarse en un lugar que está igualmente podrido. A la ciudad van llegando más despojos humanos, deseosos de darse a la mala vida: empresarios de dudosa fiabilidad, turistas... Y así, va creciendo la ciudad, construida con basura sobre la basura por unos seres salidos literalmente de entre la basura [...]

Alex Ollé y Carlus Padrissa en la dirección de escena saben manejar a coro, bailarines, cantantes y figurantes con maestría, creando seres vivos y auténticos, en un montaje en el que pasan cosas a cada instante, y que siempre está planteado con grandísima plasticidad. Lo interesante es que saben cómo hacer que el espectador fije su atención donde está lo importante a cada momento, sin que la saturación permita perder los detalles fundamentales de la narración. Además, saben cómo hacer humor irónico e inteligente: la escena de la ingesta colectiva de comida es asquerosamente grotesca en el buen sentido - aunque tal vez el eructo final sobre...- la del combate de boxeo -que remite directamente a las parodias del mundo del wrestling- es divertidísima y la orgía coral del segundo acto - que escandalizó a parte del público, que abandonó la sala- es de una plasticidad e ironía absolutamente geniales: esta forma de reírse del sexo mostrándolo como algo casi coreográfico y banal, parece bastante cercana a la forma de humor crítico que buscaban Brecht y Weill. Y la orgía está en el texto, así que no parece que haya razón lógica para escandalizarse: se han visto escenas de sexo bastante más explícito y fuera de contexto en muchos montajes operísticos que perfectamente podrían escandalizar más que esta [...]

Pasando al reparto, habría que hacer un par de consideraciones antes de hablar de cuestiones puramente musicales. Por una parte, resulta evidente que todos los cantantes han sido escogidos de acuerdo a los personajes que les toca interpretar: la adecuación física de todos y cada uno es asombrosa hasta los más mínimos detalles. Por otra, hay que destacar el gran trabajo actoral general: se nota que comparten y creen esta propuesta escénica, y se vuelcan en ella para hacerla lo más verídica posible; como personajes, todos transmiten una pasmosa sensación de realidad en lo que se está viendo, por extraño que sea lo que haya que realizar. Y es este gran trabajo actoral con los cantantes lo que termina de redondear el éxito de un montaje que lleva algunas cosas al límite de forma efectiva e inteligente. [...]

La Orquesta del Teatro Real es uno de esos conjuntos que rinden de distinta manera según quien esté en el foso. Es por esto que, si esta tarde estuvieron soberbios, fue gracias al magnífico trabajo del joven Pablo Heras-Casado que se tomó muy en serio una obra que muchos tildan erróneamente de menor y fácil: hubo el swing necesario cuando tuvo que haberlo, pero también tensión dramática requerida en los momentos precisos; supo además dibujar de manera clara todo el sinfonismo presente en una partitura que, en otras manos, podría haber caído en una lectura mucho más banal. Afortunadamente no fue el caso y, con él, la música de Weill brilló en todo su esplendor: la escena final, por ejemplo, estuvo leída de manera imponente. Procuró que los cantantes estuvieran lo más cómodos posible, e intentó no taparles -tarea que no era fácil y que sin embargo casi siempre logró-. Para él fue -merecidamente- la gran ovación de la noche. Con razón está haciendo esa gran carrera internacional.

Al final, hubo una clara división de opiniones ante un espectáculo donde el canto, la música y el teatro fueron un todo casi indivisible que funcionó, pese a sus más y sus menos -sobre todo por lo que respecta a la parte vocal-. [...] Personalmente, creo que estamos hablando de una producción muy trabajada, que dignificó e hizo justicia a la obra, y que podrá llegar a ser una de las cumbres visuales de esta ópera -se editará un Blu-Ray en alta definición, a partir de una transmisión del estreno, que llegó en directo a los cines de medio mundo-. Una función de éxito quizá más teatral que musical, pero ciertamente

muy interesante y refrescante. (ÁLVAREZ DOMÍNGUEZ, H, “¡A la basura con ellos! En Mundo Clásico, 05-11-2010)

Tras *Mahagonny*, llegaría otra ópera del siglo XX, también cantada en inglés: *The Turn of the Screw* -traducida como Otra vuelta de tuerca-, con libreto de Myfanwy Piper⁷⁸ sobre una novela de Henry James⁷⁹, musicalizada por Benjamin Britten⁸⁰ en 1954. Su argumento -una institutriz acude a una mansión victoriana a cuidar a dos niños, que viven impactados por un pasado inmediato en el que la anterior institutriz y el criado mantenían una turbia relación, que incluía abusos a los niños, lo que les dejó llenos de traumas- contiene el espíritu de las novelas góticas, introduciendo asimismo una novedad argumental en dicho género, como es el hecho de dejar abierta durante toda la novela -e inconclusa- la existencia o no de fantasmas no sólo en la cabeza de la institutriz.

Esta tormentosa historia fue plasmada en la ópera de Britten, que la estructuró en un prólogo y quince variaciones -divididas en dos actos-. Britten compuso esta ópera para orquesta de cámara con tan solo 13 instrumentos, cada uno de los cuales va asociado a un personaje o a un motivo, y consta de interludios entre cada una de las diferentes escenas, representando cada uno de estos interludios “una vuelta de tuerca” sobre la intrigante situación que se va desarrollando.

Britten integró en la partitura los principios de la música dodecafónica -plasmados en el prólogo, en el que el músico inglés escribió el tema que, de modo experimental, consiste en la serie de doce notas pertenecientes al sistema dodecafónico-, con una armonía de resonancias tonales. También las partes vocales están perfiladas con refinamiento: celesta, maderas y arpa acompañan a los fantasmas: sus voces son fantasmagóricas, frente al mundo tonal de la vida real de la institutriz y el ama de llaves, colocando en el medio a los niños, entre la inocencia y la perversidad, en un fraseo de canciones infantiles con destellos disonantes.

⁷⁸ Myfanwy Piper (Londres, Reino Unido, 28 de marzo de 1911 – Fawley Bottom, Reino Unido, 18 de enero de 1997) fue una crítica de arte y libretista de ópera británica, conocida especialmente por su colaboración con el compositor Benjamin Britten, para cuyas óperas adaptó textos literarios de Henry James y de Thomas Mann.

⁷⁹ Henry James (Nueva York, Estados Unidos de América, 15 de abril de 1843 – Londres, Reino Unido, 28 de febrero de 1916) fue un escritor y crítico literario estadounidense (aunque pasó mucho tiempo en Europa y se nacionalizó británico casi al final de su vida) de finales del siglo XIX y principios del XX, conocido por sus novelas y relatos basados en la técnica del punto de vista, que le permite el análisis psicológico de los personajes desde su interior.

⁸⁰ Edward Benjamin Britten (Lowestoft, Reino Unido, 22 de noviembre de 1913 - Aldeburgh, Reino Unido, 4 de diciembre de 1976) fue un compositor, director de orquesta y pianista británico. Fue uno de los grandes compositores ingleses del siglo XX: la técnica de Britten y su habilidad para tratar la más tradicional de las formas musicales con frescura y originalidad lo ubican a la cabeza de los compositores de su generación.

La producción de David McVicar⁸¹ intentó plasmar el espíritu del libreto. Cuando el escocés llevó *The Turn of the Screw* a escena en el Teatro Real, ésta ya se había representado en el Teatro de la Zarzuela en dos ocasiones: en su estreno en España, en el marco del Festival de Otoño de 1994, y cinco años después, con producción de Luca Ronconi⁸². La producción de McVicar, que venía del Teatro Mariinsky de San Petersburgo, consistía en una puesta en escena clásica, con decorados casi permanentes apoyados en grandes móviles verticales, y una iluminación centrada en el fondo del escenario que dejaba en semi-penumbra la misteriosa acción. No obstante, el excesivo número de figurantes que aparecían en escena para ir alterando las partes móviles del decorado afectaban al recogimiento que el argumento exigía, lo que, en conjunto, hizo que la puesta en escena fuese menos exitosa que la que doce años antes había dirigido Ronconi en la Zarzuela, y que la escenografía quedase en un segundo nivel con respecto a la parte orquestal y vocal, como así reconocieron las críticas de la prensa especializada:

Esta es la segunda ocasión en que asisto al Teatro Real en esta temporada y nuevamente quedé satisfecha del resultado. Hay que darle más tiempo al nuevo director artístico, Gerard Mortier, puesto que la temporada aún no es totalmente suya, pero sin duda está haciendo una apuesta clara por imponer unos criterios que pueden ser discutibles -como cualquier propuesta- pero por lo menos están claros. Desde su reapertura, el Teatro Real aún no había conseguido una personalidad propia, y ahora por lo menos parece que pretende alcanzarla.

David McVicar preparó una escenografía sencilla, muy clásica, con sólo unos pocos elementos mobiliarios sueltos, a veces no muy necesarios o pertinentes. La iluminación fue francamente oscura en el espacio en que se desarrollaba la acción, de modo que la luz que se veía a veces al fondo tomó un sentido simbólico, era algo siempre ajeno, que estaba fuera, al cual no se podía llegar -la institutriz nunca sale a la luz, sólo lo hace en una ocasión Flora y apenas llega a asomarse-. El movimiento escénico funcionó bastante bien en lo relativo a los protagonistas, mucho menos en los figurantes: había demasiado movimiento de gente añadiendo y quitando muebles, que a veces ni se llegaban a utilizar, pero en cambio despistaban mucho con sus entradas y salidas. Es como si McVicar tuviera miedo al silencio o al aburrimiento y quisiera ofrecer cambios continuos para crear variedad.

El planteamiento de McVicar en lo relativo a clarificar el argumento o dotarlo de nuevos sentidos -la otra función de un director de escena- fue mucho más discutible. Una vuelta de tuerca es una ópera de por sí compleja, ya que Britten y Myfanwy no aclaran el sentido que le quieren dar al texto de James, de por sí multívoco, e incluso Britten lo hace más confuso al añadir una música que a veces contradice o complica el texto. De modo que lo que le queda al director de escena es o seleccionar una de las opciones o intentar mantener el abanico de posibilidades abierto. Aparentemente McVicar elige mantener la

⁸¹ David McVicar (Glasgow, Reino Unido, 1966) es un director escocés de teatro y ópera. Formado en la Real Academia Escocesa de Teatro y Drama, ha dirigido más de 30 títulos distintos por todo el mundo, grabando cinco producciones del Teatro Covent Garden, dos de Glyndebourne y una del Liceu de Barcelona en DVD

⁸² Luca Ronconi (Susa, Túnez, 8 de marzo de 1933 - Milán, Italia, 21 de febrero de 2015) fue un actor, director de teatro y de ópera italiano, considerado uno de los más influyentes directores de ópera del siglo XX. De 1989 a 1994 dirigió el Teatro Estable de Turín y luego el Teatro de Roma y el célebre Piccolo Teatro de Milano

variedad de opciones, pero no lo consigue totalmente: sus 'fantasmas' son sumamente corpóreos y reales, y en modo alguno pueden ser considerados fruto del histerismo de la institutriz, quien además se presenta como una persona sumamente cuerda en su actuación teatral y musical.

Dos fueron los protagonistas claros de esta versión de La vuelta de tuerca: la institutriz y Miles, mientras Quint quedaba desdibujado tanto en el aspecto musical como en el teatral. Tengo a John Mark Ainsley por un cantante competente, pero en esta ocasión la voz era escasa y sobre todo muy poco expresiva, al igual que su actuación teatral, de modo que uno de los puntos fuertes de esta ópera resultó decepcionante y sin duda contribuyó a que la historia narrada fuera más unidireccional de lo que seguramente McVicar pretendía.

Sonaron muy bien en cambio tanto la institutriz -Emma Bell- como las otras dos mujeres de la historia: Nazan Fikret (Flora) y Marie McLaughlin (Mrs. Grose). Las tres estuvieron totalmente en su papel, vocal y teatralmente, aunque acaso por lo poco habitual destacaría a Fikret, cuyo papel suele quedar desdibujado frente al de Miles mientras en esta ocasión le hizo una competencia real. Quizá lo que peor le salió fue su interés por Miss Jessel, la institutriz anterior y aparentemente 'su fantasma' personal, donde la duplicidad de sentimientos no siempre fue clara. McLaughlin resultó especialmente conmovedora -en los aspectos positivos y negativos del término- cuando hablaba de su pasividad ante lo que veía en la relación entre Miles y Quint, que es posiblemente lo que desencadena toda la historia (si es que es una historia de abusos a Miles, algo que nunca queda claro). Emma Bell cantó e interpretó de un modo no sé si perfecto, pero sin duda encomiable. Su enamoramiento del tutor de los niños fue especialmente claro, y su actitud frente a Miles tuvo toda la confusión de sentimientos necesaria. Cantó además impecablemente todos sus números y sólo resultó excesivamente contenida en la muerte de Miles, donde podía haber aprovechado mucho más el dramatismo de la escena.

De Miles -Peter Shafran- uno sólo espera que sea un niño que canta y actúa con cierta competencia, pero en esta ocasión se constituyó en el protagonista de la acción. Supo mantener ejemplarmente la tensión de su papel, estar continuamente en escena manteniendo el interés, llevar a cabo una actuación larga y variada que tenía perfectamente memorizada y le salía con toda naturalidad, pero sobre todo cantó. Es frecuente en niños cantantes que se elija a aquellos más crecilitos, que ya están próximos a cambiar la voz, porque tienen más potencia y presumiblemente más conocimientos de canto. Por eso resultó especialmente agradable en Miles que fuera un auténtico niño, no un pre-adolescente, con un timbre por tanto infantil y una edad no muy superior a la que se le supone al papel de Miles.

No creo que este rendimiento de Peter Shafran sea una simple casualidad, sino en gran parte atribuible a su profesor. Peter Kay se ha especializado en la preparación de jóvenes cantantes para óperas, películas, musicales, etc. y sin duda es un maestro en hacerlo. Si hace cinco años me quedaba impresionada en Bruselas con Ravi Shah en el papel de Miles, también miembro de su coro, creo que Peter Shafran lo ha hecho aún mejor en esta ocasión, especialmente en el aspecto teatral (musicalmente ambos fueron impecables). También al coro de Peter Kay perteneció hasta hace unos pocos años Nazan Fikret (Flora), a la que ya había escuchado en este mismo papel en Bruselas en el 2005.

Esta ópera fue compuesta en tiempos de penuria económica y tiene una orquestación muy reducida, lo que hace que se considere una ópera de cámara. Pero Britten se las apañó para escribir una parte de acompañamiento capaz de sonar completa aunque sólo tenga trece instrumentos (número curioso por cierto) y un director -en este caso Josep Pons- que juega un papel fundamental. Personalmente me pareció una de las mejores 'orquestas' que he tenido ocasión de ver en el Teatro Real: afinados, sensibles,

perfectamente ensamblados con los cantantes, luciéndose individualmente cuando la ocasión se lo permitía -y Britten le da lucimiento a casi todos en un momento u otro- y sobre todo capaces de emocionar. (Mundo Clásico, 17-11-2010)

El mes de diciembre trajo al Teatro Real una nueva apuesta por la ópera del Siglo XX, si bien en este caso en forma de un título más comúnmente representado -no en vano, ocupa la posición número 37 en número de representaciones en el quinquenio inmediatamente anterior-, como es *Der Rosenkavalier*, de Richard Strauss -102 años después de la visita de éste al Teatro Real, al frente de la Filarmónica de Berlín-, recuperando la producción de dos de los teatros de los que Mortier ocupó la dirección, Salzburgo y París, y de uno de los directores escénicos predilectos del belga, como es Herbert Wernicke -fallecido ocho años antes, y con un corpus creativo en constante revalorización desde su muerte-, y con Joyce DiDonato⁸³ como gran reclamo de la producción.

Así, salvo por la presencia de la mezzosoprano americana, la producción era una evocación de éxitos pasados para Mortier, como recordaba el crítico Vela del Campo en páginas de *El País*:

He mantenido en varias ocasiones que, al margen de la fama de provocador que le acompaña allá donde va, Gerard Mortier es por encima de todo un sentimental. Prueba de ello es su fidelidad a algunos espectáculos de sus anteriores etapas artísticas. Uno de ellos este El caballero de la rosa que también había programado en su etapa parisiense. En esta ocasión se ha traído al Real el telón del mismísimo festival de Salzburgo, en un ejercicio de evocaciones del paso del tiempo muy a tono con la obra de Strauss.

Wernicke fue el director de cabecera de Mortier en su década salzburguesa y ahí quedan media docena de espectáculos para recordarlo. El caballero de la rosa, Fidelio y Boris Godunov son seguramente las tres propuestas que se han mantenido con mayor capacidad de fascinación. El director alemán, fallecido en 2002, vivía en Basilea en la casa de Erasmo y pasaba largas temporadas en la provincia de Cádiz. Su visión de la ópera parte de impactos visuales y simbólicos sustentados en un enfoque intelectual: la gigantesca campana a lo Tarkovski y los retratos de los gobernantes en Boris Godunov; el cambio de vestuario y la consiguiente explosión de color como signo de la libertad en Fidelio; el juego de espejos que invita a la relación entre épocas y a la integración del público asistente en lo que se está contando en El caballero de la rosa. (El País, 05-12-2010)

Con esta producción, Mortier reafirmaba su posición como decisor único en el Teatro Real. Y cabe decir esto en tanto en cuanto *Der Rosenkavalier* venía programada ya desde el anterior equipo gestor, pero no con la producción de Wernicke, sino con un montaje de Christof

⁸³ Joyce DiDonato es una mezzosoprano de coloratura estadounidense nacida en Prairie Village (Kansas), el 13 de febrero de 1969. Está especializada en roles de Mozart, Handel y Rossini. Es una de las mezzosopranos más solicitadas de la actualidad, sucesora de sus compatriotas Frederica von Stade y Susan Graham. Ganó el Premio Beverly Sills, establecido en memoria de la soprano homónima

Loy⁸⁴. Loy estaba abiertamente enfrentado a Mortier, quien le había dicho claramente que sus últimos trabajos no eran precisamente de su gusto, como reconoció en una entrevista a la revista *Scherzo* el mes de septiembre inmediatamente anterior, al mismo tiempo que justificaba el retomar la producción de quince años atrás de Wernicke para Salzburgo:

Sé del éxito que tuvo Lulu en el Teatro de la Zarzuela hace años. Pero esta producción de Christof Loy no me gusta nada. [...] No se trata de que con Loy no haya buena relación, sino de que no es un buen director de escena. Su Alceste de Gluck en Aix es catastrófico. Hace diez años hizo buenas cosas cuando trabajaba con Bondy, pero luego no. No es un innovador como Cherniakov o Warlikowski. Ha hecho cosas por ahí que no entiendo por qué. Pensé coproducir Alceste con Aix para Madrid y gracias a Dios no lo he hecho. Antes vi Die Basariden de Henze en la producción de Loy en Múnich con Marc Albrecht dirigiendo y con cantantes como Michael Volle y Nicolai Schukoff, con Máspero dirigiendo los coros y la puesta en escena no estaba bien trabajada. Cuando hablé con Loy después de la función, le dije lo que pensaba y decidió no volver a trabajar conmigo. Para mí es normal hablar de los porqués de un director de escena. Si no puedo hacerlo no me interesa trabajar con él. Miren ustedes, mi escuela es Peter Stein, Peter Brook, Ursel y Kart-Ernst Herrmann, Christoph Marthaler o Krzysztof Warlikowski. También me gusta Robert Carsen, que es un artesano fantástico. No siempre estoy de acuerdo con sus ideas, por ejemplo en la Salomé que se ha visto en el Real. Pero todo funciona artesanalmente muy bien, Las Vegas, la Salomé como Lolita, dos mitos cercanos. Hay razones. Yo eso lo respeto siempre. Con Loy no es así. [...]

Fue Loy quien dijo que si yo venía a Madrid no habría El caballero de la rosa. Y me parece muy bien porque la producción de Wernicke es mucho mejor. Recuerden Don Quijote de Cristóbal Halffter. Es una pena que muriera. Es el mejor El caballero de la Rosa que he hecho en mi vida (REVERTER, A. y SUÑÉN, L., Entrevista a Gerard Mortier, en Scherzo, 09-2010)

Der Rosenkavalier, como decía, está mucho más consolidada en el repertorio que, por ejemplo, la anterior que se representó en el Teatro Real -*The Turn of the Screw*- y ello se debe en gran medida a que, pese a estar compuesta en el siglo XX, la ópera encierra una trama de comedia de época muy sencilla, y a que supuso una vuelta del compositor a la música tonal tras las incursiones cromáticas de su anterior ópera, *Elektra*, si bien dicha vuelta a la tonalidad no suponía un retorno a un estilo más conservador, sino una apuesta por la sutileza de la composición, en detrimento de los lenguajes más innovadores, algo que supo captar y transmitir Jeffrey Tate⁸⁵, como reconocía la crítica de la prensa especializada:

⁸⁴ Christof Loy (Essen, Alemania, 5 de diciembre de 1962) es uno de los más codiciados directores de escena de su generación. En 2008 recibió el Premio de Teatro "Fausto" al mejor director de teatro musical por su producción de "Così fan tutte" en la Ópera de Frankfurt, y en 2010 fue galardonado con el Premio Laurence Olivier por su producción de "Tristán e Isolda" en el Covent Garden de Londres.

⁸⁵ Jeffrey Tate, CBE, (28 de abril de 1943, Salisbury, Reino Unido) es un destacado director de orquesta inglés. En 1985, fue nombrado primer director principal de la Orquesta de Cámara Inglesa. En 2005, fue nombrado director musical del Teatro San Carlo de Nápoles. Nació con espina bífida, y ha sido presidente de la organización caritativa de espina bífida del Reino Unido desde 1989.

Si Nicolas Joel decidió el mes pasado en París ofrecer un homenaje a Rolf Liebermann y Giorgio Strehler con la reposición de la famosa producción de Le Nozze di Figaro, algo similar ha sucedido con Gerard Mortier en Madrid, que ofrece su homenaje a Herbert Wernicke con la de la producción de Der Rosenkavalier, que tuvo su estreno en el Festival de Salzburgo de 1995, cuando era director Mortier allí.

La producción de Herbert Wernicke tiene juegos atractivos y originales, con el escenario rodeado de paneles móviles estéticamente atractivos, alternando algunos pintados y otros con espejos. Wernicke hizo un gran trabajo en lo que se refiere al movimiento de los espejos, si bien la iluminación no me parece que sea particularmente inspiradora.

La dirección de escena es más cuestionable. Alejandro Stadler, colaborador habitual de Wernicke y su ayudante en esta producción en Salzburgo, fue el responsable de la dirección en Madrid. Asumo que Stadler ha seguido fielmente las directrices originales. En cualquier caso, lo que tenemos en Madrid era una ópera bufa, no 'comedia en la música'. El programa hace referencia a este aspecto, haciendo hincapié en que Richard Strauss concibió esta ópera como "comedia para la música", idea aceptada por Hoffmannsthal, que cambió su concepto original que había sido el de una ópera bufa. La idea de Wernicke en los dos últimos actos es en su mayoría de comedia gruesa, lejos del fino sentido del humor de la música y el libreto original. Así, el Barón Ochs, que debía ser un noble rústico, se convierte en un palurdo zafio, como lo concibe Wernicke. Además, Stadler llena el escenario con una multitud de figurantes excesivos, lo que es particularmente notable en la persecución de las criadas de Faninal por los innumerables siervos de Lerchenau, y también en el último acto, donde Ochs hace su última salida acompañado por más de 60 personas, entre ellos unos 20 niños.

Madrid vio un director excepcional en el foso, en la figura de Jeffrey Tate, director musical del Teatro San Carlo de Nápoles, que hizo su debut en el Teatro Real. Durante un tiempo no estaba claro si sería capaz de dirigir, debido a sus problemas de salud, y de hecho su asistente Jonas Alber está previsto para alguna de las actuaciones. Al final, tanto en el estreno como en la segunda función estuvo Tate al frente de la orquesta. Tate estaba en su mejor momento durante los momentos líricos y melancólicos, llevados a cabo con exquisito cuidado y sensibilidad. La segunda mitad de los actos I y III fueron magníficos, si bien, a cambio, hubo momentos en los que una mayor ligereza en las cuerdas hubiera sido deseable.

El papel de Octavio fue cantado por Joyce DiDonato que ofreció una actuación notable, aunque me quedo con sus papeles en Rossini, donde ella es insuperable. DiDonato es enormemente natural en el escenario, pero frente a un Marschallin mucho más alto que ella no resultaba tan creíble. Dicho esto, en cuanto a la belleza de timbre, la homogeneidad de los registros, la proyección de la voz y la musicalidad, no había nada que criticar.

La soprano alemana Anne Schwanewilms realmente dio vida a la Mariscola. Una gran cantante, siempre al servicio del personaje, Fue extraordinariamente conmovedora, llena de melancolía, con una elegancia y una belleza vocal verdaderamente excepcionales. El Barón Ochs fue, una vez más, Franz Hawlata, que es un excelente actor para ese papel. Pero el Barón Ochs necesita algo más que un actor. Un potente bajo con un amplio registro grave y también un buen registro agudo: exactamente lo que Kurt Moll ofreció en su tiempo y lo que Kurt Rydl también una vez fue. Hawlata tiene una voz modesta, sin el brillo suficiente en los agudos y con unos graves apenas audibles. (MusicWeb International, 06-12-2010)

Si el éxito de una ópera se midiese por el número de medios que acuden a su presentación, *Ifigenia en Taúricle*, el título de Gluck que sucedía a *Rosenkavalier*, habría sido el gran triunfador de la temporada. No en vano, la rueda de prensa de presentación tuvo lugar, de manera excepcional, en la sala de la orquesta, un recinto que solo se abre a la prensa en contadas ocasiones, y que la mañana del 11 de enero de 2011 estaba repleta de medios. La presencia de éstos está directamente relacionada con la importancia de los protagonistas situados al otro lado de la cámara, y lo cierto es que Mortier había conseguido reunir en este título a lo más granado de la dirección musical y escénica, y a un reparto igualmente excepcional.

El violinista y director Thomas Hengelbrock⁸⁶ dirigió musicalmente la ópera. La forma de trabajar de este director alemán, admirador de los planteamientos historicistas de Nikolaus Harnoncourt -consistentes no sólo en la utilización de instrumentos originales, sino en un trabajo de investigación de la partitura que lleve a recoger los criterios con los que la obra se interpretaba en la época del compositor, tanto en el plano orquestal como vocal- era muy del gusto de Mortier, y no en vano trabajó con él en cada una de las siguientes temporadas del Teatro Real, posicionándose siempre Hengelbrock del lado de Mortier y, muy especialmente, cuando llegó el momento de la destitución del belga, como recogió en su momento la agencia *EFE*:

Como muchos otros artistas y compañeros estoy triste y desconcertado por este comportamiento por parte de los responsables (de Cultura y el Real), vergonzoso desde el punto de vista humano y cuestionado desde el de política cultural [...] Estoy consternado por la forma tan indigna en la que Gerard Mortier ha sido destituido [...] es imposible dejar que esto suceda y quede así [...] Con Mortier en el Teatro Real, he podido experimentar una atmósfera única, además del compromiso y la pasión por el teatro musical. He podido ser testigo de cómo Mortier despierta el entusiasmo de compañeros y público por igual, y de cómo ha abierto nuevas puertas. Su trabajo, que se caracteriza por una gran exigencia en cuanto a la calidad, por la tenacidad y por la amplitud de miras, refuerza la vida cultural, y no solo de Madrid. Gracias a sus esfuerzos, el Teatro Real enriquece hoy la cúspide internacional del teatro musical. (EFE, 18-09-2013)

En la dirección de escena, Robert Carsen⁸⁷, el aclamado artista canadiense tan unido a lo largo de su carrera a Gerard Mortier, con quien colaboró en sus distintas etapas, y muy especialmente cuando el belga estuvo al frente del Teatro Real, ayudado en esta producción por

⁸⁶ Thomas Hengelbrock (9 de junio de 1958, Wilhelmshaven, Alemania) es un director de orquesta, violinista y musicólogo alemán. Es el fundador y director del Ensemble Balthasar Neumann, una formación que interpreta obras de todo tipo de épocas siguiendo criterios historicistas. Desde 2011 es también el director titular de la Orquesta Sinfónica de la Radio del Norte de Alemania, con sede en Hamburgo

⁸⁷ Robert Carsen es un director canadiense de ópera nacido en Toronto en 1955. Comenzó en el Grand Theatre de Ginebra, y se destacó como diseñador en el Ballet de Canadá, antes de comenzar su carrera como director. En 1996 recibió el título de caballero de la Legión de Honor francesa

el iluminador Peter van Praet⁸⁸, quien contribuyó decisivamente a entender mejor el drama de los personajes, así como por el coreógrafo Philippe Giraudeau⁸⁹, que dotó a la producción de la expresividad corporal necesaria, a través de movimientos contemporáneos que empatizaban con la obra de Gluck. Carsen, de la ópera de Gluck, decía que “es una ópera intensa que ahonda en las emociones humanas. En Iphigénie vemos como a través de la tragedia, del dolor, se produce una limpieza del alma, y el público que está sufriendo igualmente, también puede participar de esa limpieza depuradora" (*El País*, 12-01-2011). Y tanto él como Hengelbrock destacaban lo excepcional de venir al Real en estas condiciones en la citada rueda de prensa -en la que Hengelbrock afirmaba que “lo que importa es el conjunto, el drama, el vestuario, los cantantes y lo que se ha unido en Madrid es extraordinario; como director de orquesta no podría esperar un reparto mejor de solistas, en una ópera maestra del siglo XVIII de la que sólo puedo decir que hasta la fecha no se ha superado en absoluto” y Carsen completaba diciendo que “la obra es estupenda y los dos repartos, espectaculares”.

No obstante, el protagonismo recaía en el trío vocal que lideraba el primer reparto. De menor a mayor relevancia mediática, el papel del tenor protagonista, Pylade, recaía en el americano Paul Groves⁹⁰, probablemente quien mejor haya encarnado dicho rol en los últimos años, y que volvería al Teatro Real en 2014 al frente del reparto de *Alceste*, del mismo Gluck; y que en Ifigenia se veía acompañado por su compatriota, la muy mediática mezzosoprano Susan Graham⁹¹ -quien, también en 2014, actuaría de nuevo en Madrid, precisamente dirigida por el mentor de Mortier, Christoph von Dohnány, y que consideraba a Mortier, con quien había coincidido ya en las famosas Bodas de Fígaro de Salzburgo con Harnoncourt y en *Clemenza di Tito* y *Werther* en París, como alguien “que cambió el curso de nuestras vidas, ubicándonos en vías de nuevos descubrimientos”-.

⁸⁸ Peter van Praet es uno de los más reputados diseñadores de iluminación de ópera. Comenzó su carrera al frente del departamento técnico de iluminación de la ópera de Flandes en Bélgica. La tetralogía El anillo del nibelungo, que tuvo lugar en Valencia, fue su primer trabajo conjunto con Carlos Padrissa. Ha trabajado como diseñador de iluminación en gran parte de las producciones de Robert Carsen

⁸⁹ Philippe Giraudeau estudió danza en su ciudad natal de La Rochelle y trabajó como bailarín en Francia antes de unirse al Teatro de Danza Contemporánea de Londres. Giraudeau ha trabajado extensamente como director y coreógrafo de ópera, estableciendo relaciones especialmente estrechas con Robert Carsen y Richard Jones.

⁹⁰ Paul Groves (24 de noviembre de 1964 en Lake Charles, Louisiana) es un tenor de ópera estadounidense. En 1995 ganó el prestigioso premio Richard Tucker. Ha cantado en los principales teatros de ópera de todo el mundo, incluyendo la Boston Lyric Opera, La Scala, la Ópera de Los Ángeles, la Metropolitan Opera, la Ópera de París, el Festival de Salzburgo, la Opera de Viena, y la Ópera de Washington, entre otros

⁹¹ Susan Graham (Roswell, Nuevo México, 23 de julio de 1960) es una mezzosoprano lírica estadounidense. Una de las más versátiles artistas de su generación, actúa regularmente en el Metropolitan Opera (debutó en 1991), en la Ópera de la Bastilla, Covent Garden, Ópera de San Francisco y Lyric Opera of Chicago. Es, igualmente, una distinguida recitalista.

Graham alababa tanto la intensidad de su rol -“Ifigenia está bloqueada y atrapada. Todo es muy dramático para ella, se ha tenido que convertir en una máquina, en un robot para resistir su drama a la vez que no puede olvidar su amor por su hermano, al que no para de buscar [...] Es un papel tan exigente, de una profundidad tan enorme, que es como hacer dos meses de psicoterapia”- como la producción que se representó en el Teatro -“Con esta producción, Carsen refleja muy bien cosas que sólo suceden en la mente de Ifigenia. Es muy abstracta y psicológica, con una fina línea que separa la realidad de lo que ella imagina y sufre. La historia es muy complicada, muy trágica, y Carsen ha sido muy creativo con su idea de contar parte de la historia a través de los bailarines. Es como una película en blanco y negro. Carsen ha conseguido con un empleo alucinante de la luz contar el horror de este drama de una familia que se autodestruye y hacerlo sin ser literal. Es, simplemente, brillante”

Y fue precisamente Graham quien tomó la palabra para referirse al gran protagonista de la producción: “Canté con Plácido Domingo por primera vez haciendo de su hijo, en 'Idomeneo', y ahora soy su hermana [...] Plácido es una fuerza de la naturaleza, una de las maravillas del mundo. Es un colega muy generoso y amable, con una energía increíble. Hace tres años estábamos en el Metropolitan, ensayamos por la mañana, cantamos por la tarde 'Iphigénie', esa noche él dirigió 'Romeo y Julieta', a medianoche cogió un avión a Los Ángeles, dirigió por la mañana 'La Bohème' y al día siguiente estaba ya en Nueva York. Es como Marco Polo [...] El día que vino a Madrid -el pasado lunes- volaba desde Acapulco y ensayó con nosotros tres horas. Nadie hace eso”

Como se esperaba, esta ópera coral, como la definía Gerard Mortier en la rueda de prensa de presentación -“esta ópera fue una gran revolución y es muy importante contar con ella en el repertorio de un teatro como el Real, y además es de agradecer mucho que estén en ella grandísimos cantantes todos puestos al servicio de un gran compositor, porque Iphigénie no es una ópera de estrellas, es coral, su grandiosidad emerge de la unión de todo, de todos, y ha sido emocionante y un gran placer ver la disciplina y concentración que han tenido los artistas a la hora de trabajar”, fue un éxito absoluto de crítica y público, como recogía la crítica musical de ABC tras el estreno:

Estos días se publicaba una declaración de Plácido Domingo en la que afirmaba tener dudas ante la posibilidad de repetir en Madrid el último éxito que le dio el papel del corsario Boccanegra. Y lo decía no porque pensara que las circunstancias pudieran ser menos favorables o notara cierto decaimiento, sencillamente porque la materia de «Ifigenia en Táuride» es más proclive al drama que a los personajes, léase a las personas. Con esta premisa por delante se comprenderá el entusiasmo general con el que ayer concluyó la primera representación del título y las aclamaciones dispensadas a todos y cada uno de los participantes que las recibieron con independencia de su condición, del cariño que a cada cual se le tributa, o de la mayor o menor influencia que en ellos pudieran haber tenido los simpáticos bacilos encargados de repartir catarros de manera indiscriminada. Se avisó al comienzo, con especial énfasis en el estado de Domingo que fue el último perjudicado.

¿Cómo entonces se explica semejante triunfo? Fundamentalmente porque tras algún que otro esfuerzo y roce fue fácil adivinar la gran calidad de fondo de un montaje que tiene muchos, muchos puntos a su favor, que van desde la capacidad del director musical Thomas Hendelbrock para conciliar un sonido muy trabajado, a la minuciosa dirección escénica de Robert Carsen plagada de ideas formidablemente realizadas, pasando por un reparto sólido y muy bien integrado. Por partes, no cabe duda de que Susan Graham es la Ifigenia de nuestros días, del mismo modo que Frank Ferrari un Thoas con aplomo, Paul Groves canta a Píldes con un acabada línea y Domingo le añade al joven Orestes aplomo y experiencia. Y que todos ellos, y los demás, reúnen de manera pareja intensidad, vibración y anchura, además de una buena proyección gracias un escenario cuya geometría potencia las voces y las carga de corpulencia, amén de exigirles precisión en el gesto y la postura.

Carsen trae hasta Madrid una propuesta escénica suficientemente probada tras su estreno hace algunos años en Chicago, y, en estado puro, vuelve a demostrar la capacidad de la buena representación para hacer presente lo que no se ve. Evoluciones contundentes, asociaciones de memoria tan armadas que el propio devenir escénico se convierte en mejor narración que los subtítulos. Todo ello con los elementos justos y una iluminación de una sutileza sorprendente. Los antiguos ya descubrieron la virtud educativa de las imágenes que acabaron por ser la escritura de los iletrados. Valga el símil porque algo de eso hay aquí como forma de comunicación, más a través de los sentimientos que de las verdades que se pudieran mostrar, de lo que se intuye antes que del relato mitológico que, aquí se demuestra, importa como metáfora y no como estricto relato.

La suerte ha sido que también Thomas Hendelbrock sabe modelar el entorno acústico que semejante empeño merece y de qué manera era posible conseguirlo con los medios a su disposición. De esta manera, el foso amplía el sutil entorno del escenario, la vivacidad de la acción cuando esta se produce o hace posible la misteriosa presencia de un coro que siempre oculto alumbra la coreografía de los figurantes. Razones así explican el triunfo de ayer. (ABC, 19-01-2011)

Y tras el título de Gluck llegaría el gran estreno de la temporada: *La Página en Blanco*, de Pilar Jurado. Y la primera ópera compuesta por una mujer, que iba a ser estrenada en el Teatro Real, resulto ser un acontecimiento tanto o más mediático que la presencia de otro madrileño ilustre como era Plácido Domingo.

La propia figura de Pilar Jurado resulta mediática y atrayente por cuanto de artista total tiene. Compositora, cantante, directora de orquesta y productora. Titulada en canto, piano, composición, dirección de orquesta, musicología, y pedagogía musical por el Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Dada a conocer por el gran público a raíz del estreno -como solista-, en 1992, de *Antigua Fe*, obra de Luis de Pablo, en el mismo año en el que recibió el Premio Iberoamericano “Reina Sofía” de Composición, y que sería el pistoletazo de salida a una carrera llena de éxitos, jalonada por su participación en la reinauguración del Teatro Real en 1997, su debut en el *Concertgebouw* de Amsterdam y en el Liceo de Barcelona en el 2000, sus seis discos en los que lo mismo se acerca a la ópera que al rock metal, y sus dos óperas, *Mi diva sin mí* -estrenada en 2013 en el Teatro de la Zarzuela, de Madrid- y la mencionada *La Página en Blanco*.

Pese a haberse enfrentado a mil y un retos, el encargo de una ópera también supuso un cierto vértigo para Pilar Jurado, como reconocía en una entrevista a la revista especializada *Melómano*:

Yo no había realizado ninguna ópera anterior, pero tenía la intuición de que, llegado el momento, surgiría la ocasión del encargo. Unos meses antes del encargo, Antonio Moral, anterior gerente del Teatro Real, me preguntó que cuándo iba a componer una ópera, y yo le contesté que cuando me la encargasen ellos. Replicó con que lo estaba pensando, y me rogó que le mandara todas las partituras que tenía porque deseaba que José Luis López Cobos, director musical del Real por entonces, echase un vistazo a mi trabajo, pues estaban pensando en hacerme un encargo [...] El compositor contemporáneo no puede encerrarse en sí mismo esperando a que vengan a buscarle a casa. Vendrán a buscarte cuando estés haciendo cosas y, de repente, les interesas para otros proyectos. Pero es verdad que una ópera es algo tan importante que sólo te puedes meter a hacerlo cuando sabes que se va a hacer. Cuando me hacen este encargo es porque Antonio del Moral me había realizado años antes el encargo para el Festival de Música Sacra de Cuenca, de un Stabat Mater (MONTES, R., La Página en Blanco, en Melómano, 01.2011, pp. 26 – 30)

Pese a ser un encargo del anterior equipo gestor, lo cierto es que la entrada en escena de Gerard Mortier supuso sensibles cambios en la ópera: de un lado, la duración, en la que el acto único de 90 minutos se convertía en una ópera de dos actos, que permitiese al público intercambiar impresiones en el descanso entre ambos actos. Y, mucho más importante, la elección del equipo que iba a acompañar en la dirección a la compositora española, y que, como ella misma reconoció en diversas entrevistas, permitió enriquecer la ópera.

Así, la aparición del “equipo alemán” -el director de orquesta Titus Engel⁹², el director de escena David Hermann⁹³ y el escenógrafo Alexander Polzin⁹⁴, alemanes los dos últimos y suizo, aunque residente en Berlín, el primero-, por recomendación de Gerard Mortier en el año 2009, condujo a dos años de un trabajo creativo muy abierto, en el que la soprano y compositora les leía a los tres el libreto original en español con una traducción al alemán, y luego todos debatían en inglés sobre cómo conservar ciertas partes y como llevar a cabo otras ideas que surgían del libreto, descartando todo lo que resultaba ser innecesario y manteniendo las ideas principales que el libreto quería transmitir. Así, en este proceso creativo -en el que el equipo

⁹² Titus Engel (Zurich, Suiza, 1975) es un director de orquesta suizo, residente en Berlín. Director del Ensemble de Música Contemporánea de Dresde, estrenó en el Teatro Real tanto *La Página en Blanco*, en 2011, como la ópera de Charles Wuorinen, *Brokeback Mountain*, en 2014

⁹³ El franco-alemán David Hermann David es reconocido como una de las figuras más prometedoras en el mundo de la dirección de escena. Formado en la Escuela Superior de Música "Hanns Eisler" de Berlín, en el año 2000 ganó el primer premio del Concurso Internacional de Diseño de Graz, y desde entonces no ha parado de representar sus espectáculos en todo el mundo

⁹⁴ Alexander Polzin (Berlín, Alemania, 1973) es un diseñador, escultor, pintor, artista gráfico, y creador de vestuario alemán. Desde que en 2009 diseñase el vestuario de *The Rape of Lucretia* en su país natal, no ha parado de trabajar en producciones operísticas clásicas y contemporáneas por todo el mundo.

alemán, especializado en música contemporánea, actuó de contrapunto al marcado carácter local que hasta entonces tenía la ópera- se cambió no sólo el libreto, sino también la plantilla orquestal, que pasó de ser la de una orquesta de cámara grande a la de una gran orquesta, o el coro, que pasó de no existir a utilizar la plantilla estable del coro del Teatro en su totalidad, así como arias o duetos, que fueron apareciendo y descartándose sucesivamente a lo largo de estos años.

La música es igualmente reflejo de la múltiple personalidad de la compositora, y de aquellos que ayudaron a la concepción final del espectáculo, y ello hizo que sea difícil encuadrarla en un estilo musical, como en general sucede con la amplia mayoría de las composiciones de la artista madrileña. Así, en la partitura coinciden momentos orquestales que recuerdan perfectamente a composiciones de Richard Strauss, que conviven con estructuras sonoras móviles, escenas en las que la música se acercaba al dodecafonismo, o arias con grandes saltos de registro y ritmos difícilmente inteligibles, todo ello puesto al servicio del avance del drama durante toda la ópera, en línea con los postulados del compositor inglés Benjamin Britten, quien creía firmemente que, en una composición cuyo objeto era ser llevada a escena, la música había de estar al servicio de lo que el espectador iba a ir viendo en cada momento.

Algo de lo que somos mucho más conscientes en la música contemporánea, en oposición a aquellas composiciones más clásicas, es de hasta qué punto cada uno de los personajes de una ópera los suelen construir los compositores en base a los intérpretes para los que éstas se imaginan -con casos a lo largo de la historia especialmente obvios, como el de la mayoría de papeles protagonistas de las óperas del citado Britten, que estaban escritos para su compañero vital, el tenor Peter Pears-. Y algo similar sucedía con los personajes de *La Página en Blanco*, moldeados con las características de cada uno de los cantantes elegidos para representarlos, de tal manera que el intérprete diera al personaje tanto física como mentalmente. Así, el papel protagonista, el del compositor Ricardo Estapé, cayó en manos del también alemán Otto Katzamaier⁹⁵, que interpretaba a un compositor en plena crisis de inspiración que vive a medio camino entre el mundo real y el mundo virtual. Y su contrapunto, la diva, la protagonista de la composición, no podía ser otra que la propia Pilar Jurado, como la soprano encargada de devolver la musa perdida al compositor, a través del amor.

Las últimas escenas, que dejaban al público sumido en un mar de dudas sobre cómo cerrar el círculo argumental que la propia ópera abría, hizo que los aplausos no fueran unánimes, si bien las críticas fueron muy positivas, como la que hizo la agencia *EFE* en el día posterior al estreno:

Un armario-celda, el Apocalipsis de San Juan, El Bosco y mucha "maldad" científica. Todo eso es "La página en blanco", un thriller cibernético con el que Pilar

⁹⁵ El bajo-barítono Otto Katzameier estudió en su ciudad natal, Munich cantando con Josef Metternich y Hans Hotter. Su carrera despegó al ganar premios en prestigiosos concursos como el Concurso de Nuremberg, el de Würzburg, el premio Hugo Wolf de Stuttgart y el concurso nacional de canto de Berlín

Jurado se ha convertido esta noche en la primera compositora en estrenar una ópera en el Real, que ha simpatizado con su audaz propuesta.

"La realidad se escribe sola" dice varias veces la "eminentísima doctora Djarou (anagrama del apellido de la autora)" en la historia que protagoniza "el primer compositor que escribe una obra en coma irreversible", contada en clave cinematográfica y con una música que, como ella misma describía, tiene mucho que ver con una "banda sonora".

Pues esta noche, a juzgar por los aplausos generalizados, entreverados de "bravos" pero también de algún abucheo, la caligrafía empleada para la "materialización" de la realidad ha logrado conectar con el público que asistía al histórico estreno, en el que estaba presente el actual intendente del coliseo, Gerard Mortier.

El belga ha contribuido tan decisivamente a la redacción de la obra -un encargo del anterior director artístico del coliseo, Antonio Moral-, que en su primera reunión con la cantante, compositora y directora cambió directamente el final, según ella misma contaba.

Además, puso a Jurado en contacto con el equipo alemán que firma la dirección escénica (David Hermann), la musical (Titus Engel) y la escenografía (Alexander Polzin) y, entre todos, según explicaban esta semana en rueda de prensa, han construido lo que cuando llegó a sus manos hace un año y nueve meses sólo era un libreto y algunas escenas musicales.

El equipo alemán redujo la obra a dos horas y Mortier le sugirió que, si no le daba miedo que la gente se fuera en la pausa, incluyeran descanso y lo cierto es que no ha habido prácticamente deserciones, que no son tan extrañas en los estrenos de obras contemporáneas.

Para "sustantivar" la reflexión de la creadora (Madrid, 1968) sobre la tecnología, la soledad y el amor, Hermann ha construido a cuatro metros del suelo un nivel virtual, el del cerebro del protagonista; a los lados, en las "puertas" del armario, el de la ópera que se supone que está componiendo, y en la parte inferior, una mazmorra-laboratorio Hollywood años 30, el de la realidad.

Lo que el espectador ve en el primer acto es al compositor, Otto Katzamaier, como si fuera un pájaro más de los que se posan, disecados, en la pared de un estudio tan frío, blanco y aséptico como una nave espacial.

Allí le darán ataques convulsos inexplicables, mientras el médico y amigo (Nikolai Shukoff) se comporta de una forma estereotipada, tan sobreactuado como la ex mujer (Natascha Petrinsky), el director del teatro (Hernán Iturralde) y el "cibercantante japonés" Kobayashi (Andrew Watts).

Entonces aparece ella, Aisha Djarou, la única que parece "normal" y que es la desencadenante de la actividad compositiva que va proyectándose en las pantallas gigantes de vídeo en las que se han convertido las puertas del "armario".

Los animales y, sobre todo, los pájaros que pintó El Bosco en "El jardín de las delicias" son los protagonistas entonces de los pasajes cantados por el coro del Apocalipsis de San Juan y hasta aquí se puede contar para no destripar el secreto.

En medio, el suizo Titus Engel dirige a la orquesta concentrado en hacer fácil lo difícil, es decir combinar el "ruido" vanguardista, como dice él, con momentos románticos, "otros muchos estilos", hallazgos como el sonido del ordenador o del timbre de la puerta, y hacerlos todos bien, como el público ha reconocido con sus aplausos. (EFE, 12-02-2011)

Tras *La Página en Blanco* llegó al Teatro Real la puesta en escena del *Werther* de Jules Massenet, a cargo de Willy Decker⁹⁶, viejo conocido de Mortier desde que éste le diese su primera oportunidad verdaderamente relevante en su época en Bruselas, como recordaba Decker en una entrevista a la revista especializada *Codalario* a los seis meses de la muerte del gestor belga: “Gerard Mortier ha sido una persona muy importante en mi vida. Cuando yo era todavía muy joven, la primera oportunidad importante para dirigir una producción me la dio precisamente él en Bruselas, en *La Monnaie*, con *Le nozze di Figaro* con Sylvain Cambreling a la batuta, creo que allá por 1984. Considero a Gerard como uno de los promotores o impulsores de mi trayectoria como director de escena. Y obviamente, la suya ha sido una de las aportaciones artísticas más importantes al desarrollo de la ópera en las últimas décadas” (MARTINEZ, A. “Willy Decker, director de escena: 'La provocación es hoy algo anticuado'”, en *Codalario*, 12.2014)

Al frente del reparto, dos cantantes españoles: José Bros⁹⁷, en el papel del protagonista homónimo, y Ángel Ódena⁹⁸ como Albert. Y es interesante señalar la nacionalidad de los cantantes por cuanto, unos días antes del estreno de *Werther*, en la presentación de la siguiente temporada -a la que nos referiremos en el próximo capítulo-, Gerard Mortier se vio envuelto en la enésima polémica de su etapa en Madrid, ésta vez a cuenta de las capacidades de los cantantes patrios.

En dicha rueda prensa, y ante una pregunta sobre la ausencia de más artistas españoles en la nueva temporada del Teatro Real, Mortier se defendió y aseguró que “ningún director de ópera en el mundo” había hecho tanto como él por los cantantes nacionales, porque él fue quien les “introdujo” en Salzburgo. Pero no se quedó ahí, y aprovecho para puntualizar que veía necesaria la existencia de un “taller lírico” en el que se enseñase a los intérpretes españoles “estilo” porque, “cantan un aria de Verdi como si fuera de Puccini”.

⁹⁶ Willy Decker (Pulheim, Alemania, 8 de septiembre de 1950) es un director de escena alemán, conocido particularmente por sus producciones de ópera. Ha puesto en escena los estrenos mundiales de óperas de Hans Werner Henze (*Pollicino*, 1980), Antonio Bibalo (*Macbeth*, 1990) o Aribert Reimann (*Das Schloss*, 1992). Desde 2005 es profesor honorario de dirección teatral en la Hochschule für Musik "Hanns Eisler" de Berlín, y de 2009 a 2011 fue director artístico del festival Ruhrtriennale

⁹⁷ José Bros (Barcelona, España, 1965) es un tenor español. Centra su repertorio en el bel canto romántico. En 1992 debutó inesperadamente en el Gran Teatro del Liceo al lado de la soprano Edita Gruberova en *Anna Bolena*, consiguiendo un gran éxito de crítica y público que le abrió las puertas de los más prestigiosos teatros del mundo.

⁹⁸ Ángel Ódena es un barítono español. Nacido en Tarragona, es licenciado en Geografía e Historia, carrera que no ha ejercido debido a su pasión por el canto. Comenzó a formarse en el Conservatorio de su ciudad natal (canto y piano), ampliando su aprendizaje posteriormente en l'Accademia Lirica di Mantova, bajo la dirección de Katia Ricciarelli, y perfeccionándose con el tenor Eduard Giménez. Debutó en 1994 con *La Bohème* en el Teatro Petruzzelli de Bari.

Las reacciones que a estas declaraciones podían suponerse fueron, sin embargo, menores de lo esperado: Luis Olmos⁹⁹, entonces director del Teatro de la Zarzuela, señaló en la presentación de la zarzuela *Luisa Fernanda* que el estilo de los cantantes españoles ofrecía un “abanico muy amplio” y que las palabras de Mortier denotaban “falta de conocimiento”. Pero, aparte de Olmos, lo cierto es que apenas hubo cantantes españoles que dieran la cara y éstos se refugiaron en un comunicado dirigido, desde la red social Facebook, a la Ministra de Cultura -en el que afirmaban que “los cantantes españoles son continuamente reclamados por los teatros de ópera más importantes del mundo -Viena, París, Berlín, Roma, New York, Zurich, Amsterdam, Salzburgo, Milán, etc.- para representar en ellos todo tipo de repertorio, obteniendo gran éxito de crítica y público año tras año” y que era “la primera vez que se escucha al director artístico de un teatro de ópera descalificar la calidad interpretativa de todos los cantantes de una determinada nacionalidad, basando su crítica precisamente en la nacionalidad de dichos intérpretes”, antes de pedir la destitución de Mortier y el incremento de oportunidades para los cantantes patrios en el Teatro Real-.

Y si bien dicha leve reacción no afectó en modo alguno a la permanencia de Mortier al frente del Teatro Real, sí que fue un punto de inflexión en su relación con la prensa especializada, que, desde dicha temporada 2011-2012, comenzó a ser mucho más crítica con su labor en el Teatro, y que no dudó en descalificar sus críticas a los cantantes españoles: valga como ejemplo este artículo del crítico Cosme Marina para *La Nueva España*:

Quizá lo más grave de esa comparecencia fue su desprecio público hacia los cantantes españoles, plasmado en la irrisoria presencia que estos tienen en la próxima temporada. Y también en unas declaraciones a la prensa convertidas en un escarnio intolerable hacia unos profesionales que demuestran su calidad en teatros de referencia internacional, algunos de ellos de bastante más nivel que el Teatro Real que, reitero, pagamos, en una buena parte, todos los españoles -cantantes incluidos- vía impositiva. Quizá la mezcla de ignorancia y prepotencia llevase al señor Mortier a desconocer la excelente tradición de la escuela de canto española -de la belga, poco se sabe, por cierto, salvo alguna notable excepción- que ya admiró a compositores como Rossini, entre otros muchos. Desde entonces sucesivas generaciones de cantantes españoles han formado parte de la élite del canto mundial y han sido respetados por su seriedad y capacitación vocal, estilística y dramática en los grandes teatros que marcan la referencia internacional. O lo que es lo mismo, tienen derecho a cantar no sólo por su nacionalidad sino porque su calidad es competitiva.

Pero no sólo estamos hablando de divos o primeras figuras. También existen decenas y decenas de profesionales que asumen los mal llamados roles secundarios con unos niveles de excelencia totales. Que un teatro como el Real prescindiera de nuestros cantantes en un momento de gravísima crisis económica es un auténtico despropósito

⁹⁹ Luis Olmos es un director de teatro español. En 1978 funda con Antonio Llopis y Leda Berriel la Compañía Teatro de la Danza de Madrid (TDM) donde desarrolla gran parte de su labor teatral hasta el año 2004. En 2004 es nombrado Director del Teatro Lírico Nacional de la Zarzuela, cargo que ejerce hasta octubre del 2011 y por el que es reconocido con la Orden del Mérito Civil.

achacable no sólo a su director artístico sino también a otros responsables del mismo como Miguel Muñiz y Gregorio Marañón y Bertrán de Lis -ambos, por cierto, de españolísima y madrileñísima alcurnia, especialmente el segundo-. Es intolerable este menosprecio que ha provocado una catarsis en el sector. Un revulsivo que está llevando a que los cantantes estén redactando un manifiesto contra la actual postura del teatro madrileño. Algo inédito en la historia reciente del canto en España. No queda más que seguir luchando contra estos «napoleoncitos» que vienen con afán invasor y a los que, como papanatas, pagamos ingentes cantidades de dinero. A su llegada pensé que Mortier podía significar un revulsivo y un paso adelante para el Teatro Real. Ahora veo que su presencia es una regresión absoluta que camufla, con palabrería barata y una programación altisonante, la falta de ideas novedosas para sacar adelante un teatro como el Real que debe ser de todos e integrador, en pleno siglo XXI, y no un juguete para satisfacer las peculiares obsesiones de su director artístico. De momento sólo nos queda rezar a Santa Maravillas de Jesús -por su vinculación con el señor Marañón, presidente del patronato del teatro- para que enderece semejante desatino. (La Nueva España, 24-03-2011)

Volviendo al *Werther*, no representado en el Teatro Real desde 1999 -con un rol principal cuya interpretación iba a estar a cargo de Alfredo Kraus, y que éste suspendió, ya gravemente enfermo y a apenas dos meses de su fallecimiento-, lo cierto es que la última de las óperas programadas desde el equipo de Antonio Moral fue uno de los espectáculos más rentables de la historia del Teatro, con unos gastos directos apenas superiores a los ingresos directos por representación -1,9 frente a 1,6 millones de euros, respectivamente-. Y si lo primero se debió a la popularidad de la obra basada en el libro homónimo de Goethe¹⁰⁰ y a lo mediático de su reparto -además de los citados Bros y Ódena, Sophie Koch¹⁰¹ encarnaba a la melancólica Charlotte-, lo segundo tiene en parte una relación directa con una muy minimalista puesta en escena de Willy Decker que acaparó los abucheos del público y la falta de comprensión de parte de la crítica:

*Willy Decker, otras veces justamente elogiado, no parece sentir la menor simpatía por esta ópera; se sitúa tan fuera de la historia que no llega a contarla. Divide la escena en un doble espacio, un interior con pocas sillas y un exterior vacío, separados por una pared corrediza que va y viene caprichosamente. Recurre a la pantomima con dos fúnebres arlequines, propone un cierto expresionismo coral poco efectivo, y se encuentra completamente perdido al tratar a los intérpretes, que sobreactúan como si estuvieran representando *Manon Lescaut* (el final en el desierto) o *Cavalleria Rusticana* (carreras y desmelenamiento). Lo cual no quiere decir que la ambientación de época resulte imprescindible, pues la vitalidad de la obra reside en su capacidad para transmitir un amplio abanico de emociones. (El Mundo, 20-03-2011)*

¹⁰⁰ Johann Wolfgang von Goethe (Fráncfort del Meno, Alemania, 28 de agosto de 1749-Weimar, Alemania, 22 de marzo de 1832) fue un poeta, novelista, dramaturgo y científico germánico, contribuyente fundamental del Romanticismo, movimiento al que influyó profundamente. En palabras de George Eliot (1819-1880) fue «el más grande hombre de letras alemán... y el último verdadero hombre universal que caminó sobre la tierra».

¹⁰¹ Sophie Koch es una soprano francesa que a finales de 1990 comenzó a despuntar en los teatros de ópera como mezzosoprano. Sobresale en roles de personajes travestidos, como el Príncipe Orlovsky en *Die Fledermaus*, Octavian en *Caballero de la Rosa*, El Compositor en *Ariadne auf Naxos*, Cherubino en *Le Nozze di Figaro*, o Niklausse en *Los Cuentos de Hoffmann*, y otros.

Por el contrario, la parte vocal, plagada de artistas españoles, recibió un respaldo sin fisuras de la crítica y del público, que censuró de esta manera la polémica levantada por Mortier. Así, según la revista especializada *Mundo Clásico*:

La noche del estreno, Charlotte se reencarnó en Sophie Koch desde el mismo instante en que se pisó la escena interrumpiendo el veraniego ensayo de los villancicos hasta que se desvaneció diciendo "Tout est fini!" mientras los niños proseguían cantando su canción navideña entre la nieve. Tanto la caracterización de Koch como su interpretación actoral y vocal fueron el desarrollo del riquísimo personaje de Charlotte y de todas sus interrelaciones con el resto de los personajes de la ópera, desde los niños hasta Werther. Sin traicionar en modo alguno las instrucciones de Decker, Koch ha entendido perfectamente el rol de la Charlotte de Massenet y sabe cómo transmitirlo a un público de 2011. Su éxito fue abrumador y de los que perduran bajo la piel cuando uno ya está en el hotel.

José Bros tiene el más peligroso de los enemigos: la alianza de sus admiradores y amigos, empeñados en publicitarlo como el clon vocal de Alfredo Kraus. Bros ni lo es ni vive en la misma época que Kraus, es un espléndido cantante y tiene personalidad propia sobrada para no necesitar ser su caricatura. Le había escuchado anteriormente y siempre salí satisfecho, salvo en este debut como Werther, que me ha parecido prematuro en todos los sentidos. Bros estaba visiblemente nervioso, demasiado 'atento a las notas', falto de soltura y de concentración, manifiestamente inadecuado para las exigencias de Decker por su estatismo e inexpresividad interpretativos, y por consiguiente, el resultado fue decepcionante y de una sosería insoportable y –felizmente- olvidable en pocos minutos. El público, cariñosísimo con Bros, lo aplaudió largamente y el tenor lo agradeció visiblemente emocionado.

Auxiliadora Toledano fue una más que estupenda Sophie, interpretada como una desinhibida y sensible adolescente, que alcanzó extraordinarios niveles de empatía interpretativa con Koch. Ángel Ódena aprovechó hasta la última posibilidad que le ofrece el papel de Albert y, cómo no, de cantar con Sophie Koch. Jean-Philippe Lafont nos hizo disfrutar de un espléndido primer acto en sus escenas con el magnífico y desenvuelto coro infantil de sus hijos y con sus simpáticos amigos -encarnados por Francisco Vas y Miguel Sola-, quienes vieron luego extendidos sus papeles, como antes dije. Una obligada mención al trabajo de los figurantes, de suma importancia en esta producción.

*El maestro Emmanuel Villaume hizo una concertación correcta y sin fisuras entre escena y foso, fruto evidente de unos ensayos rigurosos. Durante la función todo estaba en su sitio y había un sitio para cada cosa, pero sólo eso. Y eso es muy poco cuando se trata de una partitura como la de Werther. No basta con tener en el foso a un "fido maestro", se necesita a un artista inteligente y sensible que -además de marcarlo todo- frasee, cree colores, ambientes, claroscuros, y nos haga creer –con Werther- que "une douce larme, en son ombre tombée, le mort, le pauvre mort ... se sentirá béni ..." Lo cual, lo reconozco, no es fácil con una orquesta como la Sinfónica de Madrid, que tiende a desmandarse y al sonido agreste. Villaume la contuvo en todo momento pero este esfuerzo le restó la posibilidad de cuidar la paleta tímbrica al grado que esta ópera lo requiere. (CARREIRA, XOAN M. "Charlotte versus Werther", en *Mundo Clásico*, 28-03-2011)*

El final de la producción de *Werther* daba paso al último trimestre de ópera en el presente curso en el Teatro Real, compuesto de dos partes antagónicas: dos títulos de entre los más populares del repertorio, con producciones rescatadas del archivo del Teatro Real -*Le Nozze di*

Figaro, de Mozart, 9ª ópera más representada en el mundo, y *Tosca*, de Puccini, 4ª ópera más representada-, y dos óperas del Siglo XX, mucho menos representadas que las anteriores, y presentadas con producciones rupturistas que darían mucho que hablar en esta temporada del Teatro: *Saint François d'Assise*, compuesta por Olivier Messiaen¹⁰² entre 1975 y 1983 -y programada por Mortier más de la mitad de las veces que la ópera se ha llevado a escena: 5 producciones de las 9 que se han realizado- y *Król Roger*, que Karol Szymanowski¹⁰³ estrenara en 1926.

La producción de *Król Roger*, procedente de la que la Ópera de París realizó en el año 2009 -el mismo en el que la ópera fue estrenada en España, en el *Liceu* de Barcelona- tenía un marcado carácter polaco, con Marius Kwiecien¹⁰⁴ en el rol del Rey Roger II, y la escena a cargo del también polaco Krzysztof Warlikowski¹⁰⁵. Y representaba un pequeño acto de desagravio hacia Szymanowski, contemporáneo de Stravinski y Bela Bartók, pero, sin lugar a dudas, mucho menos reconocido que éstos.

Aun hoy Szymanowski es uno de los grandes compositores menos conocidos del siglo XX. Y es que aún hoy, al polaco se le echa en cara lo mismo que se le elogia a Stravinsky: una capacidad camaleónica para renovar su estilo cada cierto tiempo, con la excusa de que al ruso se le supone creador de estilos, mientras que al polaco se le tiene por un evocador cuya producción oscila del post-romanticismo -a lo Strauss- hasta el impresionismo -a lo Debussy-, sin llegar a ser nunca un verdadero creador.

Esta visión supone obviar el estilo propio -y cambiante- de Szymanowski, su manera de construir un universo personal decadente y visionario, con armonías flotantes, y una escritura

¹⁰² Olivier Messiaen (Aviñón, Francia, 10 de diciembre de 1908 - Clichy, Île-de-France, Francia, 27 de abril de 1992) fue un compositor, organista y ornitólogo francés. La música de Messiaen es rítmicamente compleja, y se basa armónica y melódicamente en los modos de transposición limitada, que fueron una innovación propia de Messiaen. Muchas de sus composiciones representan lo que él llamó «los aspectos maravillosos de la fe», mostrando su inquebrantable catolicismo.

¹⁰³ Karol Maciej Szymanowski (6 de octubre de 1882 - 29 de marzo de 1937) fue un compositor y pianista polaco. Las obras orquestales más conocidas de Szymanowski son sus cuatro sinfonías y sus dos conciertos para violín. Entre sus obras escénicas están el ballet *Harnasie* y las óperas *Hagith* y *Król Roger*. Escribió mucha música para piano, entre ella los cuatro estudios, Op. 4. Entre otras obras están los *Tres Mitos* para violín y piano, varias canciones (algunas con textos de James Joyce) y su *Stabat Mater*

¹⁰⁴ Mariusz Kwiecien (4 de noviembre de 1972, Cracovia, Polonia) es un barítono lírico de relevancia internacional, destacado intérprete de ópera mozartiana y clásica. Sus roles principales son el Conde de Las bodas de Fígaro, Don Giovanni, Eugene Onegin y Krol Roger que lo han llevado a actuar en las casas de ópera de Viena, San Francisco, Londres, Chicago, Ginebra, Boston, Los Ángeles, París o Madrid.

¹⁰⁵ Krzysztof Warlikowski (Szczecin, 26 de mayo de 1962) es un director de teatro polaco, creador y director artístico del Teatr Nowy (New Theatre) en Varsovia. Desde 1999 trabaja para TR Warszawa (Variety Theatre). Es director artístico de Teatr Nowy (New Theatre), fundado en Varsovia en 2008, cuya dirección compagina con una prolífica carrera por las casas de ópera de todo el mundo.

instrumental llena de detalle, complejidad y belleza. A esta atmósfera simbolista se le une en Szymanowski una inspiración local, que se transforma en una combinación entre melodías ágiles, ritmos irregulares y armonías fáciles de conciliar con el lenguaje contemporáneo.

Este simbolismo musical se unía, en el caso de esta producción, al simbolismo argumental de *Krol Roger* y a la propia simbología de la producción de Warlikowski. En la ópera, ambientada en la Sicilia que enamoró al propio compositor en su viaje por el Mediterráneo en 1914, se narra la llegada a Sicilia de un misterioso pastor que seduce a la esposa de Roger, la reina Roxana, y a toda la corte y que, finalmente, se manifiesta como el dios griego Dionisos, dios del vino, de la fertilidad y del hedonismo, pregonando el amor y el placer. Así, la ópera representa claramente el conflicto entre los ideales cristianos y paganos, entre las tendencias dionisiacas y apolíneas dentro de cada persona.

El problema es que, con esta producción, Warlikowski quiso crear su propia simbología, que poco o nada tenía que ver en determinados pasajes con el argumento de la ópera, provocando una muy adversa reacción del público del Teatro Real, que criticó una puesta en escena llena de elementos ajenos al libreto que no funcionaban del todo, y un exceso de ambigüedad y cierto caos narrativo que afectaron en general a toda la ópera, y en particular al tercer y último acto.

Ya el comienzo de la ópera fue diferente al que Szymanowski y su libretista Jarosław Iwaszkiewicz¹⁰⁶ crearon, con un prólogo despojado de música en el que se presentaba a Roger, a Roxanna, y a su consejero Edrisi, en una de las múltiples referencias cinematográficas de la producción, en este caso a *El crepúsculo de los dioses*, con la presencia de una piscina -que se abría y cerraba a lo largo de toda la ópera- y un cuerpo flotando sobre su superficie. A partir de ahí, pocas cosas cuadraban en esta producción con el concepto original: la unión de religión y poder en la figura del arzobispo y la diaconisa, representados aquí con esmoquin y vestido de lentejuelas, respectivamente; la imagen del Pastor, absolutamente alejada del joven apuesto y carismático que describieron los autores; y, por supuesto, y de manera general, el tercer acto.

En este tercer y último acto, la producción de Warlikowski llevó la imaginación hasta límites difícilmente conectables con la música que allí se representaba: una conga de niños disfrazados de ratones Mickey liderada por el Pastor, también con cabeza de Mickey -imagen alucinógena que sufría el rey después de inyectarse y ver a su hijo disfrazado igualmente con una careta de Mickey-; la piscina de nuevo abierta y prestándose a los juegos de los ratones, o la atracción homosexual entre Roger y el Pastor disfrazado de Mickey, dejaron una sensación final

¹⁰⁶ Jarosław Iwaszkiewicz (Kalnik, Ucrania, 20 de febrero de 1894 - Varsovia, Polonia, 2 de marzo de 1980) fue un destacado escritor polaco del siglo XX, poeta, dramaturgo, ensayista, crítico y traductor. Después de la Segunda Guerra Mundial, fue diputado del Parlamento polaco desde 1952. A lo largo de su vida, dirigió varias revistas literarias, y fue profesor de literatura en la Universidad de Varsovia.

agradulce entre el público, que se tradujo en los citados abucheos, especialmente dirigidos a Warlikowski, como recogía la crónica de la Agencia EFE tras el estreno:

Cuando se estrenó hace dos años el montaje de Krzysztof Warlikowski de 'El rey Roger' en la Ópera de París cada noche cosechaba religiosamente un abucheo casi sin fisuras, similar al que le ha recibido en su estreno de hoy en el Real, que sí ha aplaudido, y mucho, a los cantantes, al coro y al director de la orquesta.

Ha sido, como adelantaba el intendente del Real, Gerard Mortier, una hora y media "trepidante" -sin descansos-, gobernada por el caos y la locura que emanan del libreto hilado por Jaroslaw Iwaszkiewicz y su compositor, Karol Szymanowski, en el que Warlikowski ha querido subrayar los "muchos elementos autobiográficos" que, según él, contiene.

El director de escena ha querido subrayar del libreto, basado en 'Las Bacantes' de Eurípides, la lucha entre lo dionisiaco y lo apolíneo, entre el placer y la razón, pero también al descubrimiento del "sur" y de la homosexualidad del compositor y del libretista.

Sin embargo, la muñeca atrapada como un insecto en el ámbar, muy presente desde el comienzo en el friso transparente que levanta el suelo del escenario al lado de la "piscina"; el luminoso-espejismo con la palabra "sun"; los "picos" de heroína, como guiño a la libertad salvaje del Bangkok de los 70; las máscaras a lo Micky Mouse o la estética playera de Benidorm no han explicado al auditorio los derroteros por los que transcurría este "drama erótico", estrenado en 1926.

Si ya en el libreto es difícil reconocer los elementos que pertenecen a la imaginación del protagonista y los reales -si es que en un relato que transita entre lo mitológico y lo mesiánico ese término es apropiado- la dirección de Warlikowski huye deliberadamente de lo explícito.

Pero lo que aparentemente se ha comprendido menos, a juzgar por los comentarios al final de la representación de esta noche, ha sido la inclusión, al comienzo del primer acto, de imágenes de la película de Andy Warhol 'Flesh', mezcladas con otras en blanco y negro de 'Teorema' de Passolini, y proyectadas sobre un telón translúcido que separaba al coro de los protagonistas.

En las de 'Flesh' se ve a un bebé rubio vestido con una "rana" y mirando a cámara mientras se come, a miguitas, una magdalena. A su lado le observa, tumbado y desnudo, un jovencísimo Joe Dallesandro, el que fuera el actor preferido del artista norteamericano en su mítica 'Factory'.

El barítono Mariusz Kwiecien, que ya estuvo en el Real en 'Las bodas de Fígaro' y en 'Eugene Onegin', ha sido muy aplaudido en su papel como el rey Roger II de Sicilia, al igual que la soprano ucraniana Olga Pasichnyk -de un gran parecido con la actriz Juliane Moore- en el de la "dionisiaca" Roxana, el tenor norteamericano Will Hartmann como Pastor y el tenor eslovaco Stefan Margita como Edrisi.

El británico Paul Daniel, que ya estuvo en Madrid con 'L'upupa' y 'El caso Makropoulos', se ha enfrentado a la "peligrosa y explosiva" partitura de Szymanowski "jugando con fuego", y buceando en las múltiples capas en las que el polaco envolvió una música que tiene reminiscencias de "los mil y un sentidos".

El coro, dirigido por Andrés Maspero, que, como subrayaba Mortier, puede presumir de la calidad que ha logrado, ha sido también muy aplaudido, no sólo por su

interpretación musical sino por su "actuación" cuando la cámara en escena emitía en directo sus gestos. (EFE, 26-04-2011)

Como mencionábamos anteriormente, tras la producción de Warlikowski, el Teatro Real retomó la producción que apenas dos años antes dirigiera Victor Pablo Pérez¹⁰⁷ desde el foso, con Emilio Sagi, exdirector artístico del Teatro, a cargo de la escena -y que el Teatro Real seguiría amortizando, reponiéndola en el estreno de la temporada 2014-2015-

Quiso Mortier con esta reposición, más que perseguir la que podríamos definir como su primera máxima -ir más allá de la propia representación en las producciones operísticas, haciendo que el espectador tenga que pensar en lo que está viendo-, centrarse en la segunda -abrir la ópera a nuevos públicos-, y escogió esta producción con marcado carácter sevillano y español para sacar dos funciones del ciclo de abono del Teatro, poner otras dos a precios reducidos, y emitir en riguroso directo, en cines de España y Europa -y en una pantalla gigante situada en la Plaza de Oriente de Madrid-, una de las funciones de la producción.

Lo más destacable de esta producción, que ya en 2009 se le encargó a Sagi con la voluntad expresa de ceñirse al libreto original en fondo y forma, es el hecho de que respeta igualmente la exacta y completa partitura que escribió Mozart, sin la supresión de arias y aceleraciones típicas de la mayoría de las producciones, que buscan una mayor agilidad en la representación, y que reducen a la mínima expresión personajes secundarios como los de Basilio y Marcelina.

La concepción de Sagi destacaba por su comienzo y fin, primero y cuarto acto, en el que el patio y el jardín estaban ambientados con perfecto detalle en el segundo plano. Sagi justificaba esta producción detallada e hiperrealista en el hecho de querer hacer de Sevilla un personaje más -si bien esta vez no se incluyó en las representaciones el olor a azahar que sí que impregnó el Teatro en el cuarto acto original de 2009-, y llenó la escena de luz.

Con esta producción de *Le Nozze di Figaro* se contaban cuatro desde la reapertura del Teatro catorce años antes, y sólo se encuentra justificación a que Mortier cayese en esta iteración en, por un lado, su admiración por la figura de Mozart -no sólo por su música, sino también por esa personalidad europeísta que Mortier señalaba en Mozart, y que citábamos en el capítulo anterior- y por el otro en el hecho de dar una concesión al público más tradicional al mismo tiempo que compensaba el esfuerzo económico que iba a suponer la siguiente producción.

Además, de esta manera, ocupaba el hueco que había dejado la producción de *Così fan tutte*, del propio Mozart, que Antonio Moral había dejado programada para ser interpretada por

¹⁰⁷ Victor Pablo Pérez es un director de orquesta nacido en Burgos. Fue director de las orquestas sinfónicas de Tenerife (1986-2005) y Galicia (1993-2013), antes de asumir, en el curso 2013-2014, la dirección artística y titular de la Orquesta y Coro de la Comunidad de Madrid

gran parte del reparto que se pondría al frente de *Figaro*, y por Juan Diego Flórez como cabeza de cartel¹⁰⁸. Pero ante la renuncia del tenor peruano a cantar con Mortier una ópera que había programado el depuesto Antonio Moral, el gestor belga decidió cancelar la producción prevista por Moral y reprogramar *Las Bodas de Fígaro*.

La repetición de la producción en tan poco lapso de tiempo hizo que la repercusión mediática fuese muy moderada, si bien las críticas a la producción fueron en general positivas, valiendo como ejemplo la que publicaba el medio especializado *Mundo Clásico*:

Las producciones de Emilio Sagi casi siempre se dejan ver con agrado y es lógico que el Teatro Real -como otros teatros que tienen producciones suyas- las reponga con facilidad. Es el caso de estas Bodas de Fígaro que cubrieron decentemente las semanas intermedias entre Król Roger de Szymanowski -estreno de la producción en Madrid- y el que se pretende sea uno de los grandes espectáculos de la temporada: San Francisco de Asís de Messiaen, un proyecto muy personal de Mortier.

Para estas nueve funciones de Las bodas se eligió a un director musical que también entra dentro de los que llamaríamos 'estándares' del teatro, Víctor Pablo Pérez, un director sólido y que funciona bien haciendo Mozart -no en vano A Coruña, donde es titular de la Orquesta Sinfónica de Galicia, organiza desde hace años un Festival Mozart-. Víctor Pablo cumplió bien su función y si bien no hizo nada excepcional en su aproximación a Las bodas, logró que orquesta y coro trabajaran a buen nivel y dieran correcta cobertura a los cantantes (sólo se podrían criticar algunos tempi acelerados que complicaron las cosas a los cantantes) y se luciera en algunas de sus partes solistas, especialmente en la marcha con fandango. Puede parecer poco, pero de este tipo de directores salen a menudo unas funciones muy destacables en lo vocal.

No fue el caso de esta representación, donde los cantantes cumplieron adecuadamente con sus papeles, pero -nuevamente- no hubo nada excepcional.

¿Qué queda entonces al salir de la representación? Pues, según se mire, poco o mucho. Poco si uno va al teatro buscando grandes emociones, noches inolvidables, descubrir nuevas estrellas del firmamento operístico, y demás. Mucho si uno se conforma -como era mi caso- con ver Las bodas de Fígaro, una ópera que me encanta, sin sufrir por los intérpretes o el montaje. Creo que tener a Mozart al alcance de la mano es ya privilegio más que suficiente para no necesitar esos 'fuegos artificiales' que tanto atraen a algunos.

Pero vamos a profundizar un poco más. Para quien no conozca los montajes de Sagi, se trata de un director de escena 'clásico' que se limita a dar una buena cobertura a la música. Salvando las distancias, me recuerda a veces a Zefirelli, con quien comparte la capacidad de crear un entorno amable que sigue dando la primacía a la música y los cantantes. O sea, hay un interior de palacio -primero habitación, luego salón- y un jardín nocturno, hay camas bajo las que esconderse y ventanas por las que escapar, hay ropajes del siglo XVIII y muchos miriñaques, todo ello con un toque un poco moderno pero no demasiado. Los condes visten más lujoso que los criados y los campesinos son totalmente estereotipados en sus trajes y comportamiento. Acaso sería interesante mejorar la dirección

¹⁰⁸ Juan Diego Flórez Salom (Lima, Perú, 13 de enero de 1973) es un tenor lírico ligero peruano, probablemente el más grande dentro de su tipo de voz. Flórez tiene una excepcional voz de tenor ligero que, aunque no de gran amplitud, es no obstante audible incluso en los escenarios de mayor dimensión debido al predominio de las altas frecuencias en su estructura armónica. Su rango vocal es de dos octavas y sobreaugado, aunque tal vez su rasgo técnico más distintivo es el dominio de la coloratura.

de actores, pero también es posible que eso les sacara libertad a los cantantes, que de este modo se sienten cómodos para cantar manteniendo a veces sus propios tics y manierismos.

Entre los cantantes los hubo mejores y peores. Me gustó mucho Susanna, a cargo de Aleksandra Kurzak, una cantante que quienes me sigue ya saben que goza de mis simpatías, su 'Deh viene, non tardar' fue digno de una gran cantante. Una sorpresa fue también la soprano italiana Alessandra Marianelli (1986), una cantante a la que escuché en Coruña un par de veces sin que me llamara especialmente la atención -era muy joven en ese momento- y que esta vez hizo uno de los mejores Cherubino que recuerdo nunca en unas Bodas, tanto cantando como actuando. Inició su carrera muy joven (tenemos críticas suyas en Mundoclasico.com que datan de 2005, o sea, con 19 años) pero me parece que es ahora cuando realmente empieza a sacar su potencial. Por seguir con las mujeres, Jeannette Fischer (Marcellina) anunció en el descanso que padecía una "afección vocal", lo que justifica el rendimiento 'discreto' que mostró a lo largo de toda la representación, mientras María Savastano (Barbarina) hizo su breve pero significativo papel actuando muy bien y cantando con gracia, lo cual es más que suficiente. Queda la otra protagonista, Annette Dasch, que tuvo momentos espléndidos -su 'Porgi amor' tumbada en la cama, la escena de la carta, el dolor del tercer acto- y otros donde 'simplemente' mantuvo un alto nivel.

La parte masculina fue más discreta, lo que remarcó aún más el carácter 'femenino' de Las bodas. Fígaro, Pietro Spagnoli, fue entre los protagonistas el único que resultó decepcionante en algunos momentos. En el primer acto cantó muy bien el 'Farfarello de amor' pero poco antes su 'Se vuol ballare' había sonado pesado e incluso mostró ligeros problemas de afinación en sus intervenciones iniciales. En el segundo y tercer acto mejoró pero volvió a sonar un poco decepcionante en el final en el jardín. Carlos Chausson (Bartolo) y Raúl Giménez (Basilio) aprovecharon ambos su experiencia y buena presencia en el escenario para disimular unas intervenciones vocales que, analizadas objetivamente, no fueron tan buenas. Raúl Giménez tendía a recitar más que a cantar en algunos momentos, a Chausson le faltaba agilidad, y sin embargo dieron la sensación de ser unos secundarios dispuestos a desplazar a los principales. De Enrique Viana (Don Curzio) y Miguel Sola (Antonio) poco se puede decir, cumplieron bien pero -al contrario que Giménez y Chausson- casi no se les notó. Queda el Conde, Nathan Gunn, otro punto delicado de la representación. Actuó bien pero vocalmente se quedaba corto y ni siquiera en su 'Vedrò, mentr'io sospiro' consiguió ganarse al público. (Mundo Clásico, 28-06-2011)

El último gran acontecimiento mediático de esta primera temporada de Gerard Mortier al frente del Teatro Real fue el *Saint François d'Assise* de Olivier Messiaen, una obra a la que Mortier se sintió intrínsecamente ligado desde su estreno en 1983, tanto por la espiritualidad de compositor y personaje –pudo Mortier, de hecho, vivir un año del Papa Francisco que, jesuita como él, tomo el nombre del santo de Asís-, como por la música y por una producción que encargó cuando estuvo al frente del Festival de la Trienal del Ruhr –aunque ya había comisionado anteriormente la ópera, a Peter Sellars en Salzburgo, y luego en París a Stanislas Nordey¹⁰⁹- y que intentó llevar a Nueva York antes de hacerla desembarcar en Madrid.

¹⁰⁹ Stanislas Mokiejewski, conocido como Stanislas Nordey, nacido el 12 de septiembre de 1966 en París, es un actor y director francés. Dirige desde 2014 el Teatro Nacional de Estrasburgo.

Estuvo Olivier Messiaen ocho años enfrascado en la composición de esta ópera: Desde que Rolf Liebermann convenciese al presidente francés Georges Pompidou¹¹⁰ para que empujase a Messiaen a que escribiese una ópera para París, pasando por periodos de euforia que le llevaron a prever su conclusión en 1978, y por posteriores periodos de depresión que le hubiesen llevado a no acabar la ópera de no ser por la fortaleza que le dio su etapa en el *Sacré Coeur* en 1982.

Messiaen escribió en estos ocho años tanto la partitura como el libreto, basándose para este último en dos libros escritos por frailes franciscanos -anónimos- del siglo XIV: *Floreccillas de San Francisco* y *Reflexiones sobre los Estigmas*, además de consultar otros libros de frailes de la orden de Francisco, plegarias del propio Santo, la biografía de San Buenaventura o la propia Biblia. Con todo ello, Messiaen escribió un libreto que comienza con Francisco ya convertido, y presenta ocho escenas, divididas en tres actos, que muestran el desarrollo espiritual del Santo. El primer acto contiene escenas en las cuales él realiza sus metas: "La Croix" (La Cruz), "Les Laudes" (Laudes) y "Le Baiser au Lépreux" (El beso al leproso). El segundo acto muestra el camino de Francisco a la iluminación: "L'Ange voyageur" (El ángel viajero), "L'Ange musicien" (El ángel músico) y "Le Prêche aux oiseaux" (El sermón a los pájaros). Y las escenas del tercer acto exploran el acercamiento del santo a la divinidad: "Les Stigmates" (Los estigmas) y "La Mort et la Nouvelle Vie" (La muerte y la nueva vida). A este respecto, decía el propio Messiaen en una entrevista:

Aunque empecé a leer teatro a los ocho años, y a menudo me dediqué a analizar óperas [...] sabía que no estaba dotado para el drama. Por eso decidí titular mi obra San Francisco de Asís. Escenas franciscanas, y a continuación especifiqué “ópera en tres actos y ocho escenas”; así dejaba claro que no era un drama al uso, con la típica historia de amor y el crimen, sino sólo ocho escenas en las que mostrar los diferentes aspectos de la Gracia en el alma de San Francisco [...] Siempre admiré a San Francisco porque es el santo que más se parece a Cristo, pero, también, por una razón completamente personal: soy ornitólogo y me fascinaba que él tuviera la capacidad de hablar con los pájaros. Lo lógico era, por lo tanto, que eligiera su figura para hacer una ópera [...] aunque ello me llevara casi ocho años de trabajo [...] Los textos no tienen ninguna pretensión literaria. Los escribí sólo para acompañar a la música. De hecho, no dudé en cambiar algunas palabras para seguir las líneas melódicas que había creado ni en poner las vocales que fueran necesarias para facilitarles el canto a los intérpretes. Suprimí muchas cosas para centrarme únicamente en las líneas esenciales del tema, y elegí sólo aquello que podía contener algo del color o del canto de los pájaros [...] en el libreto, de lo que soy enteramente responsable, más que de las citas de las santas escrituras, de mis aportaciones ornitológicas o de la poesía, es de la disposición y del texto de cada escena. Para ello conté con varias fuentes de inspiración: Floreccillas de San Francisco, Consideraciones sobre los estigmas, los propios escritos de San Francisco y, en particular, El canto a las criaturas (“Saint François d’Assise de Olivier Messiaen”, en DanzaBallet, 30-06-2011)

¹¹⁰ Georges Jean Raymond Pompidou (Montboudif, Cantal, 5 de julio de 1911 – París, Francia, 2 de abril de 1974) fue un político francés que desempeñó varios cargos importantes en el gobierno de su país. El 15 de junio de 1969, Pompidou es elegido 19º presidente de la República Francesa, desempeñando dicho cargo desde el 20 de junio de 1969 hasta su muerte, el 2 de abril de 1974.

En cuanto a la música, resulta fácil comprender por qué la ópera de Messiaen no es uno de los títulos más representados: la exigencia de juntar a 110 profesores de orquesta, que además de los instrumentos más o menos habituales en una composición operística, han de tocar tres instrumentos que el propio compositor describió como algo “muy raro en la ópera”: las Ondas Martenot, un ingenio electrónico inventado en 1928 por el compositor e ingeniero Maurice Martenot, de tipo monofónico -esto es, que no produce ondas simultáneas-, formado por un teclado, un altavoz y un generador de baja frecuencia.

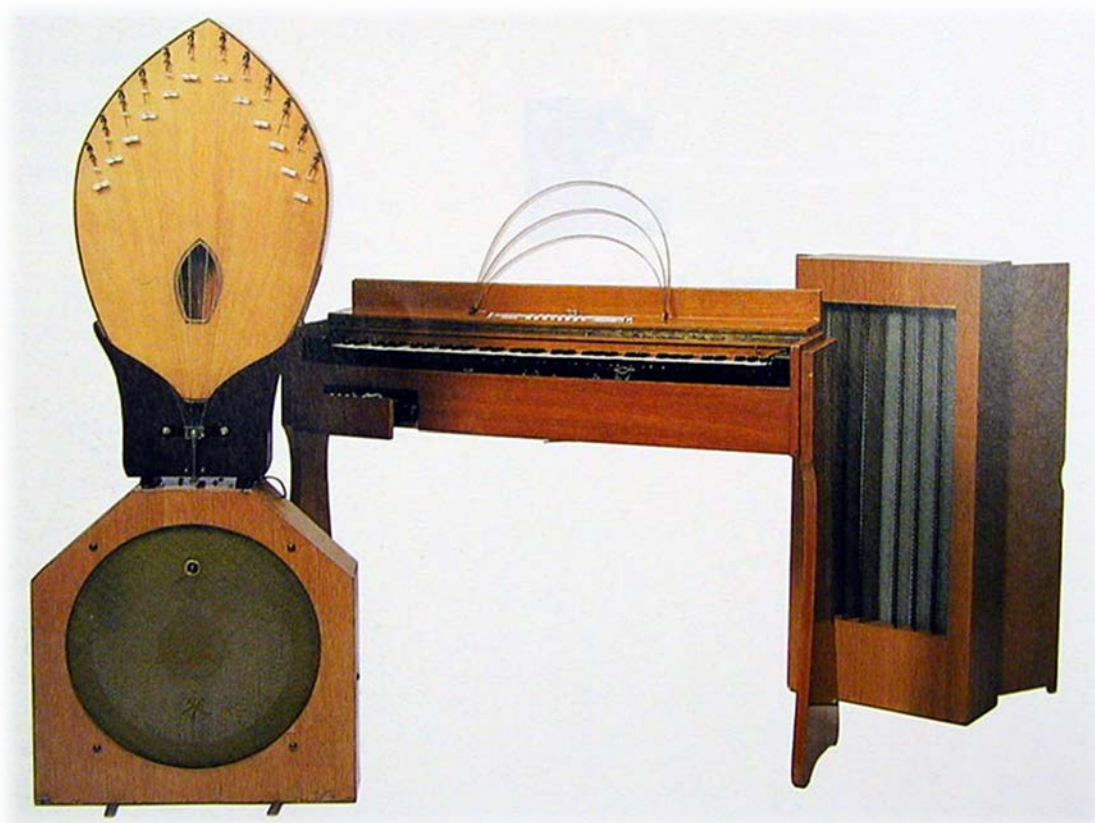


Fig. 12 - Ondas Martenot

Y junto a los 110 miembros de la plantilla orquestal, un coro de 150 voces con diez partes, utilizado tanto a modo de coro griego -el grupo que en el teatro helénico presenta el contexto y resume las situaciones para facilitar la comprensión de éstas por el público- como de presencia divina; así como tenor, dos bajos y recitador, amén de otros seis papeles menores. Representar la ópera no es, así pues, barato, ni logísticamente sencillo.

En cuanto a la producción, al Teatro Real vino la escena que Mortier había encargado ocho años antes a los artistas plásticos Ilya y Emilia Kabakov¹¹¹ para la Trienal del Ruhr, con su gigantesca cúpula, de más de 22 toneladas de peso, inspirada en el rosetón de la iglesia medieval de Santa Elena, en Turquía. Dicha cúpula era virtualmente imposible de montar dentro del edificio del Teatro Real, lo que aprovechó Mortier para llevar a cabo otra de sus apuestas por la captación de nuevos públicos, llevando la producción a un pabellón multiusos de 30.000 metros cuadrados, el *Madrid Arena* de la Casa de Campo de Madrid. Con ello, además, aprovechaba para promover la posibilidad de que Madrid se convirtiese en uno de los referentes dentro del circuito estival de Festivales europeos, como pueden serlo Salzburgo o Bayreuth.

Una vez escogido el espacio y para poder hacer viable la instalación, el Teatro Real se puso en manos de su director técnico, Massimo Teoldi, que coordinó tanto el transporte en barco de toda la estructura desde Nueva York, en donde Gerard Mortier había intentado reponer la ópera antes de su salida anticipada de NYCO, como el equipo de 80 personas y media docena de grúas encargadas de levantar los 13 metros de diámetro y 14 de altura, de la cúpula sobre el escenario. La cúpula, en realidad una pirámide de doce caras, integraba 1.400 tubos fluorescentes que cambiaban de color al ritmo de los estados de ánimo de San Francisco, suponiendo un montaje de 75.000 vatios de luz integrados en una consola de ordenador que controlaba todos los cambios de luces, además de monitorizar los más de 60 micrófonos ultrasensibles, y otros tantos altavoces repartidos por el recinto, que el Teatro Real encargó para corregir los errores de reverberación que el pabellón pudiese generar sin alterar la naturaleza de los instrumentos.

La gigantesca cúpula, que se ofrecía inclinada unos 60 grados hacia el espectador y bajo la que se encontraban la orquesta y el coro (de 110 y 150 componentes, recordemos), recibía una fuente de iluminación externa que rebotaba en todos sus laterales, lo que permitía, junto con los 1.400 fluorescentes de la propia cúpula, crear juegos lumínicos tan hipnóticos como la propia música de Messiaen. Así, si al comienzo de la representación se ofrecía un monocromo gris (una tonalidad que se recuperaba con el luto del santo en la octava escena con la que acababa el tercer y último acto), a lo largo del primer acto se iba presentando una evolución en la complejidad de los colores, hasta alcanzar la tricromía, con un número de tonalidades que iba creciendo, acompañando la madurez de la santidad de Francisco, hasta alcanzar la cifra de seis, e incluso hasta la de ocho, en el momento de la apoteosis del santo inmediatamente posterior a su recepción de las llagas por propia voluntad, momento en el que la luz se reducía al color rojo de su sangre.

¹¹¹ Ilya y Emilia Kabakov son dos artistas, con sede en Estados Unidos, que colaboran en entornos que fusionan elementos de la vida cotidiana con aspectos conceptuales relacionados con su origen ruso. Si bien su trabajo está profundamente arraigado en el contexto social y cultural soviético en el que los Kabakov vivieron hasta la mayoría de edad, su obra tiene una significación universal.

Así, en Madrid, la cúpula resultó ser como una gran vidriera de hierro, geometría y color que se iluminaba de diferentes maneras conforme la representación transcurría. Y entre la cúpula y el público se situaba el deambulatorio metálico sobre el que las voces solistas ejercían su papel. Además, una inmensa jaula en un lateral albergaba una docena de palomas que aleteaban durante la representación, ejemplificando el amor común que Francisco y Messiaen tenían por las aves. Con todo ello, y pese a la inmensidad del continente, el ambiente de recogimiento que se creaba resultaba hechizante, como recogieron las críticas de los medios especializados, entre ellos la revista *Brío Clásica*:

Muchos eran los retos a los que se enfrentaba el Teatro Real con la producción de Saint François d'Assise, única ópera del compositor Oliver Messiaen. Una obra monumental, en lo artístico y en lo musical. Un proyecto casi personal del director artístico Gerard Mortier que, en su primera temporada a cargo del Coliseo madrileño, ha tenido el empeño y la valentía de ofrecerlo por primera vez en Madrid.

Y el proyecto era realmente arriesgado. Una orquesta formada por más de 110 maestros; un coro de 150 voces; una cúpula de 22 toneladas, 13 metros de diámetro y 14 de altura con 14.000 fluorescentes; todo para acompañar a San Francisco de Asís en su camino de redención sobre un escenario que rodeaba a todos los elementos anteriores. Un San Francisco acompañado sobre el escenario únicamente por 6 hermanos franciscanos más, un leproso con su lepra a cuestas, y un ángel.

Resulta curioso, incluso extraño, encontrarse en un recinto diferente y escuchar la bienvenida habitual del Teatro Real y el ruego de desconectemos los teléfonos móviles. Pero cuando empieza la música, apenas hacen falta unos minutos para olvidar donde nos encontramos (y el molesto ronroneo inicial del aire acondicionado). Y es en ese momento cuando hace acto de presencia una música trascendental, que se desdobra, que trabaja los sentidos en distintos niveles y direcciones, que tira de ti para que no vuelvas a preguntar como un niño cuanto falta. En esa lucha interna de buenos y malos que se sostuvo la noche del estreno, se fueron aquellos menos permeables a la belleza de esta música (tras el segundo acto) y quedaron los que cedieron a las propiedades hipnóticas que contiene esta partitura.

Oliver Messiaen, profundo católico, tardó ocho años en concluir esta composición. Su escaso agrado por la teatralidad, le llevó a concebir un libreto con apenas ocho personajes y con un desarrollo y evolución escénica extremadamente lenta. Pero es esa lentitud, junto con momentos musicales sublimes, como un solo de viola en el segundo acto, los que favorecen definitivamente la espiritualidad de la obra.

La gran cúpula, que va cambiando de color en una transición apenas perceptible, (tal vez sea porque la majestuosidad de la música hace que nada distraiga de ella, ni siquiera la cúpula) preside el escenario como símbolo de eternidad. Una eternidad hacia la que el Hermano Francisco se vuelve a menudo como deseo u objetivo.

A pesar de la majestuosidad de la cúpula, el escenario es austero en su composición, tan solo las pasarelas que rodean el coro y la orquesta vestidas de oscuridad. Los cambios de colores cupulares acompañaban los cambios musicales, con ese afán de Messiaen de otorgar un color a la música.

La orquesta tenía ante sí una partitura compleja en su interpretación que el conocimiento experto del director musical, Sylvain Cambreling, supo dirigir y extraer los misteriosos matices que contiene. La ovación que el público le brindó a él y a la orquesta

dejan bien claro la gran labor realizada esa noche. La utilización de instrumentos de distintos orígenes, sobre todo orientales, enriqueció la paleta de sonidos dotándola de trascendente exotismo.

El impresionante coro, compuesto por el Coro titular del Teatro Real y el Coro de la Generalitat Valenciana, tiene en esta obra de Messiaen una presencia muy notable. Brilló con luces propias (las velas les iluminaban con aire de cierto misterio). El tercer acto fue suyo y tuvo momentos muy elevados espiritualmente, como no podía ser de otro modo.

La gran ovación de la noche fue para el ángel, la joven soprano sueca Camilla Tilling. Con una emisión clara, un sonido pulidísimo y extenso, de gran amplitud y sonoridad, azul como la luz que la acompañaba en sus intervenciones. Con un portamento bien apoyado. Decir también que el papel de ángel cuenta con la parte solista de mayor belleza y lucimiento.

San Francisco, interpretado por el barítono suizo Alejandro Marco-Buhrmester, que unos días antes del estreno reconocía la dificultad del papel, tuvo una actuación digna. Aunque la obra sea teatralmente pobre, podía haber hecho un poco más de esfuerzo en demostrar la sensibilidad que requiere esta interpretación. Parecía un bloque de hielo en el escenario. Recordarle que está interpretando a un San Francisco de Asís en el momento de su vida más trascendente y cercano a Dios.

Destacar la intervención del resto de los personajes. Wiard Witholt, como Hermano León. Tom Randle, como Hermano Maseo, que introdujo un poco de ritmo escénico. Gerhard Siegel, Hermano Elías. Vladimir Kapshuk, Hermano Silvestre. David Rubiera, Hermano Rufino y la profunda voz de Victor von Halem como Hermano Bernardo. El leproso, interpretado por Michael König, estuvo algo sobreactuado e histriónico dentro de la línea interpretativa general.

La gran jaula llena de palomas que se situaba en un lateral del escenario, ilustra una de las facetas más importantes en la vida de Francisco de Asís. El profundo estudio del canto de los pájaros realizado por Messiaen, que además era ornitólogo, se ve reflejado en su música imitando cantos bellísimos y muy conseguidos.

Valorar muy gratamente la labor de todo el equipo del Teatro Real que, sin dejar de trabajar en todas las producciones que continuaban realizándose en el Teatro, (que no son pocas) ha sido capaz de organizar y desarrollar un trabajo impecable en un recinto nuevo, con una compleja producción en cuanto a material y personal, que ha conseguido crear un ambiente acogedor, agradable y lleno de efervescencia, dando al detalle todo tipo de servicios a un aforo de más de cuatro mil personas. De aquí a un festival de ópera estival en Madrid hay un solo paso. Mortier soñó su San Francisco en Madrid y aquí está. Con su permiso, me voy a soñar... (SANZ, P. "Saint François d'Assise", en Brío Clásica, 01-07-2011)

Existe un elemento narrativo conocido como anticlímax, que podríamos definir como el momento de distensión que suele suceder tras el clímax narrativo, a modo de conclusión, y que permite conceder un respiro al espectador. Y anticlímax es, probablemente, la mejor manera de

definir la conclusión de la primera temporada de Gerard Mortier, que acabó con la reposición de la producción del 2004 de la *Tosca* de Puccini, dirigida escénicamente por Nuria Espert¹¹².

Proverbial es la poca atracción que a Mortier le generaba la música de Puccini, como él mismo reconoció en diversas entrevistas de las que varias han sido ya citadas en este trabajo de investigación. Sin embargo, la razón de ser de esta *Tosca* no era la música de Puccini, sino realizar una suerte de homenaje a una Núria Espert que, con esta producción, daba por cerrada su etapa en la dirección de escena. Etapa que en lo referente al teatro convencional se había iniciado cuando la actriz ya contaba con cincuenta años cumplidos, y se puso al frente de una *Casa de Bernarda Alba* en Londres, y que en lo referente a la ópera se había desarrollado -tras su debut con una *Madame Butterfly* en Glasgow- precisamente de la mano de Mortier.

Y es que fue el gestor belga quien, 23 años antes, en junio de 1988, había ofrecido a la actriz dirigir un montaje de *Elektra*, de Richard Strauss, en el Teatro de la Moneda de Bruselas, en una producción que, como la propia actriz recordaba en la rueda de prensa de presentación de *Tosca*, no hubiera sido posible sin Gerard Mortier, que la defendió “como una torre” cuando se enfrentó a una de las actrices de dicha *Elektra*.

Además del homenaje a Espert, lo cierto es que *Tosca*, al igual que *Bodas de Fígaro*, le permitía a Mortier equilibrar el presupuesto frente a los gastos de *Król Roger* y, sobretodo, del *Saint François d'Assise*. Recuperar esta producción suponía un desembolso de -sólo- 700.000 € por lo que Mortier y Miguel Muñoz acordaron reponer el montaje de 2004 de la propia Espert.

Al frente de la orquesta, el italiano Renato Palumbo, y junto a él dos repartos bastante mediáticos que consiguieron el objetivo de llenar el Teatro sin que la muy clásica producción de Espert destacase positiva o negativamente, como criticaba el especializado *Mundo Clásico*:

La puesta en escena mantiene sus virtudes y defectos, aunque en líneas generales funciona sin mucho problema. Sí puede decirse que va de más a menos. El anticlericalismo que destila (los esbirros suelen llevar sotanas y los gestos de los omnipresentes curas no los dejan en buen lugar) es una opción que no desvirtúa demasiado el devenir de los acontecimientos, aunque desequilibra una de las dicotomías sobre las que Puccini articula la ópera: religiosidad perversa / sincera (la otra es atracción pervertida / amorosa). Lógicamente, centrar la puesta en escena en la religiosidad sincera de Floria Tosca le hubiera resultado a la directora algo obsoleto, excéntrico o políticamente incorrecto.

Lo más logrado es sin duda el primer acto, gracias a una buena distribución espacial y a su restringida pero sugerente paleta cromática. La impactante conclusión, con el escenario dividido verticalmente en dos partes y la irrupción en la superior de la plana mayor eclesiástica al son del Te Deum, con esa riqueza de vestuario y colores cálidos y brillantes, es sin duda un hallazgo importante. Y todo el diseño de producción, con enormes

¹¹² Núria Espert Romero (Hospitalet de Llobregat, España, 11 de junio de 1935) es una actriz española de teatro, cine y ópera. También ha asumido papeles de dirección de teatro y ópera. En 2016 fue galardonada con el Premio Princesa de Asturias de las Artes por ser «una de las personalidades más sobresalientes y prolíficas del panorama interpretativo, trascendiendo todos los géneros escénicos»

columnas de metacrilato levemente luminiscentes y retazos de motivos pictóricos, también es digno de ser recordado. Magnífica labor de Ezio Frigerio.

El segundo reaprovecha elementos del anterior, las entradas y salidas funcionan y en general los cantantes se mueven de forma plausible, pero es demasiado amplio y frío. La muerte de Scarpia, por ejemplo, no dice nada especial en cuanto a localización: carece de dramatismo y supone sin duda un momento desaprovechado. Discutible igualmente la presencia de figuras humanas silueteadas en la parte superior del escenario referentes a motivos de tortura –la que se le estaba infligiendo a Mario–: la idea no es mala, pero es como si en un cuadro de El Bosco aparece una guitarra de Juan Gris: no combina bien dentro de una concepción estilística que admite lo que admite, máxime cuando no hay referencias afines o correspondientes en los otros dos actos.

El tercero es monótono, no hay profundidad de campo y el final teatralmente no está resuelto a la altura de lo que cabría esperarse de una experimentada dama de teatro como Espert: después de la muerte de Cavaradossi, los soldados abren la trampilla donde suelen lanzar a los presos que han muerto, lo cual fue ilustrado convenientemente al comienzo del acto, aunque en realidad esto se diera de patadas con la música. Cuando Tosca es descubierta, lo que provoca aún más agitación en ella, los soldados lanzan a Mario como robots por la susodicha trampilla, con lo que se superponen dos acciones y se elimina cualquier viso de tragedia respecto a la principal, ya que la atención del espectador se dispersa: ¿nos centramos en Mario cayendo a plomo o en Tosca, que está desbocada pero no hace nada por evitar que el cadáver de su amado sea eliminado de manera tan dolorosa? Cuando queremos reaccionar, todo ha terminado. Tosca se ha tirado por la misma trampilla, claro, siguiendo al desdichado pintor.

Vocalmente, el asunto fue algo peor que la escena: más sombras que luces. Urmana ha perdido algo de seguridad. El centro nunca estuvo bien resuelto, y la soprano suele apelar a un magnífico e indiscutido material que a veces debe forzar. El problema es que la posición ahí es antagónica a la del agudo, y el escalón que ha de salvarse hace que falte precisión arriba. En general, estuvo alta en los momentos líricos alrededor del Fa (el segundo paso es poco flexible, aspecto que no ayuda) y en casi todo el primer acto en general, lo que producía una sensación bastante molesta. En los dramáticos, cala normalmente desde el La, aunque no de forma ostentosa. En el segundo acto hay varios agudos muy difíciles de preparar, y aquí la lituana sufre por esos problemas en el centro y, por ende, en la planificación y organización de las descargas. Al contrario, el primer paso, con no ser tampoco muy maleable, no está mal resuelto y la voz de pecho resulta útil y matizada en lo posible. Por otra parte, también hay que reconocer su valentía a la hora de lanzarse sin red y darlo todo, por ejemplo en el tercer acto. Y, claro está, la voz es de muchos quilates y la artista francamente experimentada, con lo que regala momentos muy intensos que hacen obviar momentáneamente los defectos anteriormente apuntados.

De la parte masculina protagonista no hay mucho que decir. Marco Berti es un tenor deficiente, que únicamente canta el papel por tener un agudo espectacular. Su inseguridad es tal que llega a probar tres posiciones distintas dentro de una misma nota, aparte de dar la sensación de estar solfeando por su lentitud exasperante y ausencia de cualquier vestigio de fraseo o capacidad para transmitir alguna emoción. Seguramente si mejorara su técnica podría centrarse en mejorar su musicalidad, pero de momento canta –al menos aquí– como un funámbulo únicamente pendiente de no darse algún testarazo. Por su parte, el Scarpia de Lado Ataneli carece de personalidad y de ese carácter abyecto y psicológicamente retorcido que demanda el barón. Tiene un mecanismo bastante seguro, pero la emisión, roma, rígida, lo incapacita para el colorido y ese juego de sutilezas que permite el personaje, lo cual, unido a una voz no demasiado voluminosa, le quitan entidad.

La concepción de Palumbo, claramente escorada hacia el verismo, fue de lo más interesante de la noche. La orquesta sonó espléndida, y las grandes voces de la pareja protagonista permitieron al director soltar volumen sin miedo (aunque Atanelli sufrió bastante, sobre todo en el Te Deum). Pero la intensidad no solo vino de los decibelios, sino también del abigarrado colorido que la acústica del real se encargó de transmitir inmejorablemente. Todo pareció muy trabajado: equilibrios y voluntarios desequilibrios, fraseo conmovedor pero elegante de la cuerda, preciosos efectos con las maderas y muy buena planificación de dinámicas y tutti. Si a esto le sumamos que los coros y los secundarios también cumplieron con creces, puede comprenderse que, pese a los defectos fundamentales más arriba explicados, la función luciera bastante empaque y en general el público se mostrara contento después de disfrutar de este inteligente premio de consolación al final de temporada, ante todo orientado a los aficionados partidarios del repertorio y de la ausencia de sobresaltos. (GONZÁLEZ CASADO, S. "Premio de consolación", en Mundo Clásico, 27-07-2011)

Y con la *Tosca* acababa la primera temporada de Gerard Mortier al frente del Teatro Real, una temporada moderadamente aplaudida por la crítica, que reconoció aciertos y justificó errores, con la excusa de que en parte esta temporada le venía ya programada al gestor belga por su antecesor, pero que resumió alejada de la fascinación que en su llegada generó Mortier, no perdonándole los medios su crítica a los cantantes españoles, y anticipando el distanciamiento gradual que se iría produciendo entre medios y gestor a lo largo de las siguientes temporadas, empezando por la 2011-2012, primera temporada íntegramente programada por Mortier para el coliseo madrileño.

CAPÍTULO 4: TEMPORADA 2011-2012

CAPÍTULO 4

Más allá de la referida polémica sobre los cantantes españoles, la rueda de prensa que Gerard Mortier, Gregorio Marañón y Miguel Muñoz dieron en la primavera de 2011, que sirvió como carta de presentación de la temporada 2011-2012, mostró al público de qué se iba a componer el primer curso del que Mortier era enteramente responsable, que constaría de 11 óperas escenificadas y 3 en versión concierto.

El sello de Mortier resultaba palpable en toda la programación a distintos niveles. Por un lado, en la ausencia de grandes figuras en los repartos vocales, y de cantantes españoles en los papeles secundarios. En cuanto a las grandes figuras, poco más allá de algunas sopranos de primera fila a nivel internacional, aunque moderada exposición mediática, como Deborah Polaski¹¹³, Camilla Tilling¹¹⁴ o Eva María Westbroek¹¹⁵; y la habitual presencia de Plácido Domingo en el único título con un cierto “sabor español”, el *Cyrano de Bergerac* del compositor

¹¹³ Deborah Polaski (Richland, Wisconsin, Estados Unidos, 26 de mayo de 1949) es una soprano dramática norteamericana. Especializada en papeles de Wagner y Strauss actúa en las principales casas de óperas del mundo. Se destaca en los roles de Isolda, Brünnhilde y Electra

¹¹⁴ Camilla Tilling (18 de mayo de 1971) es una soprano lírico-ligera sueca. Su repertorio abarca obras de Mozart (Ilia y Pamina, en Idomeneo y La Flauta Mágica respectivamente), Rossini (Corinna en El viaje a Reims), Haendel (Dorinda en Orlando), Strauss (Sophie en El caballero de la rosa), Debussy (Mélisande en Peleas y Mélisande o Messiean (el ángel en San Francisco de Asís)

¹¹⁵ Eva Maria Westbroek (nacida en Belfast en 1970) es una soprano holandesa. Una de las principales intérpretes actuales del repertorio Wagneriano. Sus roles incluyen Sieglinde en Die Walküre, Elisabeth en Tannhäuser, Elisabetta en Don Carlo, Desdémona en Otello, La emperatriz en Die Frau ohne Schatten, Guttrune y Minnie en La fanciulla del West de Puccini y Didon en Los troyanos de Berlioz

Franco Alfano¹¹⁶, que dirigiría Pedro Halffter y que cantarían, además de Plácido, los también españoles Ainhoa Arteta¹¹⁷ y Ángel Ódena.

Autor	Ópera	Director musical	Director de escena	Producción	Fechas	Funciones
Richard Strauss	Elektra	Semyon Bychkov	Klaus Michael Grüber	Teatro San Carlo de Nápoles	30 sept - 15 oct	8
Claude Debussy	Pelléas et Mélisande	Sylvain Cambreling, Till Dröman	Robert Wilson	Opera de París, Festival de Salzburgo	31 oct - 16 nov	8
Dmitri Shostakóvich	Lady Macbeth de Mtsensk	Hartmut Haenchen	Martin Kusej	De Nederlandse Opera	3 - 23 dic	8
Piotr Ilich Chaikovski	Iolanta	Teodor Currentzis	Peter Sellars	Teatro Real	14 - 29 ene	10
Igor Stravinsky	Perséphone	Teodor Currentzis	Peter Sellars	Teatro Real	14 - 29 ene	10
Wolfgang Amadeus Mozart	La clemenza di Tito	Thomas Hengelbrock	Karl-Ernst Herrmann, Ursel Herrmann	Teatro Real, Festival de Salzburgo	14 - 29 feb	9
Saverio Mercadante	I due Figaro	Riccardo Muti	Emilio Sagi	Teatro Real, Festival de Pentecostés de Salzburgo	25 mar - 1 abr	5

¹¹⁶ Franco Alfano (Nápoles, 8 de marzo de 1876 - San Remo, 27 de octubre de 1954), fue un compositor y pianista italiano conocido por terminar la ópera inacabada de Giacomo Puccini, Turandot. Fue, además, autor de 12 óperas, siendo las más conocidas Cyrano de Bergerac, Resurrezione (1904), y la Leggenda di Sakùntala (1921), revisada y representada en 1952 como Sakùntala

¹¹⁷ Ainhoa Arteta Ibarrolaburu (Tolosa, Guipúzcoa, País Vasco, 24 de septiembre de 1964) es una soprano española. Después de ganar los Concursos "Metropolitan Opera National Council Auditions" e "International de Voix d'Ópera Plácido Domingo", inició una brillante carrera internacional que la ha llevado a teatros como el Metropolitan Opera y Carnegie Hall, Covent Garden, Bayerische Staatsoper, Opera de Washington, Houston, San Francisco, Teatro San Carlos, Arena di Verona, o Deutsche Oper.

Antony	The Life and Death of Marina Abramovic	Antony	Robert Wilson	Teatro Real, Manchester International Festival	11 - 22 abr	10
Franco Alfano	Cyrano de Bergerac	Pedro Halffter	Petrika Ionesco	Theatre du Chatelet	8 - 22 may	5
Claudio Monteverdi/ Philippe Boesmans	Poppea e Nerone	Sylvain Cambreling	Krzystof Warlikowki	Teatro Real	12 - 30 jun	11
Oswaldo Golijov	Ainadamar	Alejo Pérez	Peter Sellars	Ópera de Santa Fe	8 - 22 jul	10

Fig. 13 - Temporada 2011-2012 del Teatro Real

De hecho, y en lo referido a la creación patria, la temporada 2011-2012 fue la primera, tras la reinauguración del Teatro Real, en la que no se programó ninguna ópera española -en contra del fin de promover y difundir el repertorio español, que señalan los Estatutos-, si bien Mortier defendió la españolidad de *I due Figaro*, que Saverio Mercadante compuso y estrenó durante su estancia en Madrid, y Gregorio Marañón defendió que la promoción de la españolidad del Teatro Real había de pasar por su internacionalización, y como tal llevarían *Ascenso y caída de la ciudad de Mahagonny* a la inauguración del Teatro Bolshoi -a cambio de la inauguración de la temporada anterior, con el *Eugene Onegin* realizado por la compañía del Bolshoi-

Más allá de nacionalidades, la temporada había de entenderse desbrozándola en tres grandes bloques. Por un lado, la clásica apuesta de Mortier por la creación contemporánea, tanto a nivel de directores de escena -en dos ocasiones aparecerían, en esta temporada, por Madrid Robert Wilson y Peter Sellars- como de composiciones. Y es que el 70% de los títulos de la temporada 2011-2012 fueron compuestos con posterioridad a 1900. Y de ellos, recaía el protagonismo en la primera parte del año, con tres grandes óperas contemporáneas para comenzar el curso: *Elektra*, de Richard Strauss -con Polaski en el reparto-, *Pelléas et Mélisande*, de Claude Debussy¹¹⁸ -con Tilling, que volvía a Madrid tras el éxito cosechado como el Ángel del *Saint*

¹¹⁸ Achille-Claude Debussy (Saint-Germain-en-Laye, Francia, 22 de agosto de 1862-París, Francia, 25 de marzo de 1918) fue un compositor francés y una figura central en la música europea de finales del siglo XIX y comienzos del siglo XX y, junto a Maurice Ravel, una de las figuras más prominentes de la música impresionista, aunque a Debussy no le gustaba este término cuando se aplicaba a sus composiciones.

François d'Assise con el que concluyó la anterior temporada del Teatro-, y *Lady Macbeth de Mtsensk*, de Dmitri Shostakovich¹¹⁹ -con Westbroek al frente del reparto-

El segundo bloque de la temporada estaba compuesto de “obras de repertorio, pero menos conocidas” -en palabras del propio Mortier-, como la citada *I due Figaro*, con Riccardo Muti y Emilio Sagi, el *Cyrano de Bergerac* de Alfano, o dos de las óperas cuya dirección de escena recaería en Peter Sellars, en programa doble: *Iolanta*, la última ópera de Tchaikovski¹²⁰, y *Persephone*, de Stravinsky¹²¹. Y, junto a ellos, un tercer y último bloque con propuestas dirigidas al público más joven y alternativo, como el *Ainadamar* de Osvaldo Golijov¹²², la versión de Philippe Boesmans¹²³ de *L'Incoronazione di Poppea* y, sobre todo, la muy mediática performance *Life and Death of Marina Abramovic*.

Con este cóctel de ingredientes, las críticas en la prensa especializada no se hicieron esperar, y las menciones en los medios se dividieron entre aquellos que se limitaron a elaborar una crónica de la rueda de prensa -caso de *El País* o *RTVE*-, y los artículos de opinión de las revistas especializadas, en su mayoría poco favorables a la apuesta de Mortier, como los de *Melómano* o el que citamos a continuación de *Scherzo*:

La primera temporada totalmente diseñada por Gerard Mortier como director artístico del Teatro Real corresponde en su contenido al perfil que conocíamos de su artífice y que también conocían sus contratadores. Nada, por tanto, sorprendente en ella desde ese

¹¹⁹ Dmitri Dmitrievich Shostakóvich (San Petersburgo, 25 de septiembre de 1906 – Moscú, 9 de agosto de 1975) fue un compositor ruso, considerado por muchos como uno de los compositores más importantes del siglo XX. Shostakóvich se hizo famoso en los años iniciales de la Unión Soviética, con obras como la Sinfonía Nº 1 o la ópera *La nariz*, que combinaban con gran originalidad la tradición rusa y las corrientes modernistas procedentes de occidente.

¹²⁰ Piotr Ilich Tchaikovski (Vótkinsk, 7 de mayo de 1840 - San Petersburgo, 6 de noviembre de 1893) fue un compositor ruso de estética racionalista. Es autor de algunas de las obras de música clásica más famosas del repertorio actual, como por ejemplo los ballets *El lago de los cisnes* y *El cascanueces*, la *Obertura 1812*, la *obertura-fantasia Romeo y Julieta*, el *Primer concierto para piano*, el *Concierto para violín*, sus *sinfonías Cuarta, Quinta y Sexta* y las óperas *Eugenio Oneguín* y *La Dama de Picas*.

¹²¹ Ígor Fiódorovich Stravinski (Oranienbaum, Rusia, 17 de junio de 1882-Nueva York, Estados Unidos, 6 de abril de 1971) fue un compositor y director de orquesta ruso, uno de los músicos más importantes y trascendentes del siglo XX. Esencialmente un ruso cosmopolita, Stravinski fue uno de los compositores y artistas más influyentes de la música del siglo XX, gracias a obras como *La consagración de la primavera*.

¹²² Osvaldo Golijov (5 de diciembre de 1960) es un compositor argentino de música culta. Ha trabajado frecuentemente con la directora coral venezolana María Guinand, el clarinetista Klezmer y clásico David Krakauer, y la soprano estadounidense Dawn Upshaw, quien interpretó la premiere de su última ópera: *Ainadamar*, con la que ganó dos premios Grammy en 2007, en las categorías *Mejor grabación de ópera* y *Mejor composición clásica contemporánea*

¹²³ Philippe Boesmans (nacido en Tongeren el 17 de mayo de 1936) es un compositor belga. En 1962 se convirtió en productor de la Radio Télévision Belge de la Communauté Française (RTBF), trabajando con la orquesta de la radio. A partir de esta experiencia aprendió mucho sobre composición y orquestación de música. Aún trabaja como productor para la RTBF y es compositor residente del Teatro Real de la Moneda en Bruselas.

punto de vista. En lo que se refiere al interés del común de los mortales, entre los que hay también personas inteligentes, se echa de menos, por ejemplo, algún título de Haendel, Verdi, Puccini, Donizetti, Bellini, Rossini o Wagner —el que hay es en versión de concierto. ¿Por qué? Pues porque gustan a la audiencia y el Real es un teatro público, que ha costado mucho dinero y que pide una programación equilibrada. La de Mortier no lo es. Ni siquiera verdaderamente interesante. Tampoco realmente provocadora, y “exigente”, como él mismo afirmó en la presentación de la misma, sólo en la medida en que sus títulos más conocidos no son de los que arrebatan al respetable que no está por compartir la vehemencia educadora de un director artístico que parece pensar, ante todo, en ser fiel a una trayectoria personal cuya permanente evocación ya cansa un poco.

Comienza la temporada con una producción ajena, cuando el Real solía hacerlo con una nueva y propia. Y es una Elektra que unir a las dos que ya se han dado en el teatro anteriormente. Lo mismo cabe decir de La clemencia di Tito, por mucho que sea el “Teddy Bear” de Mortier, como él mismo asegura, o de una Pelléas et Mélisande que se dará en la misma temporada en el Liceo. Cyrano es un título menor que cuenta, eso sí, con un gran protagonista con no menor mando en plaza. Lady Macbeth de Mtsensk —en magnífica producción holandesa— y el programa doble Iolanta-Perséphone a cargo de Peter Sellars y en producción propia, serán, previsiblemente, lo más interesante de la temporada. Rienzi y Don Quichotte se darán en versión de concierto.

Veamos lo pretendidamente novedoso. Ainadamar de Golijov es un siglo XXI asumible por cualquiera pero que no debiera haberse anticipado a otros nombres aún inéditos entre nosotros, de Zimmermann a Saariaho. Lo de Antony —Vida y muerte de Marina Abramovic— pertenece a otro negociado, ese en el que el rock y lo cultueta se entrecruzan sin desdoro. El espectáculo sobre Verdi —Ch(o)eurs— es una incógnita y seguramente lo sean menos esas orquestaciones de Monteverdi —Poppea e Nerone— que remiten a épocas pasadas. Además, Boesmans no es Henze. No hay ni un solo título español — en ello Mortier es coherente—, ni viejo ni nuevo, ni recuperación ni estreno, por primera vez en la historia de un teatro que contempla en sus estatutos la obligación de apoyar el género escrito en España, no sólo el referido a ella, coartada de Mortier que queda algo falta de rigor dialéctico. I due Figaro fue escrita por Mercadante para Madrid pero lo importante, y la razón última de su traída, es que lo dirigirá Muti en gira.

De esta primera propuesta de Mortier casi la mitad parece más bien la de una programación complementaria a realizar en un espacio más o menos alternativo. Se mantiene el excelente proyecto pedagógico y se pierde el ciclo de Grandes Cantantes, mientras se añaden unas Noches del Real que no presentan novedades dignas de mención, pues Gergiev, Jaroussky, Marriner o... Frühbeck de Burgos son huéspedes habituales de nuestros auditorios. Se prefiere, pues, el sistema de aluvión frente al de articulación de la actividad en torno a la propia temporada de ópera. Es más fácil hacerlo así pero también menos enriquecedor.

Quizá tengamos que escuchar que no hemos entendido nada o que los españoles no toleran que nadie de fuera les dé lecciones, que no somos conscientes de lo mala que es nuestra música o de la incompetencia de nuestros cantantes. Son opiniones, como ésta acerca de una temporada decepcionante, desequilibrada, que amaga y no da, que ignora al aficionado medio —que, curiosamente, paga por ver lo que le gusta y lo que le gusta no parece que sea intrínsecamente deleznable— y que no acabará por catequizar a nadie, pues la idea de atraer a los jóvenes con presencias que han amortizado hace tiempo es un tanto cándida: ¿no sirve la ópera, tratada con las herramientas del presente, para eso mismo? Apostó fuerte el Teatro Real y el resultado, por ahora, no entusiasma lo más mínimo. Las hemerotecas no mienten y aquél del que se dijo que no era un teatro de referencia puede convertirse, a este paso, en periférico. (EDITORIAL. “Decepcionante” en Scherzo, 01-03-2011)

Así, el 30 de septiembre, la producción del Teatro San Carlo de Nápoles de la *Elektra* de Strauss inauguraba operísticamente la primera temporada 100% Mortier del Teatro Real.

Una producción grandiosa aquella que creó el teatro de Nápoles, y en la que una estructura de cuatro niveles, con entradas y galerías, representaba el Palacio de Micenas en el que se desarrollaba la acción del drama de *Elektra*, según interpretó del texto homónimo de Sófocles¹²⁴ el libretista Hugo von Hoffmannsthal¹²⁵. La estructura, una especie de “anfiteatro de hormigón en ruinas”, como señaló uno de los periodistas que cubrió la presentación de la producción, fue diseñada expresamente por el artista plástico Anselm Kiefer¹²⁶ para la puesta en escena de Michael Grüber¹²⁷, y elaborado en poliespán texturado y pintado. Éste llegó de Nápoles en diez bloques cuyas juntas hubo que disimular para generar esa sensación de hormigón en ruinas que antes citaba y que, en palabras de Gerard Mortier, “establece al mismo tiempo el punto de contraste con la arquitectura de la música de Strauss: también la música tonal ha llegado a su época final. Ese mundo carece de perspectivas al igual que la escenografía de Kiefer”

La distribución de los cuatro niveles formaba un trapecio invertido, que se correspondía con los diferentes niveles de degradación moral de los protagonistas. Así, el espacio central era el espacio de Elektra, un espacio al que los demás personajes sólo bajaban ocasionalmente; un espacio oprimente y angustioso, sólo comunicado con el resto de espacios a través de un juego de túneles bajo cada uno de los pisos, que daba pie a una acción escénica secundaria, que además ayudaba a romper el exceso de estatismo que el libreto tendía a provocar. Sin embargo, la producción de Kiefer y dichos sentimientos opresivos y angustiosos que quería generar provocaban que hubiese momentos, principalmente aquellos en los que la escena se centraba en

¹²⁴ Sófocles (Colono, 496 a. C. - Atenas, 406 a. C.) fue un poeta trágico griego. Autor de obras como Antígona y Edipo rey, se sitúa, junto con Esquilo y Eurípides, entre las figuras más destacadas de la tragedia griega. De toda su producción literaria sólo se conservan siete tragedias completas que son de importancia capital para el género

¹²⁵ Hugo Laurenz August Hofmann von Hofmannsthal (Viena, Austria, 1 de febrero de 1874 - ibídem, 15 de julio de 1929) fue un poeta, dramaturgo, narrador y ensayista austriaco. Desde 1906 colabora con Richard Strauss, como libretista de *Elektra* (1908), *El caballero de la rosa* (*Der Rosenkavalier*, 1910), *Ariadne auf Naxos* (1912, corregida en 1916), *Die Frau ohne Schatten* (1919), *Die ägyptische Helena* (1927) y *Arabella*

¹²⁶ Anselm Kiefer (Donaueschingen, 8 de marzo de 1945) es un pintor y escultor alemán, adscrito al Neoexpresionismo, una de las corrientes del arte postmoderno surgida en los años 80. Desde 1993 Kiefer vive y trabaja en Barjac, un pequeño pueblo francés, cerca de Avignon, donde ha creado un laboratorio artístico que le permite conjugar ideas y materiales, transformándolos en nuevas experiencias artísticas.

¹²⁷ Michael Gruber (Nacido en 1965 en Mallerysdorf) es un artista alemán. Después hizo un aprendizaje de escultor de madera y piedra, y estudió escultura en la Academia de Bellas Artes de Múnich. Junto con Corbinian Böhm trabaja desde el 1995 con el nombre Empfangshalle en Múnich

una de las protagonistas, en que las sopranos parecían perdidas en el escenario al carecer de objetos con los que interactuar.

El decorado había de vencer una diferencia entre el Real y el coliseo napolitano, como era la de la distinta arquitectura de su escenario, ligeramente inclinado en el caso del segundo, plano en el caso del primero. Para ello, la escena se ensambló junto con una rampa que dotaba al conjunto de una inclinación del 5%, que permitía generar la misma sensación visual que existía en el original de Nápoles, una inclinación que producía una cierta inestabilidad, no sólo en los artistas, sino en el público, que sentían que la escena, y el drama propiamente dicho, se les venían encima.

En cuanto al argumento, se sabe que Hofmannsthal se vio influenciado por su coetáneo Freud¹²⁸, dando lugar a una obra con una gran carga psicoanalítica, con mujeres como grandes protagonistas de una obra eminentemente masculina y falócrata. Así, el argumento se desarrolla en el ámbito del hombre, de Agamenón, el poderoso descendiente de Atreo que va a la guerra de Troya y a la vuelta de diez años, al regresar, es asesinado por su esposa Clitemnestra y su amante, Egisto. Una nube de sangre enturbia las paredes del palacio real. Antes, el rey y padre de Elektra, había asesinado a su hija Ifigenia, como obligado tributo a los dioses. Elektra, sin embargo, reclama la venganza para poder limpiar, como si se tratara de un Hamlet en femenino, la muerte de su progenitor. Desaparecido Orestes de la escena, la hermana trata de convencer a Chrysothemis, dulce y tierno exponente de la condición de mujer que solo quiere ser amada y tener hijos, de asesinar al padrastro y a la madre impía y este objetivo se convierte en la gran aspiración de su vida, una existencia que se desarrolla en una espiral de locura que la lleva a vagar por los aposentos de palacio vestida como una pordiosera, convirtiéndose en el hazmerreír de la servidumbre.

No sólo hubo que modificar la inclinación del escenario sino que, para poder dar cabida a la plantilla orquestal que originalmente diseñó Strauss, de 111 músicos, hubo de recuperarse el foso original del Teatro Real y, como consecuencia, retirar las dos primeras filas del patio de butacas. Así, en *Elektra*, la orquesta es la gran protagonista, lo que, de hecho, generó quejas en el elenco que estrenó la ópera en 1909; y es que, al parecer, ante las protestas de una de las sopranos protagonistas de que resultaba imposible cantar sobre la orquesta, dijo Strauss que “se conformaba con que se escuchasen el 40% de las voces” -de hecho, la mayoría de las grabaciones de la obra están posteriormente ecualizadas con el fin de equiparar el plano vocal al plano orquestal-.

¹²⁸ Sigmund Freud (Príbor, 6 de mayo de 1856-Londres, 23 de septiembre de 1939) fue un médico neurólogo austriaco de origen judío, padre del psicoanálisis y una de las mayores figuras intelectuales del siglo XX. Sus seguidores le consideran un gran científico en el campo de la medicina, que descubrió gran parte del funcionamiento psíquico humano

Conociendo la grandiosidad de la plantilla orquestal, se entiende el apunte que hizo el director musical de la producción, el ruso Semión Bychkov¹²⁹, de que *Elektra* constituye “un desafío que requiere esfuerzos sobrehumanos para orquesta y cantantes”, tanto por la partitura en sí, como por un texto que “influye en la expresión musical, y a la inversa”. Para dicho esfuerzo, de hecho, Bychkov estaba acompañado de un doble reparto en la mayoría de los roles principales, encabezados respectivamente por Deborah Polaski y por Christine Goerke¹³⁰ -para quien, desde que lo interpretase en Madrid, el rol de *Elektra* se convirtió en un referente de su carrera, repitiéndolo cada dos temporadas desde entonces, en Londres en 2013 y en Boston en 2015-.

La acogida del reparto, en particular, y de la producción en general, fue muy positiva, y permitió disipar en parte las dudas que la presentación de la temporada había dejado, arrancando la cerrada ovación del público e, igualmente, el aplauso de los medios: valga como ejemplo la crónica que el crítico Mikel Chamizo realizó para el medio especializado *Mundo Clásico*:

Me gustó mucho el concepto escenográfico de Anselm Kiefer para esta Elektra producida originalmente por el San Carlo de Nápoles. Por varias razones, pero principalmente porque concede al personaje de Elektra un espacio físico y psíquico propio. El de dónde situar la madriguera de Elektra es un problema recurrente en las producciones de esta ópera y que el mismo libreto de Hofmannsthal no ayuda a solucionar, pues señala que Elektra habita el patio interior situado tras el palacio de Agamenón, el mismo en el que diariamente las sirvientas de la casa sacan agua del pozo y realizan sus labores. Elektra vive y ronda por este espacio compartido, sin hogar y sin dignidad, y eso es lo que suele ocurrir en la mayoría de las producciones, que sólo reservan una pequeña esquina del escenario al “hogar” de la desamparada hija del rey micénico. Kiefer, no obstante, decide levantar una imponente estructura vertical de cuatro pisos en torno al patio interior, con una estética a medio camino entre un bunker y un coliseo romano en ruinas. Y el nivel más bajo de esa estructura, el patio en sí mismo, es el espacio que habita y que domina Elektra. Un terreno vedado para los demás personajes, que casi siempre se dirigen a Elektra desde los niveles superiores, como si Elektra fuese un león en el foso.

Esta organización del escenario acciona un mecanismo psicológico, de forma que cuando Clitemnestra decide descender al “foso” para hablar cara a cara con su hija uno se siente embargado por la sensación de que esa mujer anciana está moviéndose con espantosa temeridad. La estructura vertical también sirve en momentos dados para organizar jerarquías, y la profusión de puertas y accesos resulta idónea para que el difunto Klaus Michael Grüber crease una dirección escénica que mueve a los actores a su antojo, haciéndolos entrar y salir por los diversos recovecos del escenario. Grüber se vale también de esta estructura en niveles para que los actores lleven a cabo diferentes acciones

¹²⁹ Semión Máyeovich Bychkov (nacido el 30 de noviembre de 1952 en Leningrado, hoy San Petersburgo) es un director de orquesta ruso. En 1973 ganó el Concurso de Dirección Rachmaninov y se le pidió dirigir la Orquesta Filarmónica de Leningrado. Sin embargo, el concierto fue cancelado debido a los puntos de vista políticos de Bychkov y, de hecho, Bychkov emigró un año después de la Unión Soviética. Entre 1989 y 1998 fue director musical de la Orquesta de París, tras lo que se trasladó a Colonia para ser director de la Orquesta Sinfónica de la WDR de Colonia.

¹³⁰ Christine Goerke (nacida en 1969) es una soprano dramática estadounidense. Goerke comenzó su carrera cantando papeles de menor importancia en el Metropolitan Opera como parte del Programa de Jóvenes Artistas de la compañía. Después de que su voz cambiase, Goerke transitó hacia roles wagnerianos, que requieren una voz más potente, en los que se consagró definitivamente.

paralelas y que el resultado sea siempre perfectamente ordenado y visible, aunque no necesariamente obvio (hay opciones como las coreografías lumínicas con los focos que resultan difícilmente justificables no ya en el contexto de la ópera, sino del propio concepto escénico que se está desarrollando). La dirección de actores es sobria, pero correcta y funcional, sin aspavientos, con las pocas escenas de conjunto bien resueltas y una caracterización gestual acertada de secundarios como Orestes o Egisto. También, y dentro del límite de unos parámetros compartidos (como esa espantosa danza final en la que parecían estar pisando cucarachas), Ellen Hammer, la realizadora de la dirección de escena, otorgó mucha libertad interpretativa a las dos Elektras que han liderado los repartos alternativos de esta serie de funciones en el Teatro Real.

El complejo libreto de Hofmannsthal permite a las cantantes que abordan Elektra llegar hasta el personaje por dos caminos muy diferentes: el de la locura y el de la cordura. La mayoría de las veces, además, resulta sencillo percatarse de cuándo una soprano es una Elektra loca o bien una Elektra muy cabreada, pero en su sano juicio. Ambas aproximaciones ofrecen infinidad de recovecos interpretativos a una buena cantante, y en Madrid se dio el caso afortunado de poder observar ambos tipos de Elektras. Christine Goerke fue la Elektra alienada y neurótica, la que al hacer su aparición sobre el escenario saca la lengua a las doncellas (Polaski les escupió). Su neurosis quedó patente en pequeños detalles como la obsesiva manipulación de la paja de su madriguera, sus expresiones faciales de extrañeza e incomprensión ante algunas palabras de los demás personajes o su reacción cuando Clitemnestra le acaricia el pelo. Cuando reconoció a su hermano Orestes, más que una desbordante alegría fraternal parecía emanar la incómoda sensación de que el reencuentro sólo servía para encajar algo en el puzle interno de esa cabeza ida. Y tras su danza de victoria final Goerke se desploma súbitamente, como si la circuitería disfuncional de su cerebro se hubiera colapsado de repente.

La Elektra de Goerke genera algo parecido a la compasión desde el principio hasta el final, ese sentimiento contradictorio entre pena y desconfianza que sentimos ante alguien que imaginamos dulce si su desequilibrio no le hubiera hecho mutar en una personalidad oscura. Es necesario apuntar que a Goerke, que debutaba el papel, le falta todavía camino por delante matizando y redondeando el personaje, pero a mí no me desagradó en absoluto esta opción de una Elektra más expuesta, nerviosa y ligeramente equívoca. Algunos dicen por ahí que no tenía ni idea de interpretar a Elektra, pero yo no lo creo así en absoluto. También creo que la suya fue una Elektra que se apreciaba mucho mejor de cerca. En cuanto a la parte vocal, su planteamiento fue claramente lírico. La técnica de Goerke es sólida y posee un color realmente hermoso en el centro, ligeramente desequilibrado hacia los graves pero más que suficiente para superar al cien por cien los retos vocales que plantea Strauss. Mantuvo una notable regularidad en la calidad de su canto durante toda la función a la que yo asistí, y, a pesar de que le costaba superar la enorme masa sonora que surgía del foso, fue extraordinariamente generosa en su interpretación.

La última vez que escuché a Polaski como Elektra fue en el 2004, no sé si poco antes o poco después de que registrase el personaje en SACD junto al mismo director de estas funciones madrileñas, Semyon Bychkov. Fue una de esas actuaciones que se quedan grabadas a fuego en la memoria. Es indiscutible que su voz ha perdido muchísimo desde entonces, especialmente en el registro agudo. Los tres o cuatro sobreagudos imprescindibles que Strauss exige a Elektra, Polaski los gimió o los evitó. No obstante, su encarnación del personaje sigue teniendo la misma fuerza de siempre. La Elektra de Polaski respira un obstinado dolor tras el muro de ira en que se escuda, el dolor de una mujer que ha caído en la indignidad más extrema y que es perfectamente consciente de su desgraciada situación. La Elektra de Polaski no está loca, en absoluto, pero se comporta como una grandísima hija de puta. Cuando intenta convencer a Crisótemis para que se una a ella en el asesinato de Clitemnestra, Polaski la fuerza y la daña con frialdad, a diferencia de Goerke, que intenta seducirla de una forma casi sexual. Y sin embargo, y a diferencia de

Goerke, en el reconocimiento de Orestes Polaski es capaz de quitarse la coraza por completo, desnudarse vocalmente y ser totalmente pura y frágil en su felicidad desbordante, con un efecto tremendamente conmovedor. En la danza final Polaski muere lentamente, desgastándose, dejando escapar poco a poco el odio y el sufrimiento que la han mantenido viva durante tanto tiempo. Uno se llevaba a casa la impresión de que la Elektra de Polasky era, en el fondo, una buena chica. Entonces, ¿cuál de las dos Elektras fue mejor, la de Goerke o la de Polaski? Yo, sinceramente, no puedo decantarme categóricamente por ninguna.

Polaski, eso sí, tuvo más suerte con sus Clitemnestra y Crisótemis que Goerke. A la americana la acompañaron una Manuela Uhl que se llevó una gran ovación y que casi todo el mundo ha encumbrado como una de las mejores voces de estas representaciones. A mí, personalmente, sus diferencias tímbricas y de volumen entre registros me incomodaron muchísimo. Jane Henschel, quien, por su aspecto físico, y quizá esté yo cayendo en la superficialidad, no podía encarnar en absoluto la fiereza y el temor que debe desprender la figura regia de Clitemnestra, solventó con la experiencia su parte vocal. La del segundo reparto, Rosalind Plowright, tampoco resultó imponente ni terrible, pero al menos era mucho más creíble. En cuanto a la Crisótemis de Ricarda Merbeth, careció de la inocencia y pasión de Manuela Uhl, pero cantó muy bien, sobre todo hacia el final.

El papel de Orestes siempre me ha parecido difícilísimo. Como toda la ópera gira en torno a su ausencia, cuando por fin hace acto de presencia debe cantar casi como un semi-dios para estar a la altura de la nobleza que se le presupone. Samuel Youn lo logró, que no es poco. Pero si tuviera que dar una matrícula de honor a algún componente de estas funciones, sería sin duda al Egisto de Chris Merrit, que sólo sale a escena para que se lo carguen. ¡Pero qué personaje más complejo y creíble construyó en tan sólo cinco minutos!

En cuanto a la dirección de Bychkov, creo que es bien conocida su visión de esta ópera y de la música de Richard Strauss en general. En referencia a la famosa sopa straussiana, se me ocurre que mientras que directores como Thielemann van echando los ingredientes a la olla paulatinamente y controlan constantemente el punto de sal y de calor, Bychkov es de los que lo echan todo de golpe al puchero y acto seguido se sientan a disfrutar del aroma de la sopa mientras se cocina ella misma. Las de Madrid han sido Elektras ruidosas, con una orquesta libre para expresarse en decibelios y a veces tímbricamente descontrolada. En general, una dirección que respondía a la acumulación de tensiones sobre el escenario de una manera mucho más visceral que programadamente dramática. No obstante, el resultado fue dramático, profundamente, y esta manera de abordar a Strauss, que tan a menudo arroja resultados nefastos -véase la Sinfonía Alpina del propio Bychkov-, con esta ópera permitió que aflorase una emotividad casi insoportable en momentos clave como la muerte de Elektra, que osciló entre el silencio y el puro ruido, o ese breve pasaje orquestal absolutamente fascinante que se da en el momento del reconocimiento de Orestes.

El público del Teatro Real ovacionó con entusiasmo ambas funciones y ambos repartos. Esta temporada, tan controvertida desde mucho antes de su arranque, finalmente ha comenzado con buen pie. (CHAMIZO, M, "Dos visiones de Elektra", en Mundo Clásico, 06-10-2011)

Tras *Elektra*, la escena del Real acogió otro título del Siglo XX, *Pelléas et Mélisande*, ópera sobre el mito de Paolo Malatesta y Francesca de Rimini relatado en la Divina Comedia, que estrenara Debussy en 1902. *Pelléas* supuso el retorno al coliseo madrileño de Sylvain Cambreling

y Camila Tilling, después de su éxito en el *Saint François d'Assise* de la temporada anterior, y de Robert Wilson, en la primera de sus dos noches en dicha temporada en el Teatro Real.

Acostumbrado el público a la obra sinfónica de Debussy, no resultó fácil digerir *Pelléas et Mélisande*. Y es que esta obra, cuyo libreto adaptó Debussy del drama homónimo de Maurice Maeterlinck¹³¹, es, como citaba el Catedrático de Musicología Yvan Nommick¹³², “una especie de negativo fotográfico de *Tristan und Isolde*, una historia medievalista, abstracta y nebulosa basada en los temas del adulterio y la muerte. Texto simbolista carente de énfasis, sin otra acción que meras sugerencias, se articula como un gabinete de estampas conectadas por relaciones metafóricas, al margen de toda causalidad que crean un clima onírico e irreal”.

Debussy asistió al drama concebido por Maeterlinck en 1892 al año siguiente en París, y quedó convencido de las posibilidades que de crear una ópera a partir de él había en el texto del belga. Sin embargo, dicha ópera no vería la luz hasta 10 años después, en los que el compositor concibió el libreto abreviando el drama de Maeterlinck, y organizando la ópera a través de *leitmotives* con los que, dentro de cada acto, vertebraba los saltos temporales y elipsis que el texto, de la escuela simbolista, sugería.

Sin embargo, y pese a que Maeterlinck había dado su visto bueno por escrito a Debussy para la utilización de su obra en la ópera del compositor galo, no mostró la misma aprobación cuando llegó el momento del estreno. Y es que, si bien Debussy fue mucho más fiel al texto original de lo que otros compositores han sido a lo largo de la historia, no pudo evitar excluir algunas escenas en razón de la extensión de la ópera, lo que provocó el descontento de Maeterlinck. Ello, y la decisión sobre el rol protagonista de la ópera...

Y es que cuando se concretó con el director de la Ópera Cómica de París, Albert Carré¹³³, la fecha del estreno de la ópera, Maeterlinck quiso imponer a la que era entonces su amante,

¹³¹ Maurice Maeterlinck (Gante, Bélgica, 29 de agosto de 1862 - Niza, Francia, 5 de mayo de 1949) fue un dramaturgo y ensayista belga de lengua francesa, principal exponente del teatro simbolista. En 1911 Maeterlinck fue galardonado con el premio Nobel de Literatura. Fue nombrado conde por el rey Alberto I de Bélgica y condecorado por franceses y belgas como recompensa por los servicios prestados a los aliados en la I Guerra Mundial.

¹³² Yvan Nommick es intérprete (pianista y director de orquesta), compositor y musicólogo. Ha sido profesor de análisis musical en uno de los conservatorios municipales de París, profesor de dirección de orquesta en la Schola Cantorum de París, miembro de la Escuela de Altos Estudios Hispánicos e Ibéricos de la Casa de Velázquez (Madrid) en calidad de musicólogo, director del Archivo Manuel de Falla (1997-2007) y, de 2007 a 2011, director de estudios de la Casa de Velázquez

¹³³ Albert Carré (nacido el 22 de Junio de 1852 en Estrasburgo, y fallecido en Paris el 12 de diciembre de 1938) fue un director de teatro francés, director de ópera, actor y libretista. Era sobrino del libretista Michel Carré (1821-1872) y primo del director de cine Michel Carré (1865-1945). Su esposa fue la soprano francesa Marguerite Carré (1880-1947).

Georgette Leblanc¹³⁴. Sin embargo, tanto el director de la Ópera Cómica como el propio Debussy se opusieron a la elección de Leblanc, quien, para ellos, no daba el rol ni vocal ni físicamente, y escogieron a la soprano escocesa Mary Garden¹³⁵, quien formaba parte de elenco de cantantes de la compañía de la Ópera Cómica. Cuentan que el libretista montó en cólera, amagó con prohibir las representaciones, fue a amenazar a Debussy, puso un pleito y, finalmente, quince días antes del estreno de la obra, escribió un artículo en los medios deseándole a la ópera de Debussy “un fracaso rápido y estrepitoso”

De hecho, tanto el ensayo general como el estreno fueron objeto de tumultos en el Teatro, obligando a la Policía a intervenir para garantizar el desarrollo de la ópera. El compositor se atrincheró en el despacho de Carré, negándose a ver a cualquier persona, y el director de orquesta acabó la representación llorando ante los continuos abucheos. La obra fue muy criticada no sólo por los medios, sino también por algunos compositores académicos, como Camille Saint-Saëns¹³⁶, si bien acabó consolidándose en el repertorio y permitió incluso la reconciliación de Debussy y Maeterlinck coincidiendo con su estreno en Estados Unidos, cinco años más tarde.

Como decía antes, la obra podría encuadrarse dentro del simbolismo literario, pues, en línea con los postulados del movimiento, se opone al realismo en todas sus formas y busca expresar aspectos de la realidad que no son evidentes. Así, en la obra abundan correspondencias simbólicas: Mélisande pierde su anillo en la fuente a la misma hora que Golaud cae del caballo, como un presagio de la tragedia que se avecina. Al final de esta escena, cuando Mélisande le pregunta a Pelléas qué decirle a Golaud respecto del anillo, Pelléas sólo responde “la verdad, la verdad”. Son las últimas palabras de la escena, que dejan resonando la idea que debiera decirle la verdad y que esta verdad se refiere a una realidad más profunda, que es el amor naciente entre ambos. Significativamente, en la última escena de la ópera, Golaud le reclama a Mélisande en su lecho de muerte que le diga “la verdad”. Otra referencia simbólica se presenta en el cuarto acto, cuando Yold ve pasar las ovejas, y el pastor le dice que no van al redil. Lo que se sugiere es que

¹³⁴ Georgette Leblanc (8 febrero 1869 Rouen, - 27 de octubre 1941 en Le Cannet, cerca de Cannes) fue una soprano francesa de ópera, actriz y escritora. Se la asocia con las obras de Jules Massenet y fue una intérprete admirada del papel protagonista de Carmen de Bizet

¹³⁵ Mary Garden (Aberdeen, Reino Unido, 20 de febrero de 1874 - Inverurie, Reino Unido, 3 de enero de 1967) fue una destacada soprano británica que desarrolló su carrera profesional principalmente en Francia y los Estados Unidos en el primer tercio del siglo XX. Fue descrita como "la Sarah Bernhardt de la ópera".

¹³⁶ Charles Camille Saint-Saëns (París, 9 de octubre de 1835-Argel, 16 de diciembre de 1921) fue un compositor, director de orquesta, organista, pianista y militar francés. Músico muy dotado —fue un virtuoso pianista y también un excelente improvisador al órgano—, espíritu curioso ante todo, escritor, caricaturista, gran viajero, Saint-Saëns desempeñó un papel excepcional en la renovación de la música francesa, tanto por su enseñanza, como, sobre todo, por su actividad en favor de la música francesa.

las ovejas van al matadero. Todo esto acontece mientras anochece, y preanuncia el destino al que inexorablemente se acercan tanto Mélisande como Pelléas.

También es una obra simbolista en lo que se refiere a su composición musical, al huir Debussy de la estructura wagneriana, y primar la sucesión de episodios cortos y fluidos frente a los actos extensos que caracterizan a la música del alemán. Estos episodios cortos crean la atmósfera de intimidad que el movimiento sugiere a través de un sonido orquestal moderado y un estilo mayormente declamativo, en el que se potenciaba la declamación del texto, en paralelo a los motivos orquestales que repetidamente conectaban la obra, con *leitmotives* muy marcados como el de Golaud.

Y Robert Wilson entendió muy bien -si bien esto no fue reconocido por el público con unánimes aplausos- el minimalismo simbólico, de resonancias orientalistas, de la ópera de Debussy, y diseñó una escena en base a distintas escuelas de teatro japonesas: Así, el movimiento escultórico de los personajes recordaba al Kabuki, género de pantomimas y danzas del país nipón; el rictus estático de los personajes, al Butoh, una danza de principios de Siglo XX también de Japón, y la puesta en escena en general al fenómeno Phi, esto es, a la ilusión óptica del movimiento cuando en realidad lo único que se sucedían eran imágenes que, eso sí, permanecían en la retina hasta conectarse unas con otras. Y ello diseñado a partir del manejo de la luz, con la que alargaba, doblaba y desdoblaba a los personajes, y en torno al silencio, como expresión del destino mortal de los protagonistas, obligando Wilson a los actores a enfriar su expresión hasta la práctica frigidez para convertirlos, en palabras del director tejano, en “sonámbulos de felicidad” en pos de su destrucción.

La producción resultó carente de ritmo para un público más ávido de acción, contando también con que la belleza de la puesta en escena de Wilson resultaba igualmente estática. Y ello provocó que el público reconociera muy desigualmente al reparto vocal y orquestal frente a la dirección de escena, como recogiera el crítico Míkel Chamizo en crónica para *Mundo Clásico*:

Si el primer título de la temporada del Teatro Real, Elektra, cosechó un éxito más que notable en cuanto a resultados artísticos y satisfacción del público, el Pelléas y Mélisande que lo ha seguido ha sido un jarro de agua fría para el respetable madrileño. Al menos en mi función, las estampidas de público tanto en el intermedio como con la bajada final del telón fueron casi ruborizantes. Y entre los que no huyeron, tengo la sensación de que el aburrimiento fue también generalizado. Es hasta cierto punto comprensible, pues por si Pelléas no fuera ya una ópera que suena, no quiero decir vieja, pero sí muy ajena a los tiempos modernos, la propuesta de Robert Wilson, bellísima en muchos aspectos, no hacía más que acentuar hasta el extremo ese estatismo y lentitud con que Debussy viste el texto de Maeterlinck.

Pelléas et Mélisande es una ópera que requiere de una dirección actoral extremadamente inteligente, pues todo lo que no se expresa por medio de la acción, la extraordinaria intensidad de la relación de amor prohibida entre Pelléas y Mélisande, debe estar latente en las voces y sugerida en los gestos. Y el principal problema de la propuesta

escénica de Robert Wilson, con una estética de cuento de hadas con toques japoneses, fue precisamente el estilizar hasta tal punto las connotaciones sexuales del libreto que, en cierto modo, terminaba traicionando la veracidad psicológica de la trama.

Los cantantes, más que actores, fueron estatuas móviles, cuya expresividad se limitaba casi únicamente al movimiento de sus brazos y manos, como si de marionetas se tratase. La evolución interna de los personajes también fue casi inexistente: Golaud, ya desde la primera escena del primer acto, se nos presentaba con el aura de un ser peligroso y oscuro, cuando esa sensación debería surgirnos en un momento más tardío de la historia. Lo mismo se puede decir de Mélisande y Pelléas, que funcionaron más como arquetipos de lo que representan sus roles que de personajes psicológicamente complejos. Me costó, por ejemplo, vislumbrar siquiera un asomo de debilidad o duda en Mélisande, como si el papel que el destino (Wilson) le adjudicara fuera el de ser infiel a su marido y, una vez especificado su cometido, no debiera sentir ya debilidad o miedo alguno por llevarlo a cabo. Una marioneta, en definitiva, con sus manos guiándola por el mundo mágico imaginado por Wilson. Unas manos que, por cierto, en ningún momento tocan a Pelléas hasta que ya es demasiado tarde -el único gesto, u omisión del mismo, por el que se podía adivinar el amor que compartían-.

Creo que fue este intento de Wilson por estilizar hasta lo irreal los sentimientos humanos lo que echó por la borda la credibilidad dramática de la historia. Pero también es cierto que Wilson necesitaba unos personajes de cualidad puramente estética para construir la majestuosa fantasía escénica que es esta producción. Majestuosa y, sin embargo, libre de excesos, con los elementos mínimos, pero también los justos, para levantar estructuras visuales de una fuerza hipnótica. Un fondo de colores puros, paneles y líneas móviles y fosforescentes, mobiliario reducido a sus formas esenciañes y un vestuario y maquillaje que hablaba claramente de las cualidades del personaje que vestían (líneas angulosas y colores agresivos en Golaud, frente al satén flotante y pálido de Mélisande). Todo en esta puesta en escena de Wilson estuvo al servicio de una percepción y comprensión del 'cuento' desde lo visual, no desde lo dramático y ni siquiera desde lo musical. Y, hay que reconocerlo, en ese aspecto fue uno de los espectáculos más impactantes y bellos que yo haya visto jamás en una casa de ópera. Momentos álgidos fueron algunas escenografías de enorme belleza rítmica, como el bosque móvil del primer acto, y escenas de una intensidad insoportable, como la del asesinato de Pelléas en el acto cuarto, con Golaud acercándose lentísimamente a su víctima desde el fondo del escenario, durante casi 5 minutos, para llegar hasta su hermano coincidiendo exactamente con los terribles acordes con que Debussy dibuja el apuñalamiento. Inolvidable, ciertamente.

Para los cantantes tiene que ser un gran handicap renunciar por completo a una gestualidad natural propia que facilite recursos, no solamente a la expresión sino, también a su técnica vocal. Precisamente, los cantantes de este Pélleas et Mélisande tuvieron que moverse constantemente de una forma rígida y antinatural, adoptando una pose tras otra, y adivino que tiene que ser muy difícil cantar al cien por cien en esas condiciones. Eso me pareció verlo especialmente en el Pelléas de Yann Beuron, excesivamente plano y un tanto pusilánime, aunque su timbre de tenor francés era precioso y perfecto para el papel. También parecía idónea la Mélisande de Camilla Tilling, que posee una voz con las cualidades de pureza y ductilidad imprescindibles para hacer creíble a la joven doncella. Pero fue precisamente Tilling la que más profundamente pareció empaparse de las concepciones estéticas de Wilson. Su interpretación me pareció hermética, adamantina e incluso insensible hacia los sentimientos de mujer que debería cobijar su personaje. Aunque, quizá por eso mismo, fue también una Mélisande extraordinariamente misteriosa. En cuanto al Golaud de Laurent Naouri, no sólo estuvo cantado de una manera sobresaliente, además fue capaz de ponernos en tensión constantemente con la amenaza velada que transmitía su presencia y su interpretación del texto. Era el malo de Wilson e hizo de malo con una convicción casi perversa. Debido a esto, claro, su arrepentimiento en

la última escena de la ópera no resultó demasiado convincente. Muy bien Franz-Josef Selig como Arkel, mucho más irregular Hilary Summers como Geneviève, y estupendo el pequeño Yniold, que en mi función no sé si era Leopold Lampelsdorfer o Seraphin Kellner, pero que se movió como pez en el agua sobre el escenario.

Correcta la Orquesta Titular del Teatro Real, que parece moverse más a sus anchas con la gran exposición sonora de la partitura de Elektra que con el sutilísimo detallismo tímbrico de Pelléas et Mélisande. Sylvain Cambreling realizó una labor que a mí me pareció extraordinaria, encajando la partitura con una escena tan particular e intentando aportar desde el foso todos esos elementos que faltaban sobre el escenario. Pero es indiscutible que en este Pelléas et Mélisande Robert Wilson fue mucho más importante que los cantantes, Cambreling, Maeterlinck o el propio Debussy. (CHAMIZO, M, "Más Wilson que Pélleas", en Mundo Clásico, 19-12-2011)

Tras *Pelléas*, la tercera gran obra del siglo XX con la que se abría la temporada llegaba al Teatro Real. *Lady Macbeth de Mtsensk*, del compositor ruso Dmitri Shostakóvich, la más moderna de las tres óperas programadas, ópera que, pese a lo que su título pueda sugerir, no tiene nada que ver con el drama de Shakespeare, que en la ópera de Verdi supuso la primera incursión de los textos del inglés en la ópera, y que en el caso del ruso supuso su última ópera seria, debido a la censura del Partido Comunista de la Unión Soviética -PCUS- sobre las creaciones de Shostakóvich.

Y es que el libreto, basado en el drama homónimo de Nikolái Leskov¹³⁷, contenía escenas que, en su contexto del siglo XIX, resultaban una crítica mordaz a la Rusia zarista, pero que representada en pleno comunismo, en donde gran parte de los vicios de entonces seguían existiendo, eran fácilmente interpretables como una crítica al Régimen. Así, escenas como las de los trabajos forzados, la burla a la policía o la delación del campesino generaban una imagen negativa de Rusia a ojos del PCUS, que promovió, tras el estreno de obra, la publicación de un duro artículo en el diario *Pravda*: "el oyente es abrumado desde el primer instante de la ópera por un flujo de sonidos deliberadamente desmañado y embrollado. Amagues de melodía, embriones de frases musicales, se ahogan, escapan y vuelven a ahogarse entre choques, rechinadas y alaridos. Seguir esta 'música' es difícil; recordarla es imposible" (*Pravda*, 28-01-1936); artículo que fue el principio de una presión que acabó llevando a la prohibición de representación de la obra durante 26 años, hasta que el propio autor presentó una versión modificada de la obra, con nuevo título - *Katerina Izmáilova*- y una gran revisión del primer acto para hacerla más amable a los ojos del Régimen que, esta vez sí, aplaudió su estreno en Moscú, en 1963.

¹³⁷ Nikolái Semiónovich Leskov (Gorójovo, Óblast de Oriol, 16 de febrero de 1831 - San Petersburgo, 5 de marzo de 1895) fue un escritor y periodista ruso. Leskov renovó el idioma literario, al que aporta su conocimiento tanto del ruso más vulgar en todos sus registros, dialectalismos y argots como del más culto y clásico, e incluso del antiguo eslavo eclesiástico. Su obra supone un gran fresco de la vida rusa en la segunda mitad del siglo XIX

En cuanto a la música, también sufrió críticas en su momento, tanto desde la prensa afín al Sistema, como de alguno de sus contemporáneos, como Igor Stravinski, que describió la ópera como “provinciana” debido al realismo primitivo de su música -si bien no esta claro cuanto, visto desde la óptica actual, dicha crítica no es en realidad un halago al haber conseguido el compositor trasladar a la música el realismo del libreto-. Esta crítica fue, probablemente, la que más le dolió a Shostakóvich, quien admiraba a su colega hasta el punto de ser un retrato suyo una de las dos fotografías que tenía en su estudio, y que no se reencontró con él hasta que el gobierno soviético invitó al exiliado Stravinski a volver a Rusia con ocasión de su 80 cumpleaños, y éste preguntó por su colega nada más pisar suelo patrio, con el fin de dar por cerrado el conflicto causado por su agravio -y, cuenta la anécdota, probablemente muy del gusto de Mortier, que con el fin, también, de criticar la música de Puccini-.

Con la base del “provinciano” libreto, lo cierto es que el lenguaje musical no podía asemejarse de manera alguna al de sus contemporáneos Wagner o Debussy, sino que entronca con el lenguaje formalista ruso que encontramos en, por ejemplo, Tchaikovski. Así, la música popular llena la obra, con motivos irónicos -como en las sarcásticas apariciones del pope y las intervenciones del coro, como empleados de la granja, invitados a la boda, presos...-, o guiños a la música ligera y efectista del cine mudo -como en la escena del hostigamiento de Aksinya, las apariciones del borracho harapiento, el episodio de sexo entre Katerina y Serguéi o los latigazos a este último como castigo al ser sorprendido en compañía de la joven-.

La orquesta juega un papel primordial en todo este expresionismo, subrayando y comentando la acción dramática en los interludios, y a través de heterogéneos apuntes de diferentes solos instrumentales, que contribuyen a destacar los difíciles roles solistas, como el de Katerina, que exige una soprano de registro amplísimo, puesto a prueba desde el propio arranque de la ópera -con un registro superior a la octava sólo en los primeros tres compases-; el de Serguéi, tenor ligero que encarna al prototipo de cantante de la corte zarista destinado a deleitar con obras belcantistas de comienzos del siglo XIX a la corte de Catalina la Grande; o el del viejo Boris, un bajo ruso en su sentido más tradicional.

Para Gerard Mortier, volver a traer al Teatro Real la ópera que doce años antes había dirigido en el coliseo madrileño Mstislav Rostropóvich¹³⁸ suponía, al mismo tiempo, retomar la producción de la Ópera de Holanda de 2006 que él ya había llevado en 2009 a la Ópera de París, con enorme éxito entonces y ahora; una ópera que, como Mortier mismo declaró en su presentación, entroncaba enormemente con la realidad, “teniendo en cuenta la violencia machista

¹³⁸ Mstislav Leopóldovich Rostropóvich, KBE (Bakú, 27 de marzo de 1927 - Moscú, 27 de abril de 2007) fue un músico soviético y ruso, director de orquesta y considerado como el mejor violonchelista de su generación. En el año 1995 recibió el Polar Music Prize, un premio concedido por la Real Academia de Suecia de Música. En 1997 le fue concedido junto a Yehudi Menuhin el Premio Príncipe de Asturias de la Concordia.

que sufren hoy las mujeres”, ya que la obra “ataca con coraje la situación de la mujer rusa rural y la violencia contra ella”, conformando un espectáculo “duro” con el que “al salir del Teatro, te sientes diferente”.

La dirección orquestal corrió a cargo de Harmut Haenchen¹³⁹, quien tuvo la suerte de conocer al final de su vida al compositor, que le insistió en algo que empezaba a consolidarse como tendencia, como era el hecho de interpretar la primera versión de su ópera, y no aquella que tuvo que modificar para ser aceptado por el Sistema. Esta primera producción, con algunas revisiones tempranas, realizadas por el propio autor antes de recibir la demoledora crítica de *Pravda*, es la que se ha acabado consolidando -entendiendo dentro de dicha consolidación la muy limitada repercusión de la principal ópera de Shostakóvich, apenas la 73ª más representada en los últimos años- y más se representa hoy en día, pese al reto que supone llevar esta partitura a escena, con la complejidad de la vastísima plantilla orquestal, de más de 100 profesores en el foso y una banda de metal en la escena, así como un reforzado coro que ya en la presentación de la obra ante los medios fue alabado por Mortier

Repetía, desde el original holandés, Martin Kusej¹⁴⁰ al frente de la escena, en la que plasmaba esa “pornofonía” -morbosa música descriptiva de escenas sexuales, según criticaba el *New York Sun* en 1935- presente en la partitura, convirtiéndola en sugerentes espacios minimalistas en los que los contrastes de luces y sombras o, por ejemplo, la utilización de efectos estroboscópicos -efectos que permiten visualizar un objeto que está girando como si estuviera inmóvil- en el acto sexual de Serguei y Katerina, traducían a la perfección el entrecortado jadeo onomatopéyico de la música. Igualmente, dichos espacios minimalistas resaltaban varios de los elementos escenográficos, de alto valor simbólico, como el espacio metálico en el que chapoteaban los prisioneros -el coro, y una semidesnuda y empapada Eva María Westbroek acompañándolo- camino de Siberia, o el barro que rodea la casa y que acaba por impregnar todo el escenario.

Sin duda, fue Westbroek la gran triunfadora de una producción ampliamente reconocida por el público, que ovacionó igualmente la puesta en escena de Kusej; entusiasmo que no fue compartido por la crítica. Y es que, como adelantaba el editorial de la revista especializada *Brío*

¹³⁹ Hartmut Haenchen (Dresde, 21 de marzo de 1943) es un director de orquesta alemán. En 1986 se convierte en director musical de la De Nederlandse Opera (Ópera Nacional de los Países Bajos, DNO) y de la Orquesta Filarmonica de los Países Bajos (Nederlands Philharmonisch Orkest, NPO). En el Teatro Real de Madrid, además de *Lady Macbeth de Mtsensk* (en una producción de la DNO) ha estrenado nuevas producciones de Borís Godunov y *Lohengrin*, y ha dirigido *Fidelio* en 2015

¹⁴⁰ Martin Kusej (Wolfsberg, Corintia, 14 de mayo de 1961) es un director de teatro austriaco. Desde la temporada 2000/2001 trabajó como director escénico independiente en el Burgtheater de Viena y en el teatro Thalia de Hamburgo. Desde la temporada 2004/2005 es director del apartado teatral del Festival de Salzburgo.

Clásica, “estamos disfrutando de obras de un altísimo nivel, que estremecen y remueven por dentro, y que no siempre resultan cómodas. Por esta razón, me temo que no vienen buenos tiempos para este tipo de programaciones ni para Mortier. Los cuchillos se están afilando”.

No pudo ser más exacto el editorial de *Brío Clásica*, y es que *Lady Macbeth* recibió críticas donde se destacó -moderadamente- la ejecución musical, pero en las que se laceró sin piedad la dirección de escena y, por ende, al propio Gerard Mortier; valga como ejemplo el caso del artículo del editor de la Guía Cultural, José Catalán:

Eva-Maria Westbroek y Michael König luchan por dar vida a los amantes, la frustrada Katerina y el rufián Serguéi. Son veteranos en estos papeles, los cuales ya hicieron en París. La soprano holandesa cantó extraordinariamente un papel que va acompañado de los más bellos momentos orquestales de la partitura, pero convirtió a la acomodada burguesa devorada por el deseo sexual en ese ser anodino, esa heroína enamorada que se quiere construir en su lugar. Opina de su papel que 'es una mujer en busca del amor. Ciertamente toma algunas decisiones equivocadas, pero eso no la convierte en una mala persona'. Lo cual da idea de la confusión conceptual que perjudica a este montaje. También Michael König (que hace su tercer papel en el Real en menos de un año, tras cantar recientemente en Rise and Fall of the City of Mahagonny de Weill -como Jim MacIntyre- y en Saint François d'Assise de Messiaen, como El Leproso) convierte al canalla sin escrúpulos que usa a su patrona para ascender en la escala social, en un personaje ambiguo, a veces en un tierno enamorado.

El papel más logrado, aunque el más fácil sin duda, es el de Borís Timfeyevich Ismailov, el malvado suegro, el burgués explotador, el patriarca abusador que canta e interpreta extraordinariamente el bajo barítono ruso Vladimir Vaneev, que además se desdobra en el acto final como el anciano preso que intuye el trágico desenlace. El tenor Ludovít Ludha carga con el pusilánime e impotente marido, Zinovi Borisovich Ismailov, en un breve papel en el que destaca su aterciopelada voz de tenor lírico. A Carole Wilson le toca el papel más desagradable, el de Aksinya despojada de su ropa, humillada y acosada por la turba en una segunda escena bien desafortunada, mientras que el más agradecido es de la desalmada Sónietka final que hace Lani Poulson: corto, visible y entonado. De sainete resultan el portero y el pope, aunque bien cantados por Airam De Acosta y Alexander Vassiliev.

Esta 'ópera trágico-satírica' -como la definiría Shostakóvich mismo-, sufre una ambigüedad de partida por el intento del compositor de utilizar el luctuoso suceso para construir una exaltación artificial de la rebeldía femenina. Además en nuestros lares se ha incitado a los medios a presentarla con un aura escandalosa y escabrosa para crear expectación añadida. Y tanta expectación termina resaltando lo secundario y ocultando lo principal, los contenidos musicales y literarios de la obra.

Se trata únicamente -acabemos- de que incluye una larga violación de grupo, un prolongado coito, muchísimos magreos, un par de borrachos, un envenamiento, un par de estrangulamientos y algunas violencias más de número y de género. Y que la puesta en escena abunda en el escoramiento, eligiendo el camino de lo soez, lo vulgar, y lo desagradable. No hay reducto para el impudor: el amante muestra la sábana manchada de sangre donde ha desvirgado a la casada sin estrenar. «Hay cosas mucho más escabrosas en la vida diaria», afirma retador Mortier. Y tiene razón. Pero ya sufrimos bastante con ellas sin tener que prolongarlo el día que vamos a la ópera.

El director de escena, Martin Kušej, hace lo posible e imposible por afeor la pieza, por perjudicar su comprensión y por disociarse de las partes más bellas de la partitura. El fabuloso escenario del Teatro Real es sitiado con una empalizada más amenazadora que el telón de acero, y la acción se desarrolla en un cubículo con mamparas al que sólo empeoraría su estética una dosis de carpintería metálica. Se supone que ello expresa la opresión en que vive Katerina Ismailova, casada con un alfeñique impotente y dominado por su padre. Pero lo que hace es encogernos el corazón que viene ansioso de la belleza paradigmática que se refugia en los espectáculos de este coliseo. Empequeñece la música, empeora la vulgaridad del libreto, y trivializa el argumento. Nos parece un absoluto desacierto, como las dos docenas de elegantes pares de zapatos por los suelos como símbolo de la abundancia en que se ahoga el personaje, las escaleras por las que suben al techo del cubículo los personajes y allí cantan sin que tenga el menor sentido, las cristaleras que se corren y recorren al albur, y el resto de la escenografía.

Mientras los dos amantes planean esconder el cadáver del marido en la bodega, en el escenario los vemos cavar con las manos en el suelo. La policía irrumpe en su boda no por una vulgar puerta -estaría bueno- sino saliendo de debajo de las mesas del banquete nupcial. Y cuando el coro canta sus sufrimientos avanzando a través de la estepa siberiana, la acción transcurre encerrados en un sótano inundado de agua. Para desembocar, por esta larga senda de enmiendas confusas, a presentar el trágico desenlace de Katerina, que elige arrojararse a un profundo lago desde un puente arrastrando a la muerte a su rival Sónietka, de manera harto menos romántica: Katerina estrangula con sus medias a Sónietka y luego se cuelga de una viga.

Más grave incluso es como la dirección artística afecta a la actuación de los protagonistas. La potente soprano holandesa Eva-Maria Westbroek hace una Katerina desgarbada, siempre en enaguas, manoseada por unos y otros, que debe bajarse las bragas en escena y que al final se viste de traje largo cuando menos a cuento viene. El tenor Michael König hace un Serguéi nada apuesto en unos paños menores memorables. Las escenas eróticas son antieróticas.

Y cuando se repiten las escenas amorosas entre la antiglamurosa Katerina y el tosco Serghéi, el efecto desagradable se multiplica hasta parecer premeditado, hasta decirnos que de lo que se trata en realidad es de presentar la pasión prohibida y el deseo incontenible, la excitante aventura extraconyugal, poco más que como cópulas mecánicas y abrazos somnolientos. A toda esta fealdad exasperante se une lo mucho que los personajes deambulan con los pantalones caídos por los tobillos, o las rodilleras negras que se les ponen a todos, incluida Katerina, cada vez que andan a gatas (y son muchas). El resultado puede calificarse de nefasto.

Gérard Mortier prometía en la presentación una Liz Taylor y un Richard Burton que encima cantaban. Parece una broma de mal gusto. (CATALÁN DEUS, J., “Lady Macbeth of Mtsensk’, la ópera maldita de Dmitri Shostakóvich”, en Periodista Digital, 05-12-2011)

Y a moderar a la crítica no iba sin duda a contribuir la siguiente producción que Mortier situaría sobre la escena del Real: un programa doble con las también contemporáneas *Iolanta* y *Perséphone*, de los también rusos Igor Stravinski y Piotr Ilich Tchaikovski, y de nuevo con artistas

de postulados muy cercanos a los de Mortier, como fueron Peter Sellars, al frente de la escena, y Teodor Currentzis¹⁴¹, a la batuta, en producción propia del Teatro Real.

Había varias razones que hacían ver la lógica de la producción conjunta de ambos títulos. Empezando por la más pragmática, la duración de ambos, pues si bien *Iolanta*, con sus 90 minutos, resistía una programación individual, no le pasaba lo mismo a *Perséphone*, de apenas 55 minutos de duración. Y continuando por las semejanzas -compositores rusos, épocas de creación relativamente cercanas- y diferencias complementarias entre ambas -el monoteísmo presente en *Iolanta* frente al politeísmo heleno de *Perséphone*, la ortodoxia rusa frente al chamanismo panteísta-, que el propio Sellars se encargó de acentuar, introduciendo una pieza coral del propio Tchaikovski en *Iolanta* y unos bailarines campoyanos en *Perséphone*.

Artísticamente, es indudable, comparando ambas, el mayor valor de la última ópera de Tchaikovski. *Iolanta* fue compuesta apenas un año antes de la débilmente aclarada muerte del compositor -oficialmente debida al cólera, extraoficialmente al suicidio; tesis aceptada por, entre otros muchos, Sellars, que ve en *Iolanta* la indecisión entre aguantar en un mundo hostil o marcharse de él, duda que igualmente había tenido Tchaikovski-. Ópera poco común -121ª de entre las óperas más representadas-, fue compuesta al poco de concluir Tchaikovski *La Dama de Picas*, y en ella se denota el desasosiego del propio compositor con la vida misma y con la música, creyendo, antes de empezar a componer la ópera, que podía haber perdido la inspiración creativa -lo que llevó a componer inversamente, desde el dueto final en adelante, con el objeto de sentirse menos presionado por este sentimiento de incapacidad creativa-, y, al finalizar la ópera, que no había hecho sino una burda repetición de su obra anterior.

En la misma línea argumental de Sellars en la rueda de presentación, ya citada, hay quien ve paralelismos entre el momento vital del compositor y cuanto afecta a la protagonista de su ópera. Y es que, como analizaba el profesor Timothy Jackson, investigador de teoría musical de la Universidad del Norte de Texas, se puede trazar un paralelismo entre la ceguera de Iolanta y la homosexualidad de Tchaikovski, al verse ambos como sujetos apartados del mundo debido a sus “deficiencias congénitas” -Tchaikovski jamás asumió como normal su orientación sexual-, únicamente curables a través del propio reconocimiento y del deseo de curación. Y es que fuese el motivo de su muerte la cólera o el suicidio, lo cierto es que el desasosiego vital del compositor en esos últimos doce meses de vida fue tan grande como el de la protagonista de su ópera, pese al reconocimiento que el público daba a cada una de sus creaciones -como también dio a *Iolanta*-

¹⁴¹ Teodor Currentzis (nacido en Atenas, Grecia, el 24 de febrero de 1972) es un director de orquesta y actor griego. Desde 2004 a 2010, Currentzis trabajó como director principal de la Ópera de Novosibirsk, el mayor teatro de ópera y ballet del norte de Rusia. Desde febrero de 2011 es director musical del Teatro de Ópera y Ballet de Perm. Es también Principal Director Invitado de la Orquesta Sinfónica de la SWR de Baden-Baden y Freiburg.

Iolanta es una metáfora de la búsqueda humana de la luz interior, un cuento sobre una princesa ciega a la que su padre mantiene en la ignorancia, en la que un sabio -sufí, negro y musulmán- viene a dar lecciones a un monarca -medieval, cristiano y europeo- sobre la necesidad de la verdad para alcanzar la luz, y un joven conde aporta el arma del amor para vencer a la oscuridad. Pero la verdad y el amor poco podrían sin la voluntad de Dios, que es la misma Luz de origen, así que la obra se convierte en un canto a la existencia de Dios, un Dios monoteísta y tradicional frente al panteísmo de *Perséphone*.

Musicalmente, en *Iolanta* reinan las voces típicas de bajo masculino ruso, junto con una presencia determinante del coro y una gran riqueza de personajes masculinos: Ocho de ellos tienen brillantes intervenciones, y es que, además de los dos papeles protagonistas para bajo, hay tres tenores y tres barítonos con roles destacados. En cuanto a los femeninos, a la soprano protagonista, *Iolanta*, la escoltan otra soprano, una contralto y una mezzo soprano que también tienen interesantes intervenciones. Así, *Iolanta* resulta ser una ópera de amplio reparto que se complementa con una instrumentación igualmente poderosa, en la más pura línea del formalismo ruso.

Peter Sellars, el director de escena, dio forma a una escenografía llena de equilibrios y sutileza, partiendo de un círculo de menhires cuya aparición al levantarse el telón ya anticipaba el ambiente onírico de inmóvil belleza, sólo alterada por sutiles cambios de iluminación y paneles etéreos -en la más pura línea de la puesta en escena de Robert Wilson para *Pelléas et Mélisande*- Durante la obra se inundaba el escenario de colores que reflejasen la evolución emocional de los personajes, hasta el clímax de la escena final, en donde la luz brillante que viene del cielo y las miradas alzadas de todo el elenco suponían una especie de elevación al Altísimo. Poco antes de dicho clímax, Sellars introdujo un cambio sustancial en la ópera, como fue la incorporación del coral Himno de los Querubines de la Liturgia de San Juan Crisóstomo, del propio Tchaikovski.

Frente a *Iolanta*, *Perséphone* no es sólo una obra menor, sino, al mismo tiempo, una obra cuyo análisis resulta enormemente complejo. Ya es difícil solamente definir la obra de Stravinsky, pues esta resulta un pastiche entre ópera, ballet y oratorio, que el autor acabó subtitulando como "Melodrama en tres escenas para recitante, tenor, coro mixto, coro de niños y orquesta", y que narra el rapto de Perséfone, hija de Zeus y Deméter, por parte de Hades; la estancia de ambos en el inframundo, y el renacer de Perséfone. Fue escrita en francés, idioma en el que se estrenó en París con dirección del propio autor y con Ida Rubinstein¹⁴² como coreógrafa y en el rol principal,

¹⁴² Ida Lvovna Rubinstein (5 de octubre de 1885 Járkov, Imperio ruso - 20 de septiembre de 1960, Vence, Francia) fue una bailarina de ballet, patrona de belleza icónica de la Belle Époque. Rubinstein no está considerada entre las bailarinas de primera fila, ya que comenzó su preparación muy tarde para que eso fuera posible, con 24 años. Sin embargo, tenía una gran presencia escénica y gran capacidad de actuación.

y posteriormente fue traducida al español para su presentación en América Latina, y al inglés, en versión que estrenó la Filarmónica de Nueva York también bajo la dirección del compositor.

Fue Ida Rubinstein quien encargó la obra al compositor, sobre un poema anterior de André Gide¹⁴³. Y es la conjunción entre la vaguedad del poema de Gide, junto con el hecho del menor interés puesto por Stravinsky en dotarlo de una lógica auto-conclusiva lo que hace de *Perséphone* una extraña obra, una indefinible simbiosis de cantata escénica y teatro danzado.

A ello se une la enorme variedad de elementos, todos ellos dispares entre sí, puesta en juego por Sellars, que intentó hacer algo enormemente complejo que explicase la obra, y cubrió la música de potentes sugerencias que no hacían más que aumentar la confusa atmósfera. Valga como ejemplo la, de nuevo, introducción de Sellars de elementos ajenos a la ópera, incluyendo en este caso a un grupo de bailarines camboyanos, procedentes de la escuela de una de las pocas supervivientes del genocidio que afectó a cualquiera con un mínimo bagaje cultural en el país asiático.

La rueda de prensa de presentación del proyecto fue breve, como si la pasión puesta en el proyecto por todos, con la excepción de Sellars, fuese igualmente exigua. Así, Mortier se limitó a señalar como el doble programa hablaba “de luz y de espiritualidad, o de cómo alcanzar la felicidad en el mundo en que vivimos. El gran mensaje es que la felicidad no viene del dinero”, además de presentar al equipo artístico del proyecto.

Quien habló por sí mismo, eso sí, fue el alto nivel de ejecución del proyecto, como recogieron las críticas de la prensa especializada, que, sin embargo, se centraron una vez más en la parte musical del proyecto, dejando de lado aquello más identificado con Mortier, en línea con ese idilio roto que se venía presenciando desde el principio de la temporada. Valga como ejemplo la crítica de Miguel Gabaldón, en la que se elogiaban los aspectos musicales, calificando de “irregular” la propuesta de programa doble de Mortier:

El tránsito de la oscuridad a la luz es el viaje de Iolanta, la hija ciega del rey, ciega por la ocultación de la existencia de la luz por parte de sus allegados, que rotos de dolor por la ceguera de la princesa no saben que lo que hacen es perjudicarla todavía más. El paso de la luz a la oscuridad, con un breve lapso de vuelta a la superficie para volver de vuelta a los infiernos con el peso de la responsabilidad hacia los seres más desfavorecidos es el viaje de Perséfone. Las dos protagonistas se suceden sobre las tablas del Teatro Real en el programa doble dirigido por Peter Sellars, con la Iolanta de Chaikovski y la Perséphone de Stravinsky, dos delicadas piezas que se dan la mano temáticamente y que Mortier y Sellars han decidido unir en esta ocasión.

¹⁴³ André Paul Guillaume Gide (París; 22 de noviembre de 1869 – París; 19 de febrero de 1951) fue un escritor francés, Premio Nobel de Literatura en 1947. Durante la década de 1930, brevemente se convirtió en comunista, pero quedó desilusionado luego de su visita a la Unión Soviética. Sus críticas al comunismo le ocasionaron que perdiera varios de sus amigos socialistas, especialmente cuando publicó su libro Regreso de la URSS en 1936. En 1933 colaboró con Ígor Stravinski en un ballet, Persephone.

La Iolanta de Chaikovski es un prodigio de sensibilidad y delicadeza. La conjugación de los bellísimos coros con las voces del elenco crea una sensación etérea que sobrevuela las butacas del teatro posándose delicadamente sobre los espectadores. Bellísima es la pieza que interpretan a cuatro voces Iolanta y sus tres criadas, y maravillosa la concesión de Sellars a la inclusión de la perteneciente al San Juan Crisóstomo Op.41, con un coro cristalino que logra poner los pelos de punta. Nadie desentona en el compacto reparto. La soprano Ekaterina Scherbachenko realiza un sentido trabajo en el papel protagonista con una interpretación emocionante. Y por destacar a alguno de sus compañeros, el bajo Dmitri Ulianov logra momentos memorables como el rey, padre sobreprotector de Iolanta, y el barítono Willard White como el médico árabe, que resulta tremendamente potente. La orquesta y su director en esta ocasión, el griego Teodor Currentzis, merecen todos los aplausos, al igual que el coro del Real.

La puesta en escena de Sellars está basada en una escenografía con cuatro marcos de puertas con unas figuras sobre ellas que se asemejan a rocas o fósiles, y unos paneles en el fondo que suben y bajan según la escena. Durante gran parte de la función está el mismo enorme panel, hasta que poco a poco se van intercambiando y superponiendo unos sobres otros, cada uno siendo de un color (azul durante la primera parte, rojo cuando su amado habla a Iolanta sobre las rosas, negro en su desesperación, amarillo brillante cuando conoce la existencia de la luz...). La escenografía, a cargo de George Tsy-pin, el responsable del diseño del Spiderman de Broadway, es sencilla pero efectiva, a pesar de que tengo que reconocer que me esperaba algo más viniendo de quien venía. Gran importancia tiene la luz en esta historia también. El diseño de iluminación, a cargo de James F. Ingalls, juega en muchos momentos con una iluminación “casera”, consistente en focos a ras de suelo contrapicados que mueven los mismos personajes, pero que funcionan muy bien. Esa iluminación directa favorece la penumbra del resto del escenario y crea unos juegos de sombras muy interesantes en el fondo. En especial en el momento de alejamiento-acercamiento de los dos enamorados, apartados físicamente pero con sus sombras que en un momento dado parecen acostadas juntas, o el intenso aria del médico árabe, con otros dos miembros del elenco dirigiendo los focos iluminándole las manos, transformándose en una especie de ser todopoderoso y con sus resplandecientes manos en medio de una oscuridad que proyecta inquietantes sombras sobre todo el fondo del escenario.

Iolanta posee momentos de auténtica belleza y consiguió obtener el beneplácito del público del Real, que aplaudió efusivamente. Sin embargo, la Perséphone de Stravinski no consiguió tantos adeptos. Las razones a mi parecer pueden ser varias. Por un lado, que se acababa de asistir a un espectáculo bellissimo que había que saborear y digerir, y media hora era tal vez poco tiempo para ello. Por otro, que el escenario era exactamente el mismo, con lo cual la sensación es de un irremediable “déjà vu”. La tercera, la obra de Stravinski es mucho más abstracta que la de Chaikovski. Y no es que carezca de belleza, pero tampoco es una ópera al uso, ya que el coro (permanentemente en escena), se alterna con el único cantante solista y con un recitado de un poema en francés de André Gide. Es una pieza modernista que es más difícil que llegue a todos los públicos. El tenor Paul Groves defiende correctamente su interpretación del guía ciego que nos acompaña a lo largo de la historia de Perséphone, y Dominique Blanc (actriz francesa ganadora de varios premios César y la de la Copa Volpi en el Festival de Cine de Venecia), recita intensamente (y con reber) el texto de Gide, mientras unos bailarines camboyanos realizan una danza representando lo que la Perséphone narradora cuenta (así nos encontramos con un duplicidad de Perséphones, una actriz y otra bailarina). Sellars obliga asimismo al coro a estar en escena continuamente y realizar ciertas sencillas coreografías. Pero creo que este es uno de los fallos de la puesta en escena. Y es que hay demasiada luz, y los miembros del coro del Real son muy buenos cantantes pero no son intérpretes, con lo cual se ve en ciertos momentos el cansancio reflejado en sus caras y ello te saca del espectáculo. Porque la música de Stravinski es bellissima e hipnótica, pero para mi gusto necesitaría de otra puesta

en escena, más atmosférica, más oscura, para que tuviera todo su efecto. Asimismo la danza no llega a cuadrar dentro del todo en el espectáculo. La influencia de Robert Wilson es clara en ese aspecto, pero en lo que Wilson es pausado e hipnótico, aquí no llega a cuajar, a ser dinámico. Porque algo que tienen en común las dos óperas (y principalmente esta segunda), es su estatismo. La intención de hacer un espectáculo de arte total se queda a medio gas a mi parecer así. Además, el vestuario que en la primera obra funciona tan bien (todos de negro menos la protagonista), aquí resulta algo chillón para mi gusto, con los protagonistas de llamativos colores y el coro de negro. La aparición del coro de niños vestidos de blanco refulgente, los Pequeños Cantores de la JORCAM, hace que el espectáculo suba de interés y protagonizan los mejores momentos de la función.

En definitiva, un programa doble poco corriente, algo irregular aunque repleto de sentido. Y desde luego, merece la pena (y mucho) aunque sólo fuera por poder asistir a su primera parte. Un viaje de la oscuridad a la luz repleto de esperanza y belleza. (GABALDÓN, M. "IOLANTA/PERSÉPHONE en el Teatro Real, luz y oscuridad", en Espectáculos en Madrid, 23-01-2012)

Tras el doble programa de compositores rusos, Mortier presentaba una producción que, al igual que sucedió con otros tantos títulos durante su estancia en Madrid, él mismo había encargado en sus anteriores responsabilidades: *La Clemenza di Tito*, la última ópera compuesta por Mozart -compuso antes, aunque estrenó después, *La Flauta Mágica*-, con dirección escénica del matrimonio Hermann -Ursel y Karl Ernst-, en lo que supuso el debut de ambos en el campo operístico, y musical de Thomas Hengelbrock, en producción encargada para Bruselas en 1982, y girada a posteriori, de la mano del propio Mortier, a Salzburgo, París, y ahora a Madrid.

La historia de su creación es cuanto menos curiosa, en tanto en cuanto los Hermann no habían dirigido escénicamente ópera alguna. Cenando un día con su amigo Gerard Mortier, la conversación derivó en la música de Mozart y, en concreto, en cuán poco les gustaban a ambos las producciones que habían visto de *La Clemenza*, excesivamente enclaustradas en el marco romano del argumento. Así que Mortier les propuso a sus amigos trabajar en una nueva producción, en la que la escena hiciera más hincapié en lo emocional que en lo histórico.

Así surgió la idea de la habitación blanca con tres puertas que conformaba la escena, en la que sólo pequeños detalles recordaban que estábamos ante una ópera ambientada en la Roma Imperial. Y en la que lo predominante era eso, el blanco, el blanco que lo enfría todo, como declararon los Hermann con motivo de la presentación de la ópera: "Estudiamos la sala y nos dimos cuenta de que la arquitectura era muy lujosa. Cuando se repite ese lujo de la sala en el escenario, no se consigue ningún efecto, ya que el oro del escenario no es más que la prolongación del oro de la sala. No se produce tensión. Sin embargo, el escenario debe contrastar con la sala. Por eso optamos por el blanco: lo enfría todo. La habitación rectangular con sus líneas claras proviene de un mundo distinto al de la sala. Además elegimos el blanco porque permite ver todo con más nitidez"

La Clemenza di Tito, como decíamos, es la última ópera seria compuesta por Mozart, que, por encargo, orquestó sobre un tema relativamente común en su época -sobre el que ya habían escrito Caldara¹⁴⁴ o Hasse¹⁴⁵, entre otros-. Mozart recibió el encargo de escribir la obra a mediados de julio de 1791, viéndose obligado a completar la obra con gran precipitación y a confiar la composición de los recitativos a su alumno Franz Xaver Süssmayer¹⁴⁶, el mismo que meses más tarde sería pieza clave en la finalización del *Réquiem*. Existe la leyenda de que el compositor completó la música de *La Clemenza* en tan solo dieciocho días, y por mucho que suene a exageración, la cronología de los hechos lleva a asegurar que Mozart no dispuso realmente de mucho más tiempo.

Sobre dicha cronología existe a día de hoy un cierto misterio. A día de hoy parece incuestionable el hecho de que Mozart escribió el aria *Non più di fiori* con anterioridad a recibir el encargo de componer la ópera, lo que se antoja extraño. Tal vez la compusiera como aria de concierto y la insertase posteriormente en la ópera, pero en este caso, Mozart la hubiera incluido sin duda en su catálogo de composiciones, cosa que no hizo. Así pues, la única hipótesis factible sería que Mozart estuviese pensando en su propia *Clemenza* antes de que ésta le fuese encargada... aunque no hay documento alguno que permita aseverar esto.

Decía Thomas Hengelbrock en la rueda de presentación de la ópera que ésta resultaba una de las más misteriosas de Mozart, en tanto en cuanto resultaba una curiosa mezcla de apariencia barroca, pero esencia romántica; más aún, afirmaba el director, “sus arias son como odres antiguos, recipientes barrocos, que hay que llenar con vino nuevo”, justificando la revisión emocional de la producción de los Hermann y al mismo tiempo reclamando la genialidad de la obra. Y es que hoy *La Clemenza di Tito* ha pasado a ser considerada una obra de segundo nivel dentro de la producción de Mozart, lo cual se puede desmontar simplemente a través del propio análisis de la obra, y más aún si consideramos en dicho análisis los apenas 18 días que tardó Mozart en componerla y el hecho de que estuvo enfermo la mayoría de esos 18 días.

¹⁴⁴ Antonio Caldara (Venecia (1670) - Viena, 26 de diciembre de 1736) fue un prolífico compositor italiano, que trabajó inicialmente en Venecia y luego en Barcelona y en Austria. Su obra se sitúa en la transición del Barroco al Barroco tardío. En su etapa final también puede ser considerado como precursor del preclasicismo.

¹⁴⁵ Johann Adolph Hasse (Bergedorf, cerca de Hamburgo, 25 de marzo de 1699 – Venecia, 23 de diciembre de 1783) fue un compositor alemán del barroco tardío y rococó. Está considerado como el máximo exponente de la ópera seria italiana del s. XVIII. Estudió en Hamburgo y en Nápoles, donde trabajó con N. Porpora y A. Scarlatti. Es autor de una de las obras más prolíficas de su tiempo: escribió 50 melodramas, una decena de intermezzos, 11 oratorios y un considerable número de obras sacras.

¹⁴⁶ Franz Xaver Süssmayer (Schwanenstadt, 1766 - Viena, 17 de septiembre de 1803) fue un clarinetista y compositor de música clásica, discípulo de Mozart. Ha pasado a la historia por completar el *Réquiem* (KV 626) de su maestro.

Sin embargo, ni en la crítica ni en el público permeó la emoción que los Hermann intentaron transmitir con su producción, y trataron como simplemente correcta a la obra de Mozart, como señalaba en su crítica Miguel Gabaldón:

Un salón en blanco despojado de elementos aloja a los personajes de “La clemenza di Tito”, en este montaje del matrimonio Herrmann que ha transitado durante más de treinta años por los escenarios del mundo y que Gerard Mortier ha decidido traer al Real, ya que se trata de uno de sus montajes fétiche. Mozart pone música en este caso a una historia que habla sobre el poder y los motivos de la traición.

Es ésta una ópera que a mi parecer no llega a alcanzar las cotas de otros ejemplos que hemos podido ver esta temporada, aunque logra un unánime aplauso del público, pero no un entusiasmo feroz. Tal vez el montaje (aunque de un indudable esteticismo) ya no logra el efecto que tuvo en su momento dado que se han podido ver escenografías si no similares si con un concepto parecido. Tal vez la historia no llega a emocionar. Tal vez no llega a las cotas musicales de otras óperas de Mozart (durante el s. XX se ha considerado ligeramente de segunda a esta pieza). El caso es que hemos podido disfrutar de un espectáculo muy digno, pero no emocionante. Eso sí, a nivel interpretativo hay dos protagonistas que realmente merecen un punto y aparte. Por un lado el Sesto de Kate Aldrich, cantante tremendamente expresiva que logró llenar el escenario en sus complejas apariciones, y por otro la maravillosa Vitelia de la soprano Amanda Majeski. Aparte de lo vocal (cierto que resultaba algo extraña en los graves), esta cantante posee una presencia escénica absolutamente fantástica. Su pelo rojo, su palidez, su belleza y frialdad en en comienzo y su evolución hacia el arrepentimiento final hacían que los ojos no se pudieran despegar de esa elegante figura. Una figura con hechuras de gran diva a seguir muy de cerca, desde luego. Yann Beuron (al que ya pudimos ver en Pélleas et Mélisande) defendió bien a su Tito, al igual que los secundarios Serena Malfi y Guido Loconsolo. Entre estos secundarios hay que destacar también a una encantadora Servilia interpretada por Maria Savastano, bajita y pizpireta, carácter acentuado por su vestuario. Un vestuario que en general compagina elementos más modernos y más clásicos, con base en el blanco y en el negro, a excepción de los llamativos vestidos de Vitelia (en especial uno púrpura, tremendamente agresivo en el entorno de blanco impoluto del escenario). La iluminación, basada en fluorescentes ocultos en los bordes de al escena que iluminan las paredes de diferentes tonos, acompaña la concepción de sencillez estilística del espectáculo, que además juega con las perspectivas en diferentes fugas que se observan cuando se abren las puertas que hay en las paredes del decorado. Por destacar un momento a nivel de juego escénico, magnífica la revuelta, con el coro escondido en las alturas sobre las tribunas de las sala. La dirección musical de Thomas Hengelbrock fue muy acertada también, con una orquesta que en ningún momento llega a situarse por encima del nivel de los cantantes.

La Clemenza di Tito ha dicho adiós, por lo que parece. Pero su influencia a nivel estético seguro que permanecerá. Y aunque, como dije, tal vez ya no se trate de un espectáculo tan rompedor como lo fue en su momento, no hay que restarle méritos. Y gracias a él hemos podido disfrutar de la presencia escénica de Amanda Majeski. Sólo por eso ya merecería la pena esta Clemenza. (GABALDÓN, M.; “LA CLEMENZA DI TITO. Mozart en Blanco”, en Espectáculos en Madrid, 07-03-2012)

Llegados al ecuador de la primera temporada de la que Mortier era enteramente responsable en lo artístico, y tras un comienzo con grandes figuras mediáticas, quedaban aún algunos ‘platos fuertes’ dentro de la segunda mitad de la temporada, tanto en producciones

destinadas a complacer al público más tradicional, con la presencia de Muti al frente de *I due Figaro* y de Plácido Domingo como principal reclamo del reparto de *Cyrano de Bergerac*; y con producciones contemporáneas enormemente ambiciosas, como la revisión de la *Poppea e Nerone* de Monteverdi a cargo del belga Boesmans, el estreno en España del *Ainadamar* de Golijov, y la performance que la artista serbia Marina Abramovic¹⁴⁷ hizo alrededor de su propia vida.

Dentro de esta segunda parte, Mortier arrancó con la que intentó vender, en la rueda de prensa de presentación de la temporada, como la “ópera española” -debido a que su autor, italiano, la escribió en Madrid, como parte de su contrato como director de la Compañía de Ópera del Teatro Príncipe -, *I due Figaro*, de Saverio Mercadante¹⁴⁸. Una ópera que le permitía a Mortier reencontrarse con Muti tras su desencuentro en Salzburgo -precisamente dirigiendo la producción anterior, *La Clemenza di Tito*, del matrimonio Hermann-, brindándole al director italiano la posibilidad de dirigir en Madrid a su propia compañía, la Orquesta Juvenil Luigi Cherubini; con un montaje de Emilio Sagi que ya había dirigido anteriormente -se trataba de una coproducción con el Festival de Pentecostés de Salzburgo y el Festival de Ravenna- y con un reparto ‘italiano’ y sin grandes figuras que le hicieran sombra.

Si bien resultaba muy forzada la afirmación de Mortier de que sí que había incluido una ópera española en la programación al incluir ésta, lo cierto es que la historia de la partitura de Mercadante sí es en gran parte española. No solo por su composición, fechada en Madrid en 1826, ni por su estreno, nueve años después de su conclusión -al parecer, debido a problemas del compositor con la censura española-, sino porque fue aquí donde se quedó el manuscrito de la ópera -Mercadante se llevó a Italia únicamente una copia, incompleta-, dormido en los Archivos de la Biblioteca Municipal del Conde Duque hasta que en 2009, el director del máster del Instituto Complutense de Ciencias Musicales, y uno de sus alumnos sacaron del olvido la obra y se la hicieron llegar a Riccardo Muti, a quien le pareció interesante para los Festivales de Ravenna y Pentecostal de Salzburgo, cuya dirección musical ostentaba en aquel entonces.

¹⁴⁷ Marina Abramović (Belgrado, Yugoslavia; 30 de noviembre de 1946), artista serbia del performance que empezó su carrera a comienzos de los años 70. Activa durante más de tres décadas, recientemente se ha descrito a sí misma como la "Abuela del arte de la performance". El trabajo de Abramović explora la relación entre el artista y la audiencia, los límites del cuerpo y las posibilidades de la mente.

¹⁴⁸ Giuseppe Saverio Raffaele Mercadante (Altamura, Reino de Nápoles, 16 de septiembre de 1795 - Nápoles, Reino de Italia, 17 de diciembre de 1870) fue un compositor italiano, especialmente de óperas. En las décadas posteriores a su muerte, su obra fue olvidada en gran parte, pero se ha reactivado ocasionalmente, sobre todo desde la Segunda Guerra Mundial, aunque no ha conseguido la popularidad de contemporáneos suyos, como Gaetano Donizetti y Vincenzo Bellini.



Fig. 14 - Manuscrito original de la obertura de *I due Figaro*

En 2009, en el marco del proceso de sustitución de Lorin Maazel en Valencia, en donde sonaba el nombre de Muti como una de las grandes figuras que habrían de alternarse en la dirección artística, la ópera estuvo a punto de llegar a la capital del Turia. Sin embargo, la renovación de Maazel en Valencia y el acuerdo de Muti con Roma en 2010 dejó vía libre para que Mortier intentase convencerle de que trajese la ópera a Madrid, y para que la dirección de escena recayese en Emilio Sagi, que estudió la partitura y que en el verano de ese 2010 se reunió con el maestro italiano hasta acordar que con ambos al frente se llevaría a cabo esta coproducción ítalo-austriaco-española, que permitiría traer de vuelta a la escena española, 176 años después, la ópera de Saverio Mercadante.

La música de *I due Figaro* mezcla el estilo compositivo natural de Mercadante -en la línea de Rossini¹⁴⁹-, las características propias de la escuela napolitana y las músicas de carácter español que el compositor decidió incluir en homenaje al lugar donde la ópera fue compuesta. El sello *rossiniano* se manifiesta claramente en aquellos personajes más cómicos: el protagonismo de la contralto travestida (en clara alusión al fenómeno de los *castrati*), la soprano *buffa* que da vida a Susanna, o el propio Figaro. De la escuela napolitana se observa el cuidado en la orquestación y la frescura y sencillez de su estilo.

No obstante, lo más llamativo en el ámbito musical resulta ser la inclusión de la rica tradición de música popular española en la obra. Ello se hace patente desde la propia obertura, en la que Mercadante hilvanó distintos temas populares en una especie de antología de cantos y danzas españolas. Así, la sinfonía comienza con un fandango que se transforma en bolero, y que

¹⁴⁹ Gioacchino Antonio Rossini (Pésaro, Estados Pontificios —actual Italia—, el 29 de febrero de 1792-París, Francia, el 13 de noviembre de 1868), más conocido como Gioacchino Rossini o Gioachino Rossini, fue un compositor italiano, conocido especialmente por sus óperas, particularmente por las cómicas. Su popularidad le hizo asumir el «trono» de la ópera italiana en la estética del bel canto de principios del siglo XIX.

evoluciona hasta finalizar con una gaditana cachucha. Más allá de la obertura, Mercadante utilizó los ritmos españoles a lo largo de toda la obra, como, por ejemplo, en la escena del matrimonio de los criados, donde Susanna se presenta mediante un bolero insinuante; o durante la discusión entre ella y Figaro. Así, Mercadante aprovecha el espíritu danzable de algunos de estos ritmos populares para hilar la trama y mantener la tensión escénica.

No era este *I due Figaro* la primera incursión en el personaje de Figaro para Emilio Sagi, pues ya había dirigido *Las Bodas de Fígaro* -la temporada anterior, precisamente en el Teatro Real- y *El Barbero de Sevilla*, de Rossini, también en el Teatro Real, en 2008. La obra muestra una suerte de visión futura sobre los personajes de *Las Bodas*, 20 años después de la acción en la que éstas se desarrollan. Sagi hizo un montaje clásico, en línea con el Mozart que dirigió un año antes en Madrid, en el que la escena no buscaba transportar la obra al momento actual, sino intentar mostrar el gusto y la luz del *ottocento* en el que Mercadante escribió la obra, alejándose de excesos teatrales y escenográficos aplicados en otros montajes suyos.

Así, la transparencia de la escena dejaba espacio para que brillase la Orquesta Luigi Cherubini, y su aclamado director, como reconoció el público con, según afirmaban algunas crónicas, “ovaciones en otros tiempos reservadas a los divos del canto”, y también la crítica, como por ejemplo la escrita por Vela del Campo para *El País*:

*La inquietud filológica le viene a Riccardo Muti de lejos y no está de más recordar al respecto el fichaje de Alberto Zedda para el teatro alla Scala de Milán cuando el napolitano era allí el sumo sacerdote. Esta inquietud le ha llevado a escharbar en el repertorio napolitano más tardío -Spontini, Cherubini...-desde hace años. El descubrimiento de una partitura olvidada de Mercadante en España, y su condición de haber sido compuesta y estrenada en Madrid, ha sido para Muti una tentación irresistible para su presentación lírica en el Real con *I due Figaro*, al igual que el estreno en Cadiz de *La rappresaglia*, otra ópera de Mercadante, ha motivado su programación para la próxima temporada. El toque español cuenta lo suyo en Muti y más desde su designación como último Premio Príncipe de Asturias de las Artes.*

A todo ello hay que añadir su condición de figura principal de la dirección musical en la ópera italiana, una categoría a la que ha llegado, entre otras razones por su fidelidad. Mientras otros de sus compatriotas como Abbado, Chailly o Gatti han optado por dar preferencia al repertorio alemán en su dedicación lírica de los últimos años, Muti ha optado por Verdi como centro de su repertorio operístico -en el teatro de Ópera de Roma, fundamentalmente- y por los autores que le preceden, con los títulos de Mozart en italiano en lugar preferente y con la sombra de Rossini siempre al fondo. Se explica así, con esta “especialización”, que las óperas de Verdi en el Festival de Salzburgo las pasadas ediciones hayan sido las primeras que han puesto el cartel de “no hay billetes”, antes incluso que las dirigidas por el otro gran “especialista”, aunque en el repertorio alemán, Christian Thielemann.

*La fidelidad de Muti marca también su compromiso con la orquesta juvenil Cherubini, a la que da juego allá donde esté. En España aún estamos hipnotizados en el recuerdo con su dirección con esta orquesta de *Il ritorno de don Calandrino*, de Cimarosa, en noviembre de 2007 en el teatro Perez Galdós de Las Palmas. En el Real la experiencia se ha repetido, si cabe corregida y aumentada con la ópera de Mercadante. No sé que*

habría resultado en manos de otro maestro pero con Muti al frente ha sido una absoluta lección de dirección musical. Con un sentido del sonido fascinante, con una tensión musical arrolladora, con una gran maestría desplegada en los acompañamientos y en los concertantes, con una gama de matices apabullante, con la pasión de dirigir siempre en primer plano. Inolvidable. Y así mientras la sombra de Mozart aparecía en ciertas situaciones temáticas, Bellini lo hacía en algunas melodías y Rossini en la atmósfera vocal, con un cierto aire español ya desde una obertura con evocaciones de fandangos y boleros.

Emilio Sagi y sus colaboradores estuvieron a la altura de las circunstancias, con una puesta en escena en claroscuros que recordaba vagamente a la de Strehler en Las bodas de Fígaro. En algún momento, con la explosión de color, macetas, buganvillas y naranjos, se hizo alargada la sombra de la pintora sevillana Carmen Laffon. El españolismo en el vestuario al final fue, para lo que es Sagi, contenido. Teatral y escenográficamente todo tuvo sentido de la medida, no hubo excesos. Un gran trabajo. Del reparto vocal destacaron la Susanna de Eleonora Buratto, la Condesa de Asude Karayavuz y el Conde de Antonio Poli, dentro de un equipo joven y conjuntado que se integró con coherencia y entrega en el espectáculo.

El éxito fue clamoroso, con el público puesto en pie aclamando a los artistas y en particular a Riccardo Muti con ovaciones en otros tiempos reservadas exclusivamente a los divos del canto. Los tiempos han cambiado y ahora los protagonistas son otros. Si Mercadante levantara la cabeza, como decía un ilustre espectador, no se lo habría acabado de creer. Que un espectáculo como éste se sitúe en la programación del Real entre las dos propuestas más controvertidas de la temporada, supone una garantía en la defensa de la variedad artística que, se mire por donde se mire, siempre es gratificante y hasta necesaria. (El País, 26-03-2012)

Y tras *I due Figaro*, llegó lo que probablemente era el montaje más polémico de toda la temporada, *Life and Death of Marina Abramovic*, musicalizado por Antony Hegarty -el líder de Antony and the Johnstons, ahora conocido como Anohni¹⁵⁰- y co-dirigido por él, por la propia Marina Abramovic y por Willem Dafoe¹⁵¹, que ejercía de narrador, y con Robert Wilson a cargo de la escena. Una polémica que empezó simplemente con la consideración de esta *performance* como una ópera, incluida dentro de la programación anual de ópera del Teatro Real: de hecho, partiendo desde la propia Anohni, que consideraba la música de su espectáculo como “lo contrario de la ópera; es folk”, hasta diferentes críticas que hablaban de “un cruce entre teatro, ópera y arte visual”, un “espectáculo con música” -como definiera Mortier- o, directamente, una “antiópera”, poca gente vio en *Life and Death* una ópera al uso.

¹⁵⁰ Antony Hegarty (Chichester, Inglaterra, 1971), conocido como Antony y desde el 2015 como Anohni es una cantante, compositora y artista visual inglesa transgénero, más conocida como cantante y líder de la banda Antony and the Johnsons.

¹⁵¹ William John "Willem" Dafoe (Appleton, Wisconsin, 22 de julio de 1955) es un actor estadounidense de cine y teatro, coproductor y miembro fundador de la compañía teatral The Wooster Group. Nominado en dos ocasiones al premio Oscar como mejor actor de reparto, ha tenido papeles en películas como *To Live and Die in L.A.*, *Platoon*, *Nacido el 4 de julio*, *La última tentación de Cristo*, *Mississippi Burning*, *Wild at Heart*, *The Boondock Saints*, *El paciente inglés*, *Inside Man*, *El aviador*, *American Psycho*, o *Anticristo*.

El origen de esta aventura difícilmente clasificable se remontaba a cinco años antes, cuando Abramovic invitó a Robert Wilson a crear conjuntamente una pieza sobre ella misma, que resultase una meditación sobre la vida y la muerte -empezando por ésta última-. Contaba la propia artista serbia que la primera respuesta del director estadounidense fue un “Marina Abramovic está loca”, justo antes de empezar a dar forma a la escena del funeral de la artista, con la que empieza la obra.

Para Abramovic, esta forma de creación suponía una absoluta novedad. Y es que para alguien que desarrolla de principio a fin sus propios espectáculos, sobre los que ejerce un control total, su *Life and Death* supuso abandonarse en los brazos de Wilson. El director trabajó durante meses con ella, escuchando historias sobre sus padres y las situaciones que vivieron en su familia, sobre sus amores y desamores, para, con ello, tratar de construir un “poema visual” que hablase de su vida, poema sobre el que, confesaba la propia Abramovic, “yo no tuve ningún control; fui una marioneta en sus manos... y, sin embargo, ni siquiera sospechaba cuan bueno es este momento de ausencia de control”

Ese “poema visual” al que se refería Wilson se concretó en una serie de cuadros animados, centrados especialmente en la infancia y juventud de Abramovic. La obra de la artista se veía imbricada en la historia por algunas proyecciones, y también en forma de personajes que recordaban a pasadas *performances*: un hombre con una serpiente enroscada al cuello, mujeres con cuchillos en ristre, parejas sadomasoquistas... El texto aludía asimismo a esa necesidad patológica de infligirse daño de Abramovic, una masoquista impenitente; y escenas como la imagen de Willem Dafoe completamente desatado con la boca llena de sangre -acompañada de un angustioso paisaje sonoro- eran un claro ejemplo de este masoquismo.

Enfocándonos en el libreto, creado conjuntamente por Wilson y Abramovic, aunque no pretendía un desarrollo linear y convencional sino la escenificación de una serie de imágenes para provocar una sensación, acaba dejando el poso de realmente narrar, desde un punto de vista psicoanalítico, la tormentosa relación de Abramovic con su madre, poniendo el foco en episodios cotidianos de la interacción entre ambas, más que en las acciones artísticas de Abramovic, muchas veces simplemente enumeradas por el narrador como hilo conductor entre cuadro y cuadro.

Con ello, la amalgama aglutinadora de esos cuadros animados resultaba ser la creación musical, que recayó en manos de Anthoni, a propuesta de la artista serbia, que había conocido a la cantante en una fiesta organizada por Björk¹⁵², en la que ambos apenas intercambiaron palabra alguna. Su siguiente encuentro fue en la actuación de la cantante en el Carnegie Hall de Nueva

¹⁵² Björk Guðmundsdóttir (Reikiavik, Islandia, 21 de noviembre de 1965), conocida simplemente como Björk, es una cantautora, multiinstrumentista, compositora y productora islandesa. Considerada como una de las figuras más importantes en la música contemporánea, Björk es conocida por su música ecléctica, videos provocadores y sentido de la moda extravagante

York, en donde, según contaba la propia Abramovic con ocasión de la presentación de *Life and Death*, se sintió fascinada por su voz, hasta el punto de ponerse en pie y quedarse así -lo que ocasionó algunas quejas por parte de los espectadores que tenía detrás de ella-, llorando, mientras preguntaba a su alrededor que quién era la persona que acababa de llenar con su voz el escenario, una voz absolutamente etérea, cercana en registro a los de un contrateno pero con unas resonancias enormemente particulares.

La propia Anthoni definió el proceso de creación como una “colisión de estéticas” más que como un proceso colaborativo. Y es que, si bien dispuso de total libertad, como director musical, para escribir la música y el texto de las canciones que conformaban el espectáculo, dejó luego tanto los fragmentos escritos por él como los de música tradicional serbia que interpretase Svetlana Spajic¹⁵³ y los de música ambiente que compusiera su amigo William Basinski¹⁵⁴, encima de la mesa de Robert Wilson para que este juntase todos los trozos y compusiera la escena.

La composición escénica, la música, los artistas, ... todo en *Life and Death* fue un éxito de público, y todo fue igualmente zaherido por la crítica, por ese “coro lúgubre de plañideras miopes” al que se refería Xoán M. Carreira en las páginas de *Mundo Clásico*, abiertamente enfrentados a las innovadoras propuestas de un Mortier con el que, al menos en esto, no comulgaban en absoluto:

Al igual que a gran parte del público, me ha encantado The Life and Death of Marina Abramovic: es una de las mejores producciones del Teatro Real en toda su historia, si no la mejor. Se trata del primer biopic musical sobre un gran artista vivo. Se han compuesto dramas musicales sobre Grünewald, Palestrina, Dalí, Mozart, Neruda, ... pero hasta ahora, nunca sobre un creador vivo de dimensión semejante. Y Gerard Mortier se ha apuntado el tanto poniendo la guinda a una previsible temporada de éxitos, acompañada del coro lúgubre de plañideras miopes de la crítica musical madrileña, pertinaces siempre en su desencuentro con el público y en su infidelidad a sus lectores.

Al igual que gran parte del público, en ningún momento me he planteado si The Life and Death of Marina Abramovic es o no una ópera. Las cuestiones sobre estilo, géneros y formas hace mucho tiempo que dejaron de tener sentido en los debates académicos sobre arte, y tengo la sospecha de que jamás importaron demasiado fuera de la Academia. Al teatro se va a reír, a llorar, a pensar y a emocionarse, a sentarse en el borde del asiento y a tomar con fuerza la mano del acompañante. Pero me permito dudar de la sensatez de aquellos que van al ballet, a la ópera o al teatro a apreciar la armonía, el contrapunto o la perfección formal de un número musical. La cuestión es otra, meramente de oportunidad gestora o política. Sí The Life and Death of Marina Abramovic hubiera debido ser

¹⁵³ Svetlana Spajic (nacida el 19 de agosto de 1971 en Loznica, Serbia) es una cantante, intérprete, pedagoga, activista cultural tradicional de Serbia y traductora. Además de por la ejecución de música tradicional de Serbia, es conocida por la cooperación con artistas de renombre internacional como Marina Abramovic y Robert Wilson.

¹⁵⁴ William Basinski (nacido en 1958) es un compositor de vanguardia con sede en Nueva York. También es un clarinetista, saxofonista, artista sonoro y video artista. Basinski es mejor conocido por su álbum de cuatro volúmenes *The disintegration loops* (2002-2003), construido a partir de la descomposición rápida de cintas de veinte años de edad, de su música anterior

presentada en el Teatro Real o en un festival. He escuchado argumentos muy razonables y ponderados en ambos sentidos. Su presentación en el Teatro Real le ha valido al mismo la mayor proyección mediática internacional registrada hasta el momento, lo cual ha de apuntarse en la columna de beneficios.

*Al igual que gran parte del público, no tengo el menor interés en descuartizar *The Life and Death of Marina Abramovic* y menos aún en practicar la autopsia de esta creación colectiva en una vana intención de identificar códigos originales, atribuir autorías y distinguir arte culto, arte popular y prácticas tradicionales. Porque esa autopsia no nos diría nada sobre *The Life and Death of Marina Abramovic*, que es una creación viva de enorme complejidad en torno a una de las artistas más influyentes de los últimos treinta años, Marina Abramovic. Y en esta creación performativa se entremezclan todos los elementos que Abramovic ha utilizado en su obra desde 1975: teatro, danza, música, voz, fotografía, vídeo, luz, maquillaje, máscaras, disfraces, ... al servicio de la memoria autobiográfica.*

Al igual que gran parte del público, no entiendo el sentido de cuestionar el derecho de Abramovic a adentrarse una vez más en su autobiografía. Entiendo que el artista tiene plena libertad para elegir sus propios temas y que es irrelevante artísticamente que nos hable de sí mismo o de otros, toda vez que vamos a ser los espectadores los que convirtamos su creación en obra de arte viable, recreándola y reinterpretándola subjetivamente. Abramovic no es ni más ni menos autorreferente que Goya, El Greco o Warhol. O Haydn, Shostacovich o Ligeti. Pero en este caso, la creación no es de Abramovic sino que es un trabajo colectivo extraordinariamente bien ensamblado en el que cada cual ha aportado sus conocimientos y habilidades, así como una enorme dosis de disciplina para someterse flexiblemente a la aportación de sus compañeros.

*Es gracias a esa disciplina y flexibilidad que Robert Wilson pudo desarrollar uno de sus mejores trabajos a partir de las fichas que le proporcionó Marina Abramovic. La memoria de la niña maltratada se entremezcló con la memoria de la Yugoslavia de Tito a través de las anécdotas en casa de Marina, los uniformes, las fotografías, los vídeos, las canciones, y la omnipresencia del gesto y la voz de Willem Dafoe. En la segunda parte, más breve, la carrera artística y los fracasos amorosos de Abramovic, fueron comentados por las canciones de Antony y las proféticas intervenciones de Dafoe, e interpolados por las canciones balcánicas del Svetlana Spajic Group, hasta culminar con la muerte de Marina Abramovic que reproduce una de sus levitaciones en el libro de fotografías *The Kitchen* (2009), en homenaje a Santa Teresa de Jesús, realizado en las cocinas de La Laboral de Gijón. (CARREIRA, XOÁN M., “Why must you hurt yourself, Marina?”, en *Mundo Clásico*, 21-04-2012)*

El Teatro Real vivía en estas fechas tiempos convulsos, que vieron la luz antes de la puesta en escena del *Cyrano de Bergerac*. Pero para entender el contexto de esta convulsión, hay que remontarse unos meses atrás, en concreto a finales del año anterior.

El 20 de noviembre de 2011 se celebraron en España Elecciones Generales, en las que el Partido Popular obtuvo una muy holgada mayoría absoluta, que le permitía suceder al Partido Socialista en el gobierno de la nación. El director general, Miguel Muñoz, hombre muy cercano al PSOE, que había llegado al Teatro Real coincidiendo con la llegada al poder de los socialistas, puso su cargo a disposición del Patronato al consumarse en diciembre el cambio de gobierno. Sin

embargo, el presidente del Patronato, Gregorio Marañón, no aceptó su dimisión, y le conminó a continuar su mandato hasta el final de la presente temporada 2011-2012.

Así, Muñiz resultaba confirmado en su cargo en los meses que quedaban hasta que la temporada concluyese, con el apoyo de Marañón. No obstante, ello no aseguraba la extensión del respaldo a su equipo, y apenas un mes después, el Administrador del Teatro, Alfredo Tejero, hombre muy cercano a Miguel Muñiz, de la mano de quien había llegado también en 2004 -ambos desde la hoy conocida como Bankia, entonces Caja Madrid- dimitía de su cargo tras la celebración de una reunión extraordinaria del Patronato el día 30 de enero de 2012.

Las razones de su dimisión habrían de encontrarse en las tiranteces -bastante típicas, por otra parte- entre el responsable de mantener a raya el déficit del Teatro -Tejero- y el encargado de velar por la calidad artística, no a cualquier precio, pero sí sin que el ajuste económico sea su principal objetivo -Mortier-. Y es que la labor de Tejero durante los siete años que llevaba trabajando en el Real se había caracterizado por intentar mantener a raya el presupuesto y no caer en el déficit; un déficit que se había situado ya en 5 millones de euros -una cifra que había sido aprobada en el último Patronato del año 2011, y que, sin embargo, habían negado de manera reiterada desde el Teatro, afirmando que en todo caso el déficit ascendía a 2,4 millones de euros-

CUENTA DE RESULTADOS FUNDACIÓN DE TEATRO REAL EJERCICIO 2011			
A.- OPERACIONES CONTINUADAS	NOTA DE LA MEMORIA	31.12.2011	31.12.2010
1.- Ingresos de la entidad por la actividad propia		29.392.035,74	30.922.596,20
a.- Ingresos de patrocinadores y colaboraciones		4.898.205,34	4.683.039,43
b.- Subvenciones, donaciones y legados	nota 16	24.493.830,40	26.239.556,77
2.- Ayudas monetarias y otros	nota 20	0,00	-610,90
3.- Aprovisionamientos		-1.102.320,62	-2.799.350,15
a.- Aprovisionamientos		-1.102.320,62	-2.972.600,15
b.- Gastos recuperados de coproducciones			173.250,00
c.- Trabajos realizados por otras empresas			
4.- Otros ingresos de explotación		18.603.699,94	18.566.019,35
a.- Ventas		16.019.694,73	16.313.329,98
b.- Otros ingresos ordinarios de la actividad mercantil	nota 17	2.584.005,21	2.252.689,37
5.- Gastos de personal	nota 18	-17.194.290,09	-18.802.624,61
a.- Sueldos y salarios		-13.892.213,38	-15.236.571,65
b.- Cargas sociales		-3.302.076,71	-3.566.052,96
6.- Otros gastos de explotación		-33.282.526,40	-31.904.843,05
a.- Servicios exteriores	nota 19	-32.920.886,05	-31.441.985,01
b.- Tributos		-2.750,00	-25.000,00
c.- Pérdidas, deterioros y variación de provisiones	nota 8	-338.890,35	-437.858,04
d.- Otros gastos de gestión corriente			
7.- Amortización del inmovilizado	notas 5 y 6	-1.789.737,13	-1.691.412,08
8.- Imputación de bienes de inmovilizado recibidos		47.283,50	33.920,73
A.1.- RESULTADO DE EXPLOTACIÓN		-5.325.855,06	-5.676.304,51
8.- Ingresos financieros		429.117,11	414.995,21
a.- De valores negociables y otros instrumentos financieros		429.117,11	414.995,21
9.- Gastos financieros		0,00	0,00
a.- Por deudas con terceros		0,00	0,00
A.2.- RESULTADO FINANCIERO		429.117,11	414.995,21
A.3.- RESULTADO ANTES DE IMPUESTOS		-4.896.737,95	-5.261.309,30
11.- Impuesto sobre beneficios		0,00	0,00
A.4.- RESULTADO DEL EJERCICIO		-4.896.737,95	-5.261.309,30

Fig. 15 - Cuentas del año 2011 del Teatro Real, con los citados 5 millones negativos

No era éste el motivo según el discurso del Patronato del Teatro Real, que, a la salida de la reunión en la que Tejero presentó su dimisión, afirmó que la marcha inmediata del administrador general no era consecuencia de un conflicto con Gerard Mortier, sino que era algo que Tejero llevaba barajando meses y que, en todo caso, se podría hablar de una “tensión creativa que ha existido siempre” entre ambos profesionales al defender cada uno su parcela, sin que ello llegara a mayores.

Lo cierto es que la conjunción entre la llegada del Partido Popular al poder, la dimisión no aceptada de Muñiz, la renuncia de Tejero... creaba un clima de inestabilidad que parecía que iba a desembocar en la sustitución de Marañón al frente del Patronato –como, por otra parte, ya había sucedido cuando en la anterior etapa del PP en el gobierno apartó a Stephane Lissner nada más llegar al poder- y, a continuación de ello, en la sustitución de Mortier como director artístico. Sin embargo, de esa misma reunión del Patronato salió la confirmación en su puesto de Marañón, confirmación que sorprendió a algunos críticos, como Fernando López Vargas-Machuca:

La sorpresa ha sido grande: el Partido Popular ha apostado por renovar a Gregorio Marañón al frente del Teatro Real y, por tanto, garantizar la continuidad de Gerard Mortier como director artístico. Esperaba lo contrario. Antes de reinaugurar la ópera madrileña, el PP ya había destrozado el proyecto diseñado por Stéphane Lissner (solo se salvaron Peter Grimes y Zorrita astuta, las producciones a la postre más aplaudidas) para sustituirlo por otro menos ambicioso y acorde con la pereza mental conservadora. La campaña contra Mortier ha sido, por otra parte, todo lo feroz, sectaria y manipuladora como podía esperarse de los mismos medios de comunicación que durante años han boicoteado al gobierno socialista y desde las últimas elecciones se han convertido en descaradísimos panfletos de la derecha. Y algunos de los primeros pasos de Mariano Rajoy al frente del ejecutivo han confirmado el afán revanchista tanto de la España nacionalcatólica como de esas hordas neoliberales en estrecha connivencia con los primeros: repárese en la supresión de la Educación para la Ciudadanía o en el proyecto para terminar de llenar de cemento y chiringuitos nuestras costas, por no hablar de la reforma laboral que se intenta demorar hasta que el PP consiga en marzo extender sus tentáculos por Andalucía. Todo apuntaba, insisto, a que el proyecto Marañón-Mortier iba a ser sustituido por otro “para todos los públicos”.

Pero por una vez los políticos han optado por mantener un proyecto que funciona. ¿En qué sentido funciona? Pues miren ustedes: orquesta y coro han aumentado de manera considerable su calidad, los títulos se adentran en territorios hasta ahora no muy atendidos por el público madrileño, están viniendo registros de primera línea que -guste más o menos lo que hagan- hasta ahora no habían pisado el Real y se está consiguiendo una repercusión mediática -crónicas en la prensa internacional, emisiones vía satélite, DVDs de producción propia- anteriormente impensable. El número de patrocinadores privados sigue siendo muy apreciable a pesar de la que está cayendo. El índice de ocupación es elevado. Y además se está logrando sustituir al público más reaccionario -los abonados que se han dado de baja ante tanta “modernidad”- por un buen número de gente joven que compra su entrada a última hora a bajo precio. Sí, ya sé que esto último no es bueno para las finanzas del Real, pero si se quiere garantizar el futuro de la lírica lo que hay que hacer es permitir que se acerquen las nuevas generaciones, y no convertir los teatros en cotos exclusivos de la burguesía. (LÓPEZ VARGAS-MACHUCA, F. “Mortier frente a Helga”, [<http://flvargasmachuca.blogspot.com.es/2012/02/mortier-frente-helga.html>]; 02-02-2012)

No había de llegar aún, sin embargo, un periodo de calma institucional al Teatro. Y es que menos de dos meses después de la dimisión de Tejero, el Teatro Real volvía a las portadas de la prensa a raíz de una comunicación del Ministerio de Hacienda en la que instaba al Teatro a solicitar a sus empleados que les retornasen alrededor de un millón de euros -entre 3.000 y 6.000 euros por trabajador-, deducidos de las siguientes cuatro pagas extraordinarias, que en su momento no les fueron descontados.

El origen de dicha reclamación hay que buscarlo en el Real Decreto 08/2010, de fecha 24 de mayo de 2010, en el que el gobierno socialista, urgido por las instituciones comunitarias a raíz del descontrol en las finanzas españolas, tomaba una serie de medidas extraordinarias para dar cumplimiento a la obligación de reducir el déficit. Entre dichas medidas, el artículo 1, punto 2-B, informaba de que “con efectos de 1 de junio de 2010, el conjunto de las retribuciones de todo el sector público a que se refiere el apartado Uno de este artículo experimentará una reducción del cinco por ciento, en términos anuales, respecto a las vigentes a 31 de mayo de 2010”. Además el citado Real Decreto obligaba a un límite en la subida del IPC del 0,3%, límite que en el caso del Teatro Real se había disparado al 2,3%

El dimitido administrador general del Teatro, Alfredo Tejero, cometió una serie de errores que fueron calificados por el Comité de Empresa de “negligencia”. En primer lugar, y respecto de la subida del IPC, Alfredo Tejero consideró que al no ser los empleados del Teatro Real funcionarios, no estaban sujetos a la Ley de Presupuestos, cuando el Real Decreto especificaba que las medidas impuestas eran de aplicación a todos los empleados del sector público, sin que la ausencia de calidad de funcionarios supusiese que no fuese de aplicación para los empleados del Teatro. Además de esto, Alfredo Tejero realizó una interpretación libre de la forma de aplicar dicha deducción –interpretación a todas luces innecesaria, pues el Real Decreto explicaba punto por punto el método de aplicación-, entendiendo que la rebaja impuesta podía extraerse de la masa salarial total, esto es, deduciendo los importes de complementos, bonificaciones, horas extraordinarias... mientras con ello se dedujese el porcentaje total requerido.

La comunicación de Hacienda al Teatro Real dejó claro que el Real Decreto explicaba cómo había de aplicarse la rebaja en los sueldos, y que el Teatro, así pues, debía dar marcha atrás y exigir el dinero a los empleados; dinero que debían retornar además de los ajustes ya realizados hasta ese momento. Esta reprimenda, sin embargo, ya no la recibió Alfredo Tejero, sino su sucesor, Ignacio García-Belenguer¹⁵⁵, funcionario del Cuerpo Superior de Administradores

¹⁵⁵ Ignacio García-Belenguer Laíta (Zaragoza 1967). Director General del Teatro Real desde abril de 2012 y miembro de los órganos de gobierno de la institución. Vicepresidente de la Asociación de Teatros de Ópera de España. Perteneció al Cuerpo Superior de Administradores Civiles del Estado desde el año 1995. Es licenciado en Derecho por la Universidad de Zaragoza, Máster en políticas públicas por la Universidad Carlos III de Madrid y Máster en liderazgo público por el IESE Business School de la Universidad de Navarra.

Civiles, que se incorporó al Teatro desde la Agencia Española de Protección de Datos, en donde, desde 2005, ejercía como Secretario General.

La publicación de la comunicación de Hacienda y las consecuentes explicaciones de Miguel Muñiz de que a los trabajadores se les iban a exigir las citadas cantidades desató la ira de la plantilla que, a través de su Comité de Empresa, anunciaron una serie de movilizaciones y amenazaron con una huelga, expresando que no tenían ninguna intención de permitir que una negligencia del Administrador del Teatro se les aplicase con efecto retroactivo, más aun considerando la diferencia de salarios entre muchos de los técnicos del teatro y el director artístico, Gerard Mortier, cobrando algunos de ellos al año lo que Mortier al mes, según denunciaban los trabajadores.

Las amenazas de los trabajadores empezaron a hacerse notar, y el miércoles 11 de abril, coincidiendo con el estreno de *Life and Death of Marina Abramovic*, los representantes sindicales de los 316 empleados del Teatro se concentraban a las puertas de éste y repartían octavillas a los asistentes, además de exhibir pancartas con mensajes tan explícitos como “como nos toquen la hucha, Plácido canta en la ducha”, con la que hacían referencia a la amenaza de huelga que pendía sobre la siguiente producción del Teatro Real -el *Cyrano de Bergerac* que habría de protagonizar Plácido Domingo-.

Ocho días después, la insostenible situación que vivía el Teatro Real se llevaba por delante a su director general. Y es que lo que no pudo el cambio de gobierno, si lo pudieron las manifestaciones de los trabajadores, y Miguel Muñiz dejó su cargo -no fue aclarado hasta qué punto fue una dimisión, o fue el Patronato quien le pidió que se marchase- sin aguantar hasta el fin de su mandato, en el mes de julio -incorporándose desde esta fecha al Consejo Asesor del Teatro Real-. Y su sustituto como Director General sería el recién nombrado Administrador, García-Belenguer, que compatibilizaría ambos cargos desde ese momento en adelante.

Un García-Belenguer con el que Mortier se sentía mucho más cómodo que con Muñiz, al responder el perfil del nuevo director general al de un responsable puramente financiero y administrativo y, en consecuencia, no restar protagonismo alguno a la dirección artística. Y es que, de hecho, fue el propio Mortier el que, junto con García-Belenguer, tomó cartas en el asunto de la huelga, y lo pilotó hasta que consiguió que se suscribiese un acuerdo entre el Teatro Real y el Comité de Empresa el 4 de mayo, con el que los trabajadores ampliaban el plazo de devolución del dinero a tres años, y con ello el Teatro evitaba la huelga sobre la producción del *Cyrano*, cuyas funciones tendrían lugar entre el 10 y el 22 de mayo -aunque no consiguió evitar una nueva protesta que convocaron los trabajadores a las puertas del Teatro para protestar por los recortes salariales, ni que una parte de ellos denunciasen el acuerdo ante los juzgados de lo social de Madrid, denuncia cuyo impacto será mencionado en el próximo capítulo-.

Con la paz social firmada, las aguas del Teatro Real se calmaban temporalmente para dejar paso a la antepenúltima producción del curso: el *Cyrano de Bergerac*, de Franco Alfano, un compositor considerado menor, y de hecho mayormente recordado por concluir la ópera *Turandot*, de Giacomo Puccini. Su *Cyrano* ha sido escasamente representado desde su estreno en Roma en 1936, el mismo año en el que se estrenó en París su versión francesa, que es la que ha acabado imponiéndose, si bien sólo se ha llevado a escena trece veces en quinquenio 2005-2010, situándose en el número 209 en el ránking de óperas con mayor número de representaciones.

La versión operística de *Cyrano* está basada en el famoso drama de Edmond Rostand¹⁵⁶, escrito en 1897: Un drama que ha sido utilizado para una comedia musical, un ballet, varias películas y cuatro óperas: la de Victor Herbert¹⁵⁷, estrenando en 1899 en la ciudad de Nueva York, apenas dos años después del estreno del drama de Rostand; la de Walter Damrosch¹⁵⁸, en 1913 y también en Nueva York; la ya mencionada de Franco Alfano; y la de Eino Tamberg¹⁵⁹, compositor estonio cuya versión del drama de Rostand fue interpretada por primera vez en el Teatro Nacional de Estonia, en Tallin, en 1976.

La versión de Alfano, tras su estreno, fue relegada, y sería precisamente el principal protagonista del reparto del Teatro Real el responsable de darle una segunda oportunidad. Y es que fue Plácido Domingo, revisando los archivos de la Casa Ricordi, en Milán, quien encontró la versión francesa de la partitura y, quedando prendado de ella y del papel principal, escrito para un tenor lírico de ancho registro o un tenor lírico spinto, tipo Cavaradossi de *Tosca* o Álvaro de *La fuerza del destino*, se decidió a recuperarla y promovió su puesta en escena en el Met de Nueva York, en 2005, y en París, en el año 2009, en la misma producción que se vería en Madrid en

¹⁵⁶ Edmond Eugène Alexis Rostand, (Marsella, Francia, 1 de abril de 1868 - París, Francia, 2 de diciembre de 1918), fue un dramaturgo neorromántico francés. Edmond Rostand es famoso por su obra sobre la figura de Cyrano de Bergerac estrenada en París en 1897 en el Théâtre de la Porte Saint-Martin. Esta obra tuvo un importante éxito desde sus primeras representaciones y ha pervivido como un clásico del teatro francés hasta nuestros días. La obra de Rostand se asocia con el Neorromanticismo. Sus obras románticas proporcionaban una alternativa al teatro realista popular durante el final del siglo XIX.

¹⁵⁷ Victor Herbert (Dublín, Irlanda, 1 de febrero de 1859 - Nueva York, Estados Unidos, 26 de mayo de 1924) fue un compositor estadounidense de origen irlandés. Su composición para piano *Indian Summer*, para la que más tarde haría una letra *Al Dubin*, fue orquestada por Glenn Miller, y en España se hizo famosa por ser la sintonía del Consultorio de Elena Francis

¹⁵⁸ Walter Johannes Damrosch (Breslau, Prusia, 30 de enero de 1862 — Nueva York, Estados Unidos, 22 de diciembre de 1950), fue un director de orquesta y compositor estadounidense, de origen alemán. Damrosch se hizo un nombre sobre todo como director de Richard Wagner, aunque también dirigió obras de sus contemporáneos, como George Gershwin y Aaron Copland.

¹⁵⁹ Eino Tamberg (Tallinn, Estonia, 27 de mayo de 1930 – ibídem, 24 de diciembre de 2010) fue un compositor estonio. Su segunda ópera, *Cyrano de Bergerac*, fue estrenada en 1976. Sus influencias románticas muestran las convenciones del Barroco y del bel canto. Consiste en tres actos y un epílogo (Op. 45) y fue escrita en 1974 usando el libreto de Jaan Kross, basado en la obra de Edmond Rostand

2012 -si bien, siendo justos, fue Roberto Alagna¹⁶⁰ quien primero la representó en el último cuarto de siglo, llevándola a las tablas de la Ópera de Montpellier en 2003-.

Franco Alfano escribió *Cyrano de Bergerac* en la última parte de su vida. Al llegar a esta etapa madura, Alfano alteró el estilo innovador que caracterizaba a anteriores creaciones suyas, como se puede ver, por ejemplo, en las extravagancias compositivas de *Śakuntalā*, y lo fue reemplazando por un discurso musical mucho más transparente y carente de artificios, casi neoclásico, que fue evolucionando hasta llegar a la composición de *Cyrano de Bergerac* -En el proceso de uno a otro estilo, se incluyen los trabajos de sus partituras instrumentales: dos cuartetos de cuerdas, un trío de piano y quinteto, y la Sinfonía N° 2, compuesta en 1931-.

Así, el *Cyrano* de Alfano destaca por su economía musical. Aquí, Alfano fue un compositor que no desperdició una nota, incluso al escribir los momentos musicales más exuberantes. El libreto, en francés, fue preparado por Henri Cain¹⁶¹, un autor prolífico y con gran experiencia en dichas adaptaciones, muy conocido por sus numerosas colaboraciones con Massenet -la madre de Alfano era francesa, y él mismo hablaba con fluidez el idioma, por lo que era natural que tuviese que ajustar el texto de la ópera al francés, manteniendo la mayor parte del texto original de Edmond Rostand-. La reducción del texto que hizo Cain dio al compositor exactamente lo que necesitaba para escribir un drama musical compacto, de rápidos movimientos, que contuviese poco más de dos horas de música. Así, cada una de las cinco escenas tiene un gran enfoque dramático, es muy clara a nivel estructural y su homogeneidad musical permite mantener las personalidades de los tres personajes principales a lo largo de toda la obra.

Como tantas otras óperas compuestas en la década de 1930, *Cyrano de Bergerac* tuvo una doble desventaja a la que sobreponerse: El hecho de que el estreno tuviera lugar en la víspera de la Segunda Guerra Mundial impidió que la obra se consolidase en el repertorio operístico a nivel mundial. Pero además, para cuando las hostilidades habían terminado y la ópera hubiera podido consolidarse, las modas musicales habían cambiado, el dogma modernista era tremendamente rígido, y los compositores post-románticos como Alfano se percibían como irremediamente pasados de moda. Por suerte, el siglo XXI ha descartado la idea de que el progreso musical debe ser considerado como un imperativo histórico, y las audiencias están más preparados para juzgar las obras que durante el pasado reciente fueron descuidadas, fuesen o no innovadoras en su

¹⁶⁰ Roberto Alagna (Clichy-sous-Bois, Córcega, 7 de junio de 1963) es un cantante de ópera italo-francés, con registro de tenor. Sus interpretaciones de Romeo en *Romeo y Julieta* de Charles Gounod en Covent Garden en 1994 lo catapultaron al estrellato internacional. Alagna ha desarrollado una particular afinidad por la ópera francesa y los papeles italianos más líricos, si bien con el paso de los años ha ido evolucionando hacia un repertorio italiano progresivamente más dramático, como el rol titular de *Otello*.

¹⁶¹ Henri Cain (París, Francia, 11 de octubre de 1857 – ibídem, 21 de noviembre de 1937) fue un dramaturgo y libretista de ópera y ballet francés. Escribió más de cuarenta libretos desde 1893 hasta su muerte, para muchos de los compositores más destacados de la Belle Époque parisina

tiempo; y así, aunque no se puede catalogar a *Cyrano de Bergerac* entre las más grandes óperas que se hayan escrito, poco a poco, y gracias al empuje de figuras mediáticas de la lírica, ha ido ocupando un sitio en el repertorio operístico.

Para Plácido, volver a “su teatro” -como calificaba Mortier lo que representaba el Real para el tenor- al frente de este rol era una gran satisfacción, que resumía en la rueda de prensa de presentación con estas palabras: “De *Cyrano* comprendo su tristeza y amo su nobleza. Es totalmente incorruptible, es un espíritu libre, independiente, revoltoso, capaz de ironizar con sor Marthe cuando está a punto de expirar y lo sabe: al levantarse para ir al encuentro de Roxane, se condena, en perfecta coherencia con el lado suicida de su personalidad. A lo largo de toda su vida ha buscado el peligro y las situaciones límite: solo contra cien, desafiando al ejército español dos veces al día para enviar una carta a Roxane”; al mismo tiempo que aprovechaba para alabar a Mortier y a los trabajadores del Real por el acuerdo que *in extremis* salvó la producción “una decisión de gran madurez, importante para una compañía como esta que, en solo quince años ha conseguido adquirir un gran prestigio”.

El director de escena, Petrika Ionesco¹⁶², concibió para esta producción estrenada en París un montaje enormemente plástico, que arrancaba con una pequeña representación sin música, y en el que la fuerza de la escena iba absorbiendo la musicalidad de la partitura de Alfano, dando lugar a un montaje muy teatralizado que dotaba de credibilidad a los personajes y en el que, como el propio Ionesco refería, todo gira alrededor de *Cyrano*, quien “en vida fue único, un erudito, que aunque conocido solo en unas cuantas facetas creativas, abarcó muchas más”.

Junto a Plácido, la soprano tolosarra Ainhoa Arteta, quien a sus 45 años y tras una carrera consolidada en el ámbito internacional, por fin debutaba en un rol operístico en el Teatro Real, en sustitución de la soprano norteamericana Sondra Radvanovsky¹⁶³ quien, debido a una indisposición, no pudo coprotagonizar la ópera de Alfano. Ante dicha ausencia, Gerard Mortier, con la opinión favorable del director musical, Pedro Halffter, y del director de escena, Petrika Ionesco, solicitó con carácter de urgencia los servicios de Arteta, que ya había representado esta misma producción en la Ópera de San Francisco, para compartir cartel con Plácido Domingo.

En el podio, el mencionado Pedro Halffter realizó una lectura convincente a ojos de la crítica, si bien la reacción del público, que llenó el coliseo madrileño, no fue en absoluto

¹⁶² Petrika Ionesco (Bucarest, 13 de octubre de 1946) es un director de escena, escenógrafo y dramaturgo francés, nacido en Rumanía. Después de vivir en Francia tras su huida de Rumanía, fue a los EE.UU. en 1971 (por invitación del director de escena Ellen Stewart), y luego comenzó su carrera internacional: Así ha puesto en escena sus obras en Francia, Gran Bretaña, Alemania, Irlanda, Rumania, Suiza, etc.

¹⁶³ Sondra Radvanovsky (n. Berwyn, Chicago, Illinois, Estados Unidos; 11 de abril de 1969) es una soprano norteamericana de relevancia internacional, muy ligada al Metropolitan de Nueva York. Es una soprano spinto destacada en roles de Verdi especialmente *Elvira* en *Ernani*, *Lina* en *Stiffelio*, *Leonora* en *Il Trovatore*, *Hélène* en *Les Vêpres Siciliennes*, *Amelia* en *Un ballo in maschera* y *Elisabetta* en *Don Carlo*.

comparable a la representación de París -pese a la presencia de Plácido-, con apenas 8 minutos de aplauso frente a los 55 que se registraron de media en cada una de las funciones del Teatro del Chatelet, de donde provenía también la no muy convincente puesta en escena de Ionesco, como certificaba la crítica de Arturo Reverter:

La producción que presenta el Teatro Real proviene del Châtelet de París y viene firmada por Petrika Ionesco, que asume también la escenografía y la iluminación. Es aparatosa, edificada a base de anticuados decorados corpóreos, lejos de cualquier veleidad poética y llena de todo tipo de cachivaches y adminículos entorpecedores. En varias escenas hubo, al menos en el estreno de 10 de mayo, un considerable follón, no poco desorden y atropello por acumulación. No fue de recibo la puesta en escena, teóricamente nimbada de lirismo encendido, de final del segundo acto, la del ardoroso dúo de amor. Resultó fría e inane, con un decorado de función de aficionados y con una iluminación nefasta, que hace menos creíble todavía lo que se ventila en escena: Cyrano se hace pasar por Christian para, con su verbo inflamado, conquistar por completo el corazón de Roxane. Fue bastante risible la conclusión del tercer acto, con la llegada de los españoles y su bandera al viento, en la que los gascones caían como moscas, apelonados sin que hubieran sonado, mucho antes, más que unos cuantos disparos..

La dirección musical, a cargo de Pedro Halffter, frecuentemente afortunado en partituras fronterizas de este tipo, tuvo nervio y sensibilidad, reguló bien las dinámicas y mimó especialmente a Domingo. Mantuvo la energía epidérmica que piden tantos pasajes de masas y anduvo fino en el delicado cierre, aunque no evitó ostensibles desigualdades o ciertos confusionismos; y tampoco pudo impedir, lógicamente, la pérdida de brillo y tensión a causa de las frecuentes transposiciones, que hace que todo suene más mortecino. La partitura se baja de tono, al menos uno, de vez en cuando para que Domingo pueda cantar con mayor comodidad; algo evidentemente criticable, ya que en estos casos lo mejor es no cantar si no se tiene ya la tesitura completa; pero así son las cosas. Una costumbre adoptada desde hace años por el tenor en ésta y otras obras más de repertorio. Pero ya se sabe que a él se le consiente todo. Aunque, en sí, transponer, tampoco sea tan grave y se haya hecho desde tiempos inmemoriales, incluso cuando el diapason estaba un tono más bajo.

Hemos de hablar, por supuesto, partiendo de estas premisas, de la prestación de nuestro tenor. Vaya por delante que, como de costumbre, ha cosechado en el Real un buen triunfo en una representación que además se televisaba para pantallas cinematográficas de distintos países. No hay duda que el cantante se trabaja lo indecible el papel del narigudo, en una constante y nerviosa actividad, que demuestra sus grandes condiciones físicas, con movimientos más lentos que hace unos años. Su presencia imanta, como de costumbre, todo lo que se mueve a su alrededor; y se mueven muchas cosas. Algo distinto es el canto puro y duro. La partitura no es fácil y exige del protagonista, aparte ese esfuerzo físico, plena actividad vocal, énfasis singular para las frases líricas a flor de labio y valentía y franquea en la zona alta. Domingo, que anda por los 71 y pese a lo asombroso de su estado, no está ya para estos trotes.

Los cortes y transposiciones lo certifican; como los trucos de emisión. Lo mejor fue la muerte, muy sentida, con esa expresividad a flor de piel que caracteriza el por lo general canto primario del tenor, que llegó al final casi sin resuello. Todavía, en algún sol o la bemol agudo, el timbre suena limpio y penetrante, sin el acostumbrado engolamiento. Pero normalmente el instrumento está agotado, opaco, leñoso y oscila acusadamente. El legato se ha perdido por escasez de fiato y el fraseo, teniendo en cuenta que, además, el artista no ha sido nunca un gran fraseggiatore, es monocorde y plano, con pasajeras exclamaciones y finales de periodo esforzados, lo que se pudo apreciar ya en la Balada del

duelo. La voz no es tan redonda en el centro y oscila peligrosamente. En fin, al menos se le ha podido escuchar, con todos los problemas, en una parte tenoril y no en una de barítono, aventura que, con toda la naturalidad, suele abordar, con éxito muy discutible, cada vez con mayor frecuencia aprovechándose de que el público es habitualmente consentidor. Nosotros creemos que no debería dilatar ya más su carrera como cantante. Pero es una opinión al parecer no compartida.

Las transposiciones afectaron en algún caso a Ainhoa Arteta, acreedora de un merecido éxito. A la voz le falta un poco de cuerpo para dar con el dramatismo y enfrentarse al orquestón que prepara el compositor, con piano incluido. Dijo bien las frases más líricas y se mostró decidida y arrostrada en la zona alta, con agudos valientes, aunque aquejados de cierta estridencia y excesiva vibración. Como Domingo, no pareció saberse del todo su parte. Había apuntador y los sobretítulos y títulos laterales, que ellos miraban con frecuencia, estaban en español y en francés, no en el inglés habitual. Michael Fabiano fue un Christian bastante soso, con emisión irregular, no bien asentada, aunque con medios suficientes para encarnar al (falso) amor de Roxane. Ángel Ódena, un poco ahogado en la zona inferior, compuso un excelente De Guiche, lo mismo que Christian Helmer defendió con soltura y timbre penumbroso su Le Bret. El extenso reparto –hasta catorce personajes– tuvo sus lógicas desigualdades, pero el nivel fue decoroso. Digamos por último que el coro estuvo recio, compacto, viril y rotundo, muy bravo en esa escritura más bien estentórea de Alfano, y que la orquesta cumplió con creces, con maleabilidad y escasos desajustes. (EL MUNDO, 11-05-2012)

Tras esta concesión al público más tradicional, llegaban dos óperas contemporáneas -si bien la primera surgía de una reinterpretación renacentista- en las que ni a nivel de dirección musical, ni de dirección de escena, ni de reparto, iba Mortier a separarse un ápice de su ideario de búsqueda de nuevos públicos y de nuevos horizontes para la ópera.

Poppea e Nerone es una reorquestación, realizada por Philippe Boesmans, de *L'incoronazione di Poppea*, opera seria en tres actos con música de Claudio Monteverdi¹⁶⁴ y libreto de Giovanni Francesco Busanello¹⁶⁵, sobre diferentes textos clásicos. La génesis de esta reorquestación hay que encontrarlo en el propio Mortier: Y es que en 1989, por encargo del gestor belga, Boesmans creó una nueva orquestación -revisada para esta producción del Teatro Real- para *L'incoronazione di Poppea* de Monteverdi, de cuya puesta en escena se encargaría Luc Bondy -no así de la de Madrid, ya visiblemente enemistado éste con Mortier-, en el belga Teatro de la Monnaie. Mortier no quería una reconstrucción histórica-musicológica sino otra cosa: Una

¹⁶⁴ Claudio Giovanni Monteverdi (Cremona, bautizado el 15 de mayo de 1567 - Venecia, 29 de noviembre de 1643) fue un compositor, gambista y cantante italiano. Marcó la transición entre la tradición polifónica y madrigalista del siglo XVI y el nacimiento del drama lírico y de la ópera en el siglo XVII. Es la figura más importante en la transición entre la música del Renacimiento y del Barroco.

¹⁶⁵ Giovanni Francesco Busenello (Venecia, 24 de septiembre de 1598 - Legnaro, Padua, 27 de octubre de 1659), abogado, libretista y poeta italiano. Como libretista de ópera, ha sido considerado por la crítica a la altura de Lorenzo da Ponte u Hofmannsthal. Escribió cinco libretti de ópera, estrenados en su ciudad natal, Venecia, con música de Claudio Monteverdi o Francesco Cavalli. El más conocido es el de *L'incoronazione di Poppea* (Venecia, 1642), con música de Claudio Monteverdi

versión escrita por un compositor contemporáneo que fuera actual y al mismo tiempo respetuosa con el original en lo referente a armonía y disonancias, siendo igualmente fiel a la línea de canto y consiguiendo un ritmo más orgánico, acorde a los tiempos actuales más que a las rígidas reglas compositivas renacentistas. Para conseguir todo ello, Boesmans no se limitó a trabajar con la plantilla orquestal propuesta por Monteverdi, sino que, por un lado, la redujo y, a cambio, introdujo un clarinete, un acordeón, un armonio, un clavecín barroco y un sintetizador.

L'incoronazione di Poppea es la última ópera de Monteverdi, pero más allá de este dato se conoce muy poco de esta ópera. No se sabe con seguridad la fecha de su primera representación, ni el número de veces que fue representada -sólo se sabe que una de las representaciones debió coincidir con la fecha de comienzo del carnaval de aquel año en Venecia, el 26 de diciembre de 1642-. No se conoce quien interpretó la obra, salvo el papel de Octavia, que se supone interpretó Anna Renzi¹⁶⁶, una de las *prima donna* del momento. Sólo se ha documentado una antigua reposición de *L'incoronazione*, en Nápoles en 1651, lo cual también resultaba notablemente extraño en una época en que la memoria era corta y las obras musicales a gran escala a menudo tenían una circulación limitada más allá de sus circunstancias inmediatas. Tras ello, no hubo más representaciones documentadas en los siguientes 250 años, y para cuando se quiso recuperar la obra no había ni siquiera partitura original, conservándose únicamente dos copias, posteriores e incompletas, y con grandes diferencias entre sí, lo que hacía imposible determinar qué es lo que había sido verdaderamente escrito por Monteverdi.

Éste último hecho, unida a la polémica que a finales de los 80 existía sobre cómo había de interpretarse la música antigua, con el apogeo de intérpretes historicistas como Harnoncourt, fue lo que llevó a Mortier a plantearse el encargo de una orquestación a Boesmans, que, como dijo el director musical de la producción, Sylvian Cambreling, “se atiene a las líneas vocales y musicales de Monteverdi, solo que trasladando de la escena de la Roma clásica a la del periodo de entreguerras, y de las túnicas a las camisas y los tejanos”, con un trabajo escena a escena que buscaba la “puesta en ritmo” del conjunto.

La dirección de escena recayó en el polaco Krzysztof Warlikowski, que regresaba al Teatro Real un año después de su muy polémico montaje de *Krol Roger*. Y desde la rueda de prensa dejó claro el director, cuya concepción del teatro bebe de sus colaboraciones con los más grandes de la escena y el cine europeos, como Ingmar Bergman¹⁶⁷, que no pensaba hacer

¹⁶⁶ Anna Renzi (n.c. 1620 - f. después de 1660) fue una cantante italiana de ópera, líder durante la segunda mitad del siglo XVII. Conocida por su capacidad de actuar, así como por su voz y descrita como la primera prima donna, cantó en Roma y Venecia donde apareció en el papel de Ottavia en el estreno de La coronación de Popea de Monteverdi.

¹⁶⁷ Ingmar Bergman (Upsala, Suecia, 14 de julio de 1918 – Fårö, Suecia, 30 de julio de 2007) fue un guionista y director de teatro y cine sueco. Considerado uno de los directores de cine clave de la segunda mitad del siglo XX, es para muchos, el cineasta más grande de la historia del cine. Ganó tres premios Óscar

concesiones después de su transgresora última visita al Teatro, declarando que “la ópera no tiene límites. Cuando se creó, no sabían el poder que tenía. Yo intento explicar que trabaja con nuestros sentidos, que tiene que sacudir nuestros valores [...] Quiero que se cree esa ansiedad en la gente y que produzca reflexión. No se trata de venir a pasar la típica velada burguesa. Que el público no piense que la ópera es sólo para divertirse [...] Mi propósito es desafiar a las audiencias y no darles descripciones literales. Yo no hago reportajes”

La acción la trasladaba Warlikowski a la década de los años treinta, en Roma, previamente a los grandes movimientos políticos del siglo XX, el fascismo y el comunismo. Además de modificar el contexto de la ópera, Warlikowski también modificó la obra en sí introduciendo antes de ella un prólogo teatral de Séneca, de unos ocho o diez minutos, en inglés y con subtítulos, en torno a un tema más que candente en el contexto de crisis que se vivía entonces: el miedo, inspirado en textos de las últimas conferencias de Michel Foucault¹⁶⁸ y en extractos de la película Wittgenstein, de Derek Jarman¹⁶⁹.

En la ópera en sí, se veían destellos de esa garra y provocación tan típicos de Warlikowski, de ese gusto por la estética y las atmósferas turbias. La historia de celos, envidias, muerte y ansias de poder protagonizada por Poppea, Nerón y sus parejas abandonadas era uno de los libretos más potentes que se pueden encontrar, y un caldo de cultivo perfecto para que Warlikowski liberase sus obsesiones: un grupo de atractivos figurantes de estética nazi, orgías homosexuales, máscaras anónimas de lenguas lascivas, transformismo, drogas, parejas lésbicas, erotismo necrófilo... Todo cabía en este montaje.

Pero la longitud de la obra, de más de cuatro horas, y el estatismo del inmenso decorado hacía que algunos de los múltiples detalles perdiesen fuerza, y que hubiese momentos en los que tantos puntos a los que prestar atención creaban una especie de ansiedad que se veía contrarrestada por otros momentos estáticos que hacían la obra muy pesante, creando unos altibajos que, en las más de cuatro horas de duración del espectáculo, hacían muy difícil seguir el espectáculo: valga como ejemplo el aula como metáfora de los *gymnasium* alemanes y de la importancia de la

¹⁶⁸ Michel Foucault (Poitiers, Francia, 15 de octubre de 1926-París, 25 de junio de 1984) fue un historiador de las ideas, psicólogo, teórico social y filósofo francés. Fue profesor en varias universidades francesas y estadounidenses y catedrático de Historia de los sistemas de pensamiento en el Collège de France (1970-1984) en reemplazo de la cátedra de Historia del pensamiento filosófico que ocupó hasta su muerte Jean Hyppolite

¹⁶⁹ Michael Derek Elworthy Jarman (Londres, 31 de enero 1942 - Londres, 19 de febrero 1994) fue un director de cine, escenógrafo, artista plástico y escritor británico. Escritor, poeta, actor (actuó en Julio César de Shakespeare, uno de sus autores preferidos), escenógrafo, diseñador, cineasta, pintor y activista por los derechos de los homosexuales, es reconocido mundialmente por la calidad de sus obras. Ejemplo de ello su primera película de 1976, *Sebastiane*, hablada totalmente en latín.

educación física en tiempos de Hitler, lo que en un principio resultaba impactante, pero que a las tres horas de estar viendo el mismo decorado se convertía en tedioso.

En un segundo plano en lo mediático en relación a Cambreling y el Klangforum Wien, y también en relación a Warlikowski, se situaba el reparto vocal, que, sin embargo, no estuvo en un segundo plano en lo referente a la calidad. Y es que la Poppea de Nadja Michael¹⁷⁰ estuvo al nivel de la mejor soprano de la temporada hasta el momento, que había sido la Lady Macbeth de Ewa Maria Westbroek. Nadja Michael realizó una gran interpretación que dotó al personaje de humanidad, lo que en el contexto de la escena no resultaba nada sencillo, y su registro vocal resultó apabullantemente claro. Y, sin embargo, tanto ella como el resto del reparto quedaron eclipsados dentro del sopor general que produjo la ópera a un público y una crítica que no supieron ver ni apreciar lo que Boesmans, Cambreling y Warlikowski querían transmitirles, y que a cambio hicieron sangre a raíz del coste de traer una orquesta extranjera y poner en escena una producción nada económica, más aún teniendo en cuenta que apenas dos años antes el Teatro Real había puesto en escena una versión académica de la ópera original de Monteverdi, con los aclamados *Les Arts Florissants* con William Christie¹⁷¹ al frente.

Bajo el título de Poppea e Nerone se encuentra travestida la monteverdiana L'incoronazione di Poppea. Gerard Mortier, director artístico del Teatro Real, encargó una nueva orquestación al compositor belga Philippe Boesmans (1936), que ya había realizado una orquestación en 1989 también por encargo de Mortier durante su mandato en el Teatro de la Moneda de Bruselas. Podríamos decir que se trata de la re-orquestación de aquella nueva orquestación. Según palabras del compositor, en este nuevo acercamiento buscó aligerar el sonido, crear nuevos timbres y dar transparencia al conjunto.

El resultado es bello, colorido, con una sonoridad contemporánea que le sienta bien a la obra. Partiendo de que cada acercamiento musical a ella es una propuesta nueva, pues sólo se conserva la línea de canto y del bajo, no es ni remotamente una idea descabellada vestirla (musicalmente) con ropaje actual. El conjunto instrumental Klangforum Wien demostró el porque de su fama como una de las mejores agrupaciones en música contemporánea. El sonido es claro, la ejecución segura y precisa en los detalles. Sylvain Cambreling dirigió con esmero pero se echó en falta garra para mantener la tensión a lo largo de las más de cuatro horas de duración (pausa incluida) del espectáculo, entrando en calma chicha que se evidenciaba con el goteo continuo de abandonos de la sala, escasa de público desde el inicio y muy menguada tras el primer descanso.

¹⁷⁰ Nadja Michael (nacida en Leipzig en 1969) es una soprano alemana. Aunque comenzó su carrera en la cuerda de mezzosoprano con otros papeles importantes como Carmen, pronto pasaría a la cuerda de soprano donde alcanzaría sus mayores éxitos. Debutó en la Scala de Milán con el rol protagónico de Salomé de Richard Strauss en 2007 y en el Royal Opera House de Londres en 2008. Por esta interpretación recibió numerosos premios como el Goldene Stimmgabel.

¹⁷¹ William Lincoln Christie (n. Buffalo, Estados Unidos, 19 de diciembre de 1944) es un director de orquesta y clavicembalista nacionalizado francés. Está considerado un especialista en el repertorio barroco y es el fundador del conjunto Les Arts Florissants. Le vino su mayor reconocimiento con la producción de Lully Atis en la Opéra-Comique en París. Christie también ha presentado y grabado obras de André Campra, François Couperin, Claudio Monteverdi y Jean-Philippe Rameau.

Al equipo artístico, puestos a aligerar, no se les ocurrió abreviar. Un elenco de solistas homogéneo achica hasta lo indecible para evitar el naufragio. La contundente presencia escénica de Nadja Michael confiere empaque a la malvada Poppea, a pesar de no poseer una voz especialmente bella, y Willard White no se queda rezagado, construyendo un pulido y bien cantado Séneca. Destacan vocalmente Charles Castronovo, Hanna Esther Minutillo, Ekaterina Siurina y José Manuel Zapata en el nutrido reparto. Los dos contratenores, William Towers (Otón) y Serge Kakudji (Amor) se resintieron en el caudal sonoro conforme avanzó la representación. La Octavia de Maria Riccarda Wesseling pasó sin pena ni gloria. A este panorama contribuyó mucho la desangelada propuesta escénica del polaco Krzysztof Warlikoski, uno de los directores fetiche de Mortier, en la que a pesar de la exacerbación de la temática sexual, el travestismo y la violencia física mostrada en el escenario, no logró sorprender y mucho menos enganchar al público. El añadido de un prólogo teatral (basado en textos de Michel Foucault, Thomas Hobbes, Christopher Isherwood y Derek Jarman) parecía muy bien sobre el papel.

La realización queda en una pretenciosa y vacía perorata de Séneca a sus alumnos, catorce minutos en los que no se avista la vereda por la que Warlikoski pretende que el espectador se adentre. Lo peor es que así transcurre toda la obra. Hay destellos de buen teatro sumergidos en el pantano del tedio; ideas estupendas y otras que caminan por el sendero de la obviedad. Si a esto se le añade una escenografía tan grande como inútil (no es que sea mala sino que con sólo la mitad se podía lograr un efecto similar), una coreografía inexistente y una creación videográfica de colegio; al resultado no se le puede llamar éxito. Habría que dejarlo en un caro y aburrido capricho.

Hace dos años en este mismo escenario se representó una producción de L'incoronazione di Poppea con una propuesta historicista de Pier Luigi Pizzi y William Christie dirigiendo Les Arts Florissants. La cuestión era reponerla o esperar un tiempo considerable para presentar este encargo. No está el horno para bollos y gastar dinero en un título visto recientemente (por muy buena que sea la nueva propuesta, que no lo es), mientras se confina al almacén uno propio; es una grosería. Si además se recurre a una orquesta ajena (estupenda, todo hay que decirlo), afirma el director artístico en pública rueda de prensa que el espectáculo se ha realizado como a él le gusta (dos meses de ensayos con todos los integrantes desde el primer día) y conociendo que estas características impactan en el costo final del mismo, en un país que está atravesando la peor crisis económica de su historia reciente, con miles de personas rebuscando cada día en los cubos de basura algo que llevarse al estómago, me resulta una falta de respeto absoluta.

El Teatro Real es joven y hay tantos títulos para ser ofrecidos al público madrileño que resulta chocante ver programados algunos ya vistos. ¡Y en estos tiempos! (Opera World, 17-06-2012)

Y, tras *Poppea e Nerone* llegaba a Madrid el último título de la temporada, *Ainadamar*, una obra estrenada apenas nueve años antes y que venía al Real en producción de la Ópera de Santa Fé.

Una ópera que, si bien escrita por un argentino -Osvaldo Golijov-, cuenta una historia muy relacionada con España, como es la de la relación entre Federico García Lorca¹⁷² -en la ópera interpretado por una soprano- y su musa, la actriz Margarita Xirgú¹⁷³, contada cronológicamente de manera inversa, y centrándose, a lo largo de “tres imágenes” -como subtítulo Golijov su ópera- en aspectos polémicos de la vida del poeta, como su oposición a la Falange Española, su homosexualidad, o su asesinato.

La obra estaba basada en un libreto del escritor estadounidense David Henry Hwang¹⁷⁴, originalmente escrita en inglés -aunque incorpora abundantes vocablos judíos y árabes-, que el propio Golijov tradujo al español. La ópera fue comisionada por la Orquesta Sinfónica de Boston para el Festival de Tanglewood de 2003, y tras una serie de revisiones, fue re-estrenada en la Ópera de Santa Fé en 2005, tras lo que seguirían representaciones en Chicago, Boston, Darmstadt y Granada antes de su desembarco en Madrid.

Algunos críticos han considerado *Ainadamar* como un híbrido de ópera y Oratorio de Pasión, dada la fuerte carga simbólica del personaje de Lorca una vez muerto -carga simbólica que potenció enormemente a nivel visual Peter Sellars, en la producción que estrenaría en Santa Fé y traería a Madrid-: Así, Lorca se convierte en un mártir de la libertad de expresión, a semejanza de como Cristo lo fue por la libertad de los hombres. *Ainadamar*, igualmente, conecta con otras óperas en las que el principal rol masculino es interpretado por una voz femenina, tal y como sucede con el *Cherubino* de *Las Bodas de Fígaro* o el *Octavio* de *Der Rosenkavalier*.

Ainadamar era la primera ópera del compositor argentino, quien, al igual que en otras creaciones suyas, dio gran importancia a sonidos típicos del flamenco español -incluyendo una sección de guitarra y cajón flamenco en ella-. La obra, de hecho, se construía a partir de la yuxtaposición de distintos materiales con un tema en común: lo español. Y es que tal y como afirmaba el mismo Golijov al presentar la obra, “la ópera intenta traer a la superficie todos esos

¹⁷² Federico García Lorca (Fuente Vaqueros, 5 de junio de 1898 - camino de Víznar a Alfacar, 18 de agosto de 1936) fue un poeta, dramaturgo y prosista español, también conocido por su destreza en muchas otras artes. Adscrito a la llamada Generación del 27, es el poeta de mayor influencia y popularidad de la literatura española del siglo xx. Como dramaturgo, se le considera una de las cimas del teatro español del siglo xx, junto con Valle-Inclán y Buero Vallejo.

¹⁷³ Margarita Xirgu Subirá (en catalán, Margarida Xirgu i Subirà) (Molins de Rey, Barcelona, España; 18 de julio de 1888 – Montevideo, Uruguay; 25 de abril de 1969) fue una consagrada actriz española asociada especialmente con las obras de García Lorca. Exiliada durante la dictadura franquista, tomó la nacionalidad uruguaya. También se dedicó a la dirección teatral.

¹⁷⁴ David Henry Hwang (nacido el 11 de agosto de, 1957) es un dramaturgo, libretista, guionista y profesor de teatro estadounidense, ganador del premio Tony. Hwang ha trabajado de manera constante en el mundo de la ópera: co-escribió el libreto del idioma Inglés para una adaptación operística de Alicia en el País de las Maravillas, con música del compositor coreano Unsuk Chin; y escribió el libreto de la ópera de Howard Shore, *La Mosca*, basado en la película del mismo nombre de 1986

elementos que hicieron rica cultural y musicalmente a España: judíos, moros, cristianos, flamenco, gitanos”.

La producción que aterrizaría en Madrid fue la misma que Peter Sellars ya había presentado en Santa Fé, si bien tenía una sustancial diferencia, como fue la inclusión de unos poemas de *Diván del Tamarit* -poemario de García Lorca en homenaje a los poetas árabes de Granada-, que habrían de ser recitados por el personaje de Margarita Xirgú, lo que hizo que este rol pasase de ser para una soprano a desdoblarse en una cantante -la norteamericana Jessica Rivera¹⁷⁵, interpretando el rol en su juventud- y una actriz, Nuria Espert. Una Espert que, igual que Xirgú fue la musa de Lorca, fue la que inspiró a Golijov la composición de su ópera cuando en los años 80 pudo Golijov presenciar una representación de *Yerma* protagonizada por Espert.

El nombre de la ópera remite al lugar cercano a Granada en el que se cree que García Lorca fue asesinado, y su traducción al castellano, “Fuente de Lágrimas”, bien podría remitir a la intensidad del trabajo de Peter Sellars. De hecho, Peter Sellars se implicó personalmente en la ópera, visitando la Fundación García Lorca para ver los manuscritos y entender el poemario del granadino, con la ayuda de la sobrina del poeta, Laura, y facilitando la posterior negociación por los derechos de autor que permitió que los nueve poemas del *Diván* fuesen incluidos en la representación y que, por vez primera, se escuchase la obra de Lorca en esta ópera sobre su figura.

Peter Sellars se vio acompañado en la escenografía por el pintor y diseñador Gronk¹⁷⁶, quien al año siguiente repetiría su colaboración con el Teatro Real en *The Indian Queen*. En *Ainadamar*, Gronk se encargó de manera integral de la escenografía, para lo que creó una especie de gran cuadro que se contemplaba durante las casi dos horas ininterrumpidas que duraba la representación, y en el que se apreciaban influencias de corrientes artísticas de las décadas 20 y 30 del siglo XX (como el cubismo), de las pinturas negras de Goya y del graffiti.

La dirección musical corría a cargo de Alejo Pérez, que consiguió, junto con el reparto musical, llenar de aplausos el coliseo madrileño en una temporada en la que, como reflexionaba Vela del Campo en las páginas de *El País*, gracias a Gerard Mortier, la rutina había desaparecido definitivamente del Teatro:

¹⁷⁵ Jessica Rivera (n. 1974) es una soprano estadounidense de ascendencia peruana. Rivera se ha vuelto particularmente conocida por sus interpretaciones de la música de compositores contemporáneos, como John Adams y Osvaldo Golijov. Ha cantado el papel de Anastasia en el estreno mundial de la ópera de Deborah Drattell *Nicholas y Alexandra*. Su debut en la Santa Fe Opera en 2005 fue como Nuria en la edición revisada de *Ainadamar* de Golijov.

¹⁷⁶ Glugio Gronk (nacido en Los Ángeles en 1954) es un artista de performance y pintor, pero también utiliza varias técnicas para expresar su humor y su herencia latinoamericana. Ha colaborado con el compositor Joseph Julian González en "Tormenta Cantata", una pieza visual/musical que se presentó en 1995 con el Kronos Quartet en la Universidad de California en Los Ángeles y en la Universidad de Madison/Wisconsin.

En una temporada lírico-teatral con evidentes guiños a la ampliación de horizontes estéticos y conceptuales, la elección para la clausura de un título como Ainadamar es totalmente coherente. Es, mal que les pese a más de uno, una muestra de lo que triunfa por esos mundos. Desde su estreno en Tanglewood en 2003 y su posterior revisión en Santa Fe en 2005, la obra se ha visto desde Nueva York y Boston a Chicago y Los Ángeles, desde Argentina a Alemania. En España se estrenó hace un año en los jardines del Generalife, dentro de la programación del Festival de Granada, con dirección escénica del mexicano Julián de Tavira, un reparto vocal español muy solvente y la compañía de danza de Antonio Gades. El Teatro Real ha optado por la puesta en escena de Peter Sellars que se presentó en Santa Fe. El público de Madrid está más familiarizado que otros con la música de Osvlado Golijov gracias a la Carta blanca que le dedicó la Orquesta Nacional de España. En realidad la fama del compositor argentino despegó internacionalmente cuando fue seleccionado por la Bachakademie de Stuttgart como uno de los cuatro evangelistas modernos para homenajear a Bach en 2000, con motivo del 250º aniversario de su muerte, mediante la creación de varias Pasiones. A Golijov le correspondió la de San Marcos, teniendo como compañeros de aventura a Tan Dun, Wolfgang Rihm y Sofia Gubaidulina en las de los otros evangelistas. Han pasado una docena de años y estas obras se siguen programando con asiduidad en los rincones más insospechados del planeta.

La versión de Ainadamar que se puede ver hasta el 22 de julio en el Real incorpora una novedad importante: la presencia de la actriz Nuria Espert recitando a lo largo de la obra varios poemas de Diván del Tamarit, de Federico García Lorca. Es algo que marca por completo el espectáculo. Nuria Espert es una leyenda viva de la interpretación teatral y su identificación con Lorca ha sido absoluta a lo largo de toda su carrera. El texto en su voz, y gracias a su inteligencia, suena con una claridad meridiana. Cada palabra, cada acento, cada inflexión. Es Lorca, es Nuria Espert. Sus apariciones configuran unos momentos sublimes. Con sensación de verdad, con sentido de la historia.

El joven director argentino Alejo Pérez deslumbró en este teatro hace no demasiado con una magnífica lectura de Rienzi, de Wagner. Ahora vuelve a convencer administrando con energía y precisión una partitura en la que conviven, en una estética de collage, lenguajes tradicionales del universo sinfónico con otros procedentes del flamenco o de evocaciones judías. No es un problema para Alejo Pérez la incorporación de la guitarra flamenca, el cajón, la comba y el djembé al lado de los instrumentos convencionales de la orquesta. Lo que cuenta es la personalidad de una propuesta con acentos populares y cultos de diferentes fuentes, conviviendo entre sí con naturalidad. Brilló asimismo el coro femenino a las órdenes de otro argentino, Andrés Máspero, y destacó estilísticamente dentro del reparto vocal la soprano Nuria Rial.

Ainadamar tiene en su conjunto una estructura más de oratorio que de ópera, o así al menos pareció con el planteamiento estático de Peter Sellars, enmarcado en una estética entre expresionista y cubista del pintor mexicano Gronk. Curiosamente, la tensión teatral se desvanecía por momentos, dejando al descubierto lagunas tanto de algún tópico del libreto del estadounidense David Henry Hwang, como de la propia armazón rítmica y estructural de la música de Golijov. Cuando Sellars recurrió al efecto metafórico de la integración de la plaza de Isabel II —es decir, de Madrid— en el espectáculo, abriendo al máximo el escenario tal y como hizo Herbert Wernicke en Don Quijote, de Cristóbal Halffter, todo se percibió de otra manera y los valores teatrales adquirieron, metafóricamente, otro protagonismo.

No alcanzó Sellars, en cualquier caso, los niveles de genialidad que había mostrado esta misma temporada con Iolanta, pero su presencia siempre es bienvenida. Con unas y otras cosas los ecos de la tragedia de Lorca y sus circunstancias cerraron una temporada de ópera diferente, en la que el género mostró su resistencia al encasillamiento y el público de Madrid su madurez receptiva. Unos espectáculos han salido mejor que otros

porque así es la vida. Lo que ha desaparecido por completo es la sensación de rutina. Aunque solo sea por ello la temporada ha resultado, en su conjunto, más que estimulante. (El País, 09-07-2012)

Culminaba, así, la primera temporada 100% Mortier del Teatro Real, con reconocimiento mayoritario del público a directores musicales y repartos no siempre conocidos por el abonado medio, con desigual reconocimiento a gran parte de los directores de escena que pasaron por el coliseo madrileño, y con críticas generalizadas a Gerard Mortier desde los medios especializados: por sus propuestas escénicas, en el plano puramente artístico, y por el descontrol continuado que empezaban a presentar las finanzas y las consecuencias que ello podía tener en el Teatro: en forma de cancelación de espectáculos programados -como sucedió, de hecho, en la temporada siguiente, con *La Flauta Mágica*- o de convocatorias de huelga, como amenazaban, a modo de cierre de la temporada, los miembros del Comité de Empresa del Teatro Real, en declaraciones recogidas por la especializada *Opera World*:

En toda Europa, por no decir en todo el mundo la ópera está pasando por dificultades económicas. Y no es de extrañar. Es mucho el dinero dedicado a este espectáculo cultural único e inevitablemente caro por cuanto concilia prácticamente todas las artes. Sin embargo ha llegado el momento de poner las cuentas en claro y cortar los derroches que en demasiadas ocasiones se producen.

En España el Liceo y el Teatro Real afrontan despidos y recortes, con amenaza de huelga incluida. Parece que el Real está abocado a una huelga en septiembre que daría al traste con los dos conciertos de la ópera Moises y Aaron de Arnold Schoenberg que tiene un coste de más de 1.200.000 €. Un disparate que supone un descalabro en las cuentas del teatro como así lo ha afirmado el presidente del Comité de Empresa Iván Ortega y del que responsabiliza al Gerard Mortier. Se pregunta como es posible iniciar la temporada con dos conciertos que cuestan mas de un millón de euros mientras se habla de despidos y se pretende retraer del sueldo de los trabajadores la conocida deuda de un millón de euros que procede de la no aplicación del 5% de descuento del salario de los mismos y que no se produjo en su momento. Ortega no se corta al criticar la programación de Mortier en varios sentidos: no reponer ópera cuya producción es del teatro, como ocurre en otros lugares; programar un numero mayor de concierto en las llamadas “Noches del Real” cuando la pasada temporada, y con un número menor de los mismos, fueron totalmente deficitarios.; por otra parte y de forma global, responsabilizan al director artístico que no sepa adaptarse al público del Real y programe espectáculos y óperas que el público rechaza claramente. Un director artístico tiene que ser tal, y no un demagogo y dictatorial “educador”. No es este su papel y menos como lo desarrolla. Pero el verdadero quid de la cuestión no está en el Sr. Mortier, sino en quien lo nombró y los sostiene a pesar del rechazo y derroche que provoca. No sabemos el tiempo que durará esta pesadilla, pero cuando acabe y se marche, sí podremos conocer el agujero que ha dejado con sus programaciones y gastos sin sentido. Habrá entonces que pedir responsabilidades a la Fundación Teatro Real.

Es de esperar que al inicio de la nueva temporada el gobierno exija recortes en estos gastos suntuarios sin justificación que incluyan la nómina del Mortier. Por mucho que pueda costar su indemnización, más caro nos cuesta a los españoles sus gastos diarios y el rechazo que provoca.

Para colmo la subida del IVA para la cultura retraerá aún más a los potenciales espectadores. Esto está en el debe del ministro de cultura Sr. Wert. Suma y sigue.

El el Liceo de Barcelona también cuecen habas. Está anunciada una huelga para el mes de octubre. Se habla de despidos; y antes de despedir habrá que recortar por otros lados. El Palau de les Arts también pasa por dificultades económicas. No tiene sentido que una comunidad que está pidiendo ayuda al Estado central derroche millones en la ópera. Se rumorea que la temporada abrirá con dos meses de retraso. A estas alturas no se conoce oficialmente su programación. ABAO de Bilbao ha anunciado que repercutirá la subida del IVA en las entradas para poder mantener el alto nivel de programación. Y así el resto de teatros líricos, algunos abocados al cierre.

En Europa la Opera de Viena se encuentra en el ojo del huracán al exigirle el gobierno el recorte de 10 millones de euros. Allí la situación es diferente, pero no parece que su director Franz Welser-Moest sea la persona más adecuada para restringir gastos. Parece que una auditoría ha demostrado que con una gestión más eficaz se podrían ahorrar 6,7 millones de euros, que ya es dinero. Por otra parte este teatro lírico no ha sabido adaptarse a los nuevos tiempos y no dispone de medios adecuados para retransmitir en directo ópera como ocurre en el MET de Nueva York, en el Covent Garden de Londres o en el propio Real de Madrid.

La cultura no es una frivolidad. Es la base de un pueblo, y si no se regula y apoya de verdad, saldremos de la crisis económica pero habremos entrado en una crisis más profunda y mas difícil de solucionar, la de los valores que sustenta y dan prestigio a una sociedad y un país (Opera World, 02-07-2012)

CAPÍTULO 5: TEMPORADA 2012-2013

CAPÍTULO 5

En plena vorágine tras la dimisión de Alfredo Tejero (y la aún no producida salida de Miguel Muñiz) el citado Muñiz presentó, junto con Gerard Mortier y Gregorio Marañón, la temporada 2012-2013, en la mañana del 7 de febrero de 2012. Una temporada que se presumía marcada por Verdi y Wagner, cuyo bicentenario del nacimiento se produciría en 2013, pero que, sin embargo, iba a tener en Wolfgang Amadeus Mozart a su gran protagonista, al ocupar un tercio de la programación de ópera del Teatro Real, con tres producciones: *Così fan tutte*, *Don Giovanni* y *Die Zauberflöte* -que, finalmente, sería cancelada por recortes presupuestarios-

Precisamente ese tema, el presupuestario, fue uno de los primeros que se trató en la ronda de preguntas de la rueda de prensa de presentación, en la que Gregorio Marañón fue cuestionado acerca de su opinión sobre la situación del Teatro del Liceo de Barcelona, que pocos días antes había comunicado que suspendería su actividad durante dos meses debido a los recortes presupuestarios. Marañón aportó mesura al enrarecido clima existente: en primer lugar, declinando pronunciarse sobre dicha suspensión, y, en segundo lugar, dando datos con los que buscaba apaciguar los ánimos en el Teatro Real en dichas fechas; así, informaba Marañón, con objeto de que no sucediese en Madrid lo que había sucedido en Barcelona, se había puesto el foco en incrementar la financiación privada -la relación entre financiación pública y privada era del 58%-42% en 2010, habiéndose invertido apenas dos años después de la llegada de Mortier a Madrid-, y en la contención del gasto -reduciendo el presupuesto para programación artística en algo más de un 10%, desde los 14,9 millones de euros de la temporada anterior a los 13,6 de la presente temporada-.

La destacada presencia de Mozart en la programación -de quien Mortier afirmaría que “es el centro de mis pensamientos, y siempre lo será [...] Después de Monteverdi, es la piedra de

toque del repertorio. Podríamos ver sus óperas cada semana, que siempre descubriríamos algo nuevo”- reducía la cuota de óperas de los siglos XX y XXI a cuatro títulos: dos de la primera mitad del siglo XX, ya consolidados en la programación mundial –como eran *Suor Angelica*, de Puccini, en programa doble con la también contemporánea *Il Prigionero*, de Luigi Dallapiccola¹⁷⁷, y *Wozzeck*, de Alban Berg¹⁷⁸- y dos de la segunda década del siglo XXI -*The perfect American*, de Philip Glass¹⁷⁹, cuya composición sugirió Gerard Mortier al músico estadounidense, y que tendría su estreno mundial en esta temporada del coliseo madrileño, e *Il Postino*, del recientemente fallecido Daniel Catán¹⁸⁰-.

Además de las ya mencionadas “cuotas” Mozartiana y contemporánea, el Teatro Real volvía a acoger a Riccardo Muti y a su Orquesta Juvenil Luigi Cherubini, con, al igual que en la temporada anterior, otra de las obras menos conocidas de Saverio Mercadante, *La Rappresaglia*. Y completaba Gerard Mortier la programación de la temporada con dos óperas marcadas por la irrefrenable ansia de poder de sus protagonistas: *Macbeth*, de Giuseppe Verdi, con la lituana Violeta Urmana¹⁸¹ heredando el rol de Lady Macbeth que Ewa Maria Westbroek había protagonizado en la homónima ópera de Tchaikovsky la temporada anterior, y la producción con la que daría comienzo la temporada, *Boris Godunov*, con Harmut Haenchen al frente de otra ópera rusa tras su presencia en *Lady Macbeth de Mtsenk*.

No habría en esta temporada grandes figuras mediáticas en el podio del Teatro Real, además de Muti, ni tampoco grandes novedades, más allá de la presencia en Madrid de Ingo

¹⁷⁷ Luigi Dallapiccola (Pisino d'Istria, Italia, 3 de febrero de 1904 – Florencia, Italia, 19 de febrero de 1975), fue un importante compositor y pianista italiano. Fue el primer compositor italiano, a finales de los 1930, en abrazar la dodecafonía. Sus composiciones se caracterizan por unos profundos contenidos espirituales e idealistas.

¹⁷⁸ Alban Maria Johannes Berg (Viena, Austria, 9 de febrero de 1885 – ibídem, 24 de diciembre de 1935) fue alumno de Arnold Schoenberg y perteneció a la Segunda Escuela de Viena. Incursionó como ellos en la atonalidad y luego en el dodecafonismo, escribiendo obras vinculadas a la estética expresionista, pero su música tiene además una sonoridad que evoca la tonalidad, con reminiscencias del romanticismo, y una inclinación marcadamente dramática.

¹⁷⁹ Philip Morris Glass (Baltimore, 31 de enero de 1937) es un compositor estadounidense de música minimalista. Asistió de joven a la escuela de música Juilliard. Ha compuesto más de 20 óperas, largas y breves; nueve sinfonías; dos conciertos para piano y conciertos para violín, piano, timbales, saxofón y orquesta.

¹⁸⁰ Daniel Catán Porteny (3 de abril de 1949, México D.F., México - 8 de abril de 2011, Austin, Texas, Estados Unidos) fue un músico y compositor mexicano. Daniel Catán fue el primer compositor mexicano cuyas óperas fueron representadas exitosamente en los Estados Unidos. Además de óperas, compuso música orquestal, de cámara y para el cine

¹⁸¹ Violeta Urmana (1961, Marijampole, Lituania) es una famosa soprano lituana. Comenzó su carrera como mezzosoprano en 1993, aunque pasó después a interpretar una serie de papeles para soprano en el repertorio lírico-dramático italiano como Elisabetta, Aida, Amelia, Maddalena, Gioconda, Leonora, Lady Macbeth, Odabella, Santuzza, Tosca y Norma.

Metzmacher¹⁸², la batuta de moda en el Festival de Salzburgo del verano anterior tras su éxito al frente de la semi-desconocida *Al gran sole carico d'amore*, del compositor veneciano Luigi Nono¹⁸³, y del estadounidense Dennis Russell Davies¹⁸⁴ para el estreno mundial de *The Perfect American*. Así, una temporada más, la atención se concentraba en los directores de escena, con, entre otros, el estreno sobre las tablas del coliseo madrileño del regista holandés Johan Simons¹⁸⁵ y del fundador del Teatre Lliure, Lluís Pasqual¹⁸⁶, y, sobre todo, la del cineasta Michael Haneke¹⁸⁷, al frente del *Così fan tutte* de Mozart.

Tampoco hubo grandes novedades en lo referente a los repartos vocales, más allá de la aparición, por segunda temporada consecutiva, de reconocidas voces como las de Deborah Polaski, Ainhoa Arteta, Nadija Michael o Plácido Domingo –quien, finalmente, cancelaría su participación en *Il Postino* a causa de una embolia pulmonar que le llevó a estar hospitalizado-, y la crítica recogió la presentación de una manera muy neutra, a la espera de ver cómo se desarrollarían cada una de las producciones previstas, poniendo el foco en la apuesta por la austeridad de Gregorio Marañón, como recogía la revista especializada *Doce Notas*:

Hoy se ha presentado la temporada 2012-2013 del teatro madrileño marcado por el 15 aniversario de su reapertura, por un nuevo ajuste en su presupuesto y que traerá tres óperas de Mozart (“centro del pensamiento” de su gerente Gerard Mortier), un encargo a

¹⁸² Ingo Metzmacher (Hannover, 10 de noviembre de 1957) es un director de orquesta alemán. Entre 1997 y 2005 fue director general de música en Hamburgo, quedando a su cargo tanto la Ópera como la Orquesta Filarmónica de Hamburgo. Desde 2005 tomó la dirección de la Ópera holandesa de Ámsterdam, cargo que mantuvo durante tres temporadas. Entre 2006 y 2010 fue director titular de la Deutsches Symphonie-Orchester Berlin.

¹⁸³ Luigi Nono (Venecia, Italia, 29 de enero de 1924 - ibídem, 8 de mayo de 1990) fue un compositor italiano. Sus obras más conocidas son *Il canto sospeso* (con lectura de cartas de partisanos condenados a muerte en la lucha contra el fascismo), *Epitafio para Federico García Lorca* (para voz recitante, cantantes y orquesta) e *Incontri* (Encuentros), para 24 instrumentos.

¹⁸⁴ Dennis Russell Davies (nacido el 16 de abril de 1944, en Toledo, Ohio) es un director de orquesta y pianista estadounidense. Junto con el compositor Francis Thorne fundó la American Composers Orchestra de Nueva York en 1977, que dirigió hasta el año 2002. Actualmente es director titular de la Bruckner-Orchester Linz Linz y de la Ópera de Linz desde 2002.

¹⁸⁵ Johan Simons (nacido el 1 de septiembre de 1946) es un director de teatro holandés. Además de dirigir obras de teatro, también ha dirigido varias óperas, incluyendo el *Simon Boccanegra* de Verdi en la Ópera de la Bastilla en 2006 y *El rapto del Serrallo* de Mozart en el De Nederlandse Opera en 2008.

¹⁸⁶ Lluís Pasqual i Sánchez (Reus, 5 de junio de 1951) es un director teatral español. Fundó el Teatre Lliure en 1976, que inició su andadura con una obra suya titulada *Camí de nit de 1854*, espectáculo que escribió y dirigió. Fue director artístico del Teatro Arriaga de Bilbao, y desde 2011 es director del Teatre Lliure de Barcelona.

¹⁸⁷ Michael Haneke (Múnich, 23 de marzo de 1942) es un director y guionista de cine austríaco conocido por su estilo sombrío, turbador e inquietante. Sus películas a menudo tratan problemas de la sociedad moderna, y suelen causar controversia. El 24 de mayo de 2009 obtiene la Palma de Oro en la 62.ª edición del Festival de Cannes por su trabajo *Das Weiße Band* (La cinta blanca), premio que volvería a ganar 3 años después, el 27 de mayo de 2012 en la 65.ª edición del Festival con *Amour*.

Philip Glass y que abrirá con Moses und Aron de Schoenberg en versión concierto el 7 de septiembre.

Para Gregorio Marañón, presidente del patronato del Real “corren tiempos difíciles, pero lo que diferencia a unos teatros de otros es su proyecto y su equipo y nosotros no podemos tener un equipo mejor”. “Se puede aprender de otros teatros pero creo que nosotros hemos capeado muy bien el temporal y nuestro trabajo para el futuro pasa por conseguir la excelencia, tener una proyección internacional, incidir en el mecenazgo y ajustarse a lo que se tiene”.

El mecenazgo es uno de los pilares más sustanciales de los presupuestos que en la actualidad alcanza el 58 por ciento frente al 42 por ciento procedente de la Administración, “hemos conseguido subir las aportaciones privadas en un 30 por ciento en plena época de crisis”, recordó Marañón. Respecto al presupuesto, el presidente del Patronato subrayó que desde hace tres años va a la baja y que es un treinta por ciento menos que en 2010 (en total contará con 14 millones para 2012-2013) pero con un balance en taquilla positivo.

Marañón comentó que la temporada que hoy se ha presentado se programará entera. “No vamos a cerrar”, ha apuntado categórico, a la pregunta de los periodistas sobre el posible contagio de la crisis vivida por el Gran Teatre del Liceu que les obligará a cerrar durante dos meses. Y sobre posibles recortes afirmó que “2012 va a ser difícil porque hay que estar en ajuste permanente y tener gran agilidad de reacción”. Sin embargo se mostró esperanzado con el futuro, “no se puede pensar que se va a vivir en crisis permanente, hay que pensar en ir saliendo ya de ella”.

El director artístico del Teatro, Gerard Mortier, también se mostró optimista respecto al momento de recesión. “Estoy convencido de que, en un momento tan triste, el teatro genera una energía enorme porque la gente, sobre todos los jóvenes, vienen al teatro a buscar respuestas, los compositores nos dan respuestas a muchos temas”. “Estamos en un momento de cambio, de cambio tecnológico, de cambio en la forma de comunicar, con las redes sociales y hay que dar respuesta a todo eso”. “El dinero que gastan las administraciones públicas en el Teatro Real es un dinero bien gastado porque vuelve al público”, remató. (Doce Notas, 07-02-2012)

Ópera	Autor	Director musical	Director de escena	Producción	Fechas	Funciones
Borís Godunov	Modest Músorgski	Hartmut Haenchen	Johan Simons	Teatro Real	28 sept - 18 oct	9
Il prigioniero	Luigi Dallapiccola	Ingo Metzmacher	Lluís Pasqual	Teatro Real, Gran Teatro del Liceo	2 - 15 nov	11
Suor Angelica	Giacomo Puccini	Ingo Metzmacher	Lluís Pasqual	Teatro Real, Gran Teatro del Liceo	2 - 15 nov	11

Macbeth	Giuseppe Verdi	Teodor Currentzis	Dmitry Chernyakov	Ópera de París, Ópera de Novosibirsk	2 - 23 dic	8
The Perfect American	Philip Glass	Dennis Russell Davies	Phelim McDermott	Teatro Real, English National Opera	22 ene - 6 feb	8
Così fan tutte	Wolfgang Amadeus Mozart	Sylvain Cambreling	Michael Haneke	Teatro Real, La Moneda de Bruselas	23 feb - 17 mar	10
Don Giovanni	Wolfgang Amadeus Mozart	Alejo Pérez	Dmitry Chernyakov	Teatro Real, Festival de Aix-en-Provence, Teatro Bolshoi, Canadian Opera Company	3 - 24 abr	8
Don Pasquale	Gaetano Donizetti	Riccardo Muti	Andrea de Rosa	Festival de Ravenna	13 - 19 may	4
Wozzeck	Alban Berg	Sylvain Cambreling	Christoph Marthaler	Ópera de París	3 - 20 jun	8
Il Postino	Daniel Catán	Pablo Heras Casado	Ron Daniels	Ópera de Los Ángeles	17 - 28 jul	5

Figura 16 - Temporada 2012-2013 del Teatro Real

La citada apuesta por la austeridad no fue fructífera en lo que se refiere a apaciguar los ánimos de los trabajadores del Teatro y, tras la huelga del mes de mayo que fue finalmente desactivada por los gestores del coliseo madrileño gracias a la firma del nuevo convenio y a la extensión del plazo de pago del dinero que se les reclamaba a los trabajadores del Teatro, al final del mes de julio, los trabajadores anunciaron una nueva sesión de “paros, movilizaciones y huelgas” directamente dirigidos contra Gerard Mortier, al que en primera persona responsabilizaban del “descalabro económico de más de un millón de euros, fruto de dedicarse durante años a hacer óperas como *shows* que han sido un desastre económico y han dejado al

teatro sin público”, según declaraban a distintos medios los representantes del Comité de Empresa de los trabajadores del Teatro.

Inquiridos por las razones concretas que les llevaban a amenazar con paralizar el comienzo de la temporada, citaban “el hecho de que Gerard Mortier se permita programar seis nuevas producciones este año, habiendo muchísimas reposiciones propias que saldrían mucho más económicas, y que se permita hacer diez noches del Real, mientras que el año pasado tuvimos siete, de las cuales seis fueron muy deficitarias”, aspecto que fue refutado por Gerard Mortier en la presentación de la primera ópera de la temporada.

Y es que, más allá de la elección de uno u otro proyecto, a Mortier se le juntaban diversos problemas económicos justo antes de comenzar la temporada 2012-2013, que le hacían muy difícil cuadrar los presupuestos con la propuesta artística que quería plantear para el curso entrante. El primer contratiempo fue que, una semana antes de que el telón se alzase, el Ayuntamiento de Madrid anunciaba que retiraba la subvención de 660.000 € que había comprometido para la puesta en escena de *Die Zauberflöte*, que iba a representarse a finales del mes de junio y principios del mes de julio, con la Filarmónica de Berlín y Sir Simon Rattle en el foso.

Esta subvención, comprometida durante el mandato de Alberto Ruiz-Gallardón, fue cancelada por Ana Botella -junto con toda contribución económica que se saliese de la aportación ordinaria ya presupuestada-, y hacía inviable la nueva producción que la Filarmónica de Berlín y Robert Carsen iban a traer al Teatro Real. Y pese a que Mortier dejó la puerta abierta a conversaciones con Carsen y con la Filarmónica con el fin de intentar hacer viable la producción, dos meses después anunció a los medios que la producción se suspendía, quedando no obstante programada la visita de la orquesta berlinesa -que tenía igualmente programado visitar Madrid en esas fechas, en el marco del Ciclo de Conciertos de Ibermúsica- para interpretar tres Novenas Sinfonías de Beethoven, con los mismos cantantes solistas de la ópera destinados a interpretar la Sinfonía, y con un ahorro en el montante total de 700.000 € que permitían compensar la cantidad retirada por el Ayuntamiento.

Apenas siete días después, llegaba la segunda noticia negativa para el Teatro Real, al anunciar el Gobierno un recorte global de en torno al 30% en los presupuestos del Ministerio de Cultura, que se trasladaba en el mismo porcentaje al presupuesto del Teatro, y que provocó la ira de Gerard Mortier en su comparecencia en el *Hay Festival* de Segovia:

Hay que acabar con la idea de que el arte es un lujo y dejar de decir que es difícil dar dinero a la ópera cuando se están cerrando escuelas o quitando camas de hospital. Eso es demagogia. Lo social y lo cultural forman parte de un mismo sistema. Hay que encontrar la forma de repartir el dinero para la educación y el arte sin confrontarlos [...]

Para mí fue muy duro ver cómo el IVA subía para el arte y no para el deporte; la marca España no puede ser solo Ronaldo, porque dos años de subvención del Teatro Real es el sueldo de un año de ese futbolista [...]

En dos años hemos perdido 10 millones de euros y vamos a perder otros cuatro más. Actualmente el teatro se defiende al nivel de La Scala y el Covent Garden, pero con cuatro veces menos dinero, al nivel de óperas como la de Graz (El País, 27-09-2012)

De hecho, y recordando que fue presupuestario el motivo por el que Gerard Mortier acabó abandonando la Ópera de Nueva York en 2008, en Madrid se encendieron todas las alarmas cuando, a principios del mes siguiente, Stéphane Lissner anunció que dejaba La Scala para ponerse al frente de la Ópera de París en 2015 (ante la posibilidad de que Mortier cambiase Madrid por Milán). Sin embargo, el día 16 de dicho mes de octubre, Mortier salía al paso de dichos rumores y desmentía que fuese a cambiar de residencia, si bien condicionaba su estancia a la ausencia de más recortes, dado que entre unos y otros estamentos habían reducido el presupuesto en los últimos años más de un 50% -de 28 millones, a poco más de 12-

Unos días antes se pronunciaba en rueda de prensa Gregorio Marañón al respecto del nuevo modelo de financiación que el Teatro quería poner en marcha, novedoso frente a otras casas de ópera europeas por el alto porcentaje de patrocinio privado que se buscaba obtener –cabe recordar que algunos de los coliseos alemanes cuentan con hasta un 90% de patrocinio público-. Así, el Teatro planteaba basarse hasta en un 70% en financiación privada, en base al incremento de patrocinios en 4 millones de euros -pasando de 7 a 11 millones- y también a la mayor captación de ingresos alternativos, como el alquiler de producciones, equipos, salones, e incluso del propio escenario principal.

Este nuevo modelo de financiación era la única manera de garantizar el proyecto del Teatro Real y, con ello, el de sus gestores -especialmente Marañón y Mortier-, que veían en la apertura a la financiación privada una salida al recorte de las administraciones públicas. Y no sólo se trabajaba a nivel de patrocinios, en donde se buscaba revertir el descenso de 400.000 € y pasar a ingresar en torno a 4 millones –acompañándolo de un mayor crecimiento de representantes de las instituciones privadas en el Patronato-, sino también en un mayor ingreso en concepto de abonos -con un crecimiento de 1.200 abonados en el curso entrante- una reducción de los gastos de personal -cerrando un acuerdo con la plantilla para reducir en un 15% el coste de ésta sin recurrir a despidos- y otras medidas más heterodoxas, como fue la de recurrir a comprar vestuario en tiendas de segunda mano cercanas al Teatro para la producción de *Boris Godunov*.

Este aspecto del vestuario fue uno de los detalles que desveló Gerard Mortier en la presentación de la ópera de Mussorgsky –una de las producciones propias del curso, junto con el programa doble de Puccini y Dallapiccola y los dos Mozart-: como, con el objeto de ajustar los

costes al máximo y conseguir no reducir calidad musical, compró parte del vestuario en tiendas de segunda mano de Madrid.

Título	Autor	Año	Director	Coproducción
Montezuma	Graun	2010	Claudio Valdés Kuri	Edimburgo, Hamburgo, México
Mahagonny	Weill	2010	La Fura dels Baus	
La página en blanco	Jurado	2011	David Hermann	
Iolanta	Tchaikovsky	2012	Peter Sellars	
Perséphone	Stravinsky	2012	Peter Sellars	
C(h)œurs	Verdi y Wagner	2012	Alain Platel	Bruselas, Stuttgart
I Due Figaro	Mercadante	2012	Emilio Sagi	Salzburgo, Ravenna
The Life and Death of Marina Abramovic	Antony y William Basinski	2012	Robert Wilson	Manchester, Holland Festival
Poppea e Nerone! (L'incoronazione di Poppea con orquestación de Boesmans)	Monteverdi /Boesmans	2012	Krzysztof Warlikowski	
Borís Godunov	Mussorgsky	2012	Johan Simons	
Suor Angelica	Puccini	2012	Lluís Pasqual	Barcelona
The Perfect American	Glass	2013	Phelim McDermott	Londres
Così fan tutte	Mozart	2013	Michael Haneke	Bruselas

Don Giovanni	Mozart	2013	Dmitri Chernyakov	Aix-en-Provence, Moscú, Toronto
Die Eroberung von Mexico	Rihm	2013	Pierre Audi	
The Indian Queen	Purcell	2013	Peter Sellars	Perm, Londres
L'elisir d'amore	Donizetti	2013	Damiano Michieletto	Valencia
Brokeback Mountain	Wuorinen	2014	Ivo van Hove	
Alceste	Gluck	2014	Krzysztof Warlikowski	
Lohengrin	Wagner	2014	Lukas Hemleb	
Los cuentos de Hoffmann	Offenbach	2014	Christoph Marthaler	Stuttgart
Death in Venice	Britten	2014	Willy Decker	Barcelona
El público	Sotelo	2015	Robert Castro	
La traviata	Verdi	2015	David McVicar	Barcelona, Glasgow, Cardiff

Fig. 16 – Producciones estrenadas en el Teatro Real durante la estancia de Gerard Mortier

Mortier compareció en la rueda de prensa de presentación junto al creador de este nuevo montaje de *Boris Godunov*: el holandés Johan Simons, responsable de la dirección de escena, y junto al director musical, Harmut Haenchen. Y es que no sólo la producción era un estreno, sino también la versión de la partitura que se escuchó en el Teatro Real lo era en Madrid.

El hecho de ofrecer la versión completa del año 1872 -con orquestación del propio compositor-, completada con escenas de la primera versión, escrita tres años antes, respondía a la voluntad de reunir las 10 escenas que Mussorgski escribió para ambas versiones y, con ello,

conseguir una versión más completa¹⁸⁸. Y ello se hacía no sólo por razones musicales -dado que tanto la escena de San Basilio como la de la Revolución, añadidas desde la primera versión, contienen algunos de los coros más impresionantes de la historia de la música rusa-, sino también por razones escenográficas: Como refería Mortier en la rueda de prensa de presentación, las rupturas, saltos y transiciones bruscas forman parte de la dramaturgia innovadora de Mussorgski.

La ópera *Boris Godunov* no parte totalmente de la imaginación de Alexander Pushkin¹⁸⁹, quien escribió el drama homónimo en el que Mussorgski se basó para crear el libreto, sino que se basa en una figura histórica: el regente ruso Boris Fiódorovich Godunov, quien se convertiría en el primer zar no perteneciente a la dinastía Riurik, y que gobernaría Rusia de 1598 a 1605. Y es que el Boris histórico fue un personaje apasionante, que viró en sus planteamientos desde que exigiera que la Asamblea Nacional fuera quien le propusiera, en un adelantado signo de progresismo, hasta que sus miedos le llevasen a llenar Rusia de informadores con la que persiguió a sus enemigos, especialmente a los miembros de la dinastía Romanov. Y la ópera refleja ambas realidades, desde su famoso “en mi país no habrá gente pobre”, con el que prometió el cargo, hasta la escena de la Catedral de San Basilio en adelante, en donde los hombres ya sugieren “hablar más bajo si no queréis terminar en la soga”, terminando la obra con la petición popular de que el Zar encontrase la muerte.

Sin que ello fuese objeto de detalle en la rueda de prensa, se entiende por las citadas declaraciones de Mortier que no solo se produjo un recorte de gastos en lo relativo al vestuario, sino que, en general, la dirección de escena sufrió los rigores de la disminución del presupuesto. Y es que el enorme edificio que ejercía de fondo de decorado de la ópera quedaba excesivamente desnudo en el escenario del Teatro Real, y hacía difícil entender la aproximación a tiempos contemporáneos que quería hacer Simons, considerando que el principal referente escénico retrotraía claramente a la época soviética. Junto a él, únicamente montaba una pasarela por la que desfilaban los personajes principales, con el pueblo observando y participando desde un escalón inferior, lo que tampoco ayudaba a identificar la época en la que la trama transcurría.

¹⁸⁸ La primera versión de la ópera fue escrita entre 1868 y 1869. Rechazada en su estreno, fue ampliada en 1872, estrenándose esta segunda versión en 1874. En 1896, Rimsky-Korsakov, amigo de Mussorgsky, reorquestó la partitura con el objeto de hacerla más accesible al público, aunque modificando por completo el lenguaje musical original. En 1908, Rimsky revisó esta orquestación con el objeto de recuperar en parte el lenguaje musical original. Tras esta, se cuentan al menos cuatro versiones más: Dos de Dimitri Shostakovich, una de Karol Rathaus y John Gutman y una de Fiodor Chaliapin. De hecho, las versiones originales de Mussorgsky no se recuperaron hasta 1979.

¹⁸⁹ Aleksandr Serguéyevich Pushkinn (Moscú, 6 de junio de 1799 - San Petersburgo, 10 de febrero de 1837) fue un poeta, dramaturgo y novelista ruso, fundador de la literatura rusa moderna. Su obra se encuadra en el movimiento romántico. Fue pionero en el uso de la lengua vernácula en sus obras, creando un estilo narrativo —mezcla de drama, romance y sátira— que fue desde entonces asociado a la literatura rusa e influyó notablemente en los compositores rusos Chaikovski y Músorgski.

Para acabar de generar esa sensación de pastiche, Simons introdujo elementos escenográficos que sólo se entendían en el contexto de la más pura actualidad, como fue el hecho de que algunos miembros del coro lucieran pasamontañas en sus rostros. Dicha prenda aludía a la situación que siete meses antes había vivido el grupo de música punk *Pussy Riot*¹⁹⁰. El 21 de febrero de 2012, como parte de su protesta contra la reelección de Vladímir Putin, tres mujeres del grupo entraron en la Catedral de Cristo Salvador de Moscú de la Iglesia ortodoxa rusa, hicieron la señal de la cruz, una reverencia ante el altar, y empezaron a interpretar una canción, en la que el grupo pedía a la Virgen María que “echara a Putin”, además de describir al patriarca ortodoxo ruso -que había apoyado a Putin en su campaña presidencial- como alguien que creía más en Putin que en Dios.

Entre el 3 y el 16 de marzo, tres mujeres sospechosas de ser parte del grupo que entró en la Catedral fueron arrestadas por las autoridades rusas y acusadas de vandalismo. El 4 de julio se presentaron contra el grupo cargos formales y un escrito de acusación de 2.800 páginas, que llevó a que las tres fueron sentenciadas el 17 de agosto a dos años de prisión, bajo la acusación de haber “socavado el orden social” con su protesta, mostrando una “absoluta falta de respeto” a los creyentes. La sentencia tuvo un enorme seguimiento a nivel mundial, lo que explica su presencia en la escena del *Boris Godunov*, y numerosas personalidades se manifestaron en apoyo de las tres mujeres: Así, a modo de ejemplo, Gari Kaspárov¹⁹¹, que pretendía asistir a la lectura de la sentencia, fue arrestado y golpeado, y tanto Amnistía Internacional como Human Rights Watch difundieron duros comunicados contra Vladimir Putin, en los que le acusaban de “golpear la libertad de expresión” y de “distorsión de los hechos y del orden legal”.

La dirección musical del *Boris Godunov* recayó en Hartmut Haenchen, que volvió a ponerse al frente de otra colosal ópera rusa, tras la dirección de *Lady Macbeth de Mtensk* la temporada anterior, y que en la rueda de prensa de presentación del *Boris* justificaba la elección de esta versión de la ópera de entre las seis alternativas que existían.

Orquestadas por el propio compositor existen dos versiones: Está, por un lado, la que Mussorgski concluyó el 15 de diciembre de 1869, con siete escenas divididas en cuatro partes, mucho más sintética que la ópera italianizante, entonces en boga, y, sobre todo, mucho más

¹⁹⁰ Pussy Riot es un colectivo ruso de punk feminista, que pone en escena actuaciones de provocación política sobre temas como la situación de las mujeres en Rusia y, más recientemente, en contra de la campaña electoral del primer ministro Vladímir Putin a la presidencia de Rusia. Tiene una composición variable de 11 mujeres de entre 20 y 33 años de edad.

¹⁹¹ Garri Kímovich Kaspárov (Bakú, Unión Soviética, hoy Azerbaiyán, 13 de abril de 1963) es un Gran Maestro de ajedrez, político y escritor ruso, que obtuvo la nacionalidad croata en 2014. Kaspárov se convirtió en el Campeón del Mundo más joven de la historia en 1985. Mantuvo el título mundial oficial de la FIDE hasta 1993, cuando una disputa con la Federación lo llevó a crear una organización rival, la Professional Chess Association. Continuó manteniendo el Campeonato del Mundo de Ajedrez Clásico, hasta su derrota frente a Vladímir Krámnik en 2000.

política. No fue la politización de la ópera, sin embargo, la razón por la cual el Teatro Mariinski de San Petersburgo rechazó estrenar la ópera -pues resultaba bastante difícil censurar una ópera cuando se había permitido subir a escena el drama homónimo de Pushkin, con enorme éxito-, sino la ausencia de una intriga amorosa y de un fuerte personaje femenino.

Con dicha negativa, Mussorgski revisó la ópera y en 1872 produjo una versión de nueve escenas, en la se agregaban dos escenas en Polonia y una en Kromy y se sustituía la escena frente a la Catedral de San Basilio. La modificación del segundo acto realzó el rol de Maryna Mníszecz y extendió la parte de su pretendiente, Dmitri, poniendo en valor la intriga amorosa que le reclamaban desde el teatro y, con ello, pudiendo estrenar su obra el 27 de enero de 1874.

Sin embargo, no sería ésta la última versión de la ópera, pues *Boris Godunov* fue reorquestada en dos ocasiones por Nikolái Rimski-Kórsakov y una vez más por Dmitri Shostakóvich, siendo las dos versiones de Rimski las más interpretadas en la actualidad en Rusia, al ser menos oscuras que las de Mussorgski, mucho más representadas en Europa y América, por su mayor fidelidad a los hechos históricos.

No sería, como decíamos, ninguna de estas cinco versiones la interpretada por la Sinfónica de Madrid bajo la batuta de Hartmut Haenchen, sino una unión de la segunda versión con la escena de la Catedral suprimida de la primera. Y es que, si bien Haenchen afirmaba que no existía versión definitiva de la obra, tanto él como Simons y Mortier tenían claro que querían alejarse de la profusa orquestación que hizo Rimski en cada una de sus dos versiones, y remarcar ese carácter político de la obra original, que enfrenta al hombre con visión -Boris- frente al populista -Dmitri-, y que deja ver más nítidamente la complejidad psicológica de los personajes de la ópera, en especial del Zar Boris.

En el reparto, todas las miradas recayeron en el rol protagonista, encarnado por el joven bajo austriaco Günther Groissböck¹⁹², en quien se notó que aún le quedaban unos años para afrontar con la solvencia necesaria el muy complicado rol de Boris, contribuyendo a la generalizada sensación de que la falta de medios con la que Gerard Mortier había programado el título con el que había de comenzar la temporada había impactado, muy a su pesar, en la calidad artística del espectáculo, como mencionaba la crítica del especializado *Codalarío*:

Después de las dos interpretaciones concertísticas de "Moses und Aron", llegaba la apertura propiamente dicha de la temporada de ópera 2012-2013 del Teatro Real con la representación de "Boris Godunov" de Mussorgski. Esta vez, a diferencia de la interpretación del año 2007, se ofrecía la gran obra en la versión más completa posible (en mi opinión, afortunadamente), es decir con las 10 escenas, las 7 originales de 1869, más

¹⁹² Günther Groissböck (nacido el 24 de septiembre de 1976 en Waidhofen an der Ybbs) es un bajo austriaco. Además de los distintos roles operísticos, es un reconocido intérprete sinfónico coral, en obras como la Creación de Haydn, Missa Solemnis de Beethoven, Te Deum de Bruckner, los Requiem de Mozart y Verdi, y las sinfonías Novena de Beethoven y Octava de Mahler.

las dos del acto polaco y la de la Catedral de San Basilio que el autor suprimió en la revisión de 1872.

Pues bien, ese comienzo no ha podido ser más gris, plano y aburrido. En primer lugar, la producción de Johan Simons se encuadraba totalmente en la corriente escénica operística actual, presidida por el feísmo. Además, la presencia de clichés y tics repetitivos propios de las producciones actuales es total (mal gusto, vocación por lo antiestético, vestuario anacrónico, paupérrimo y ridículo la base de trajes actuales-otras veces tocan gabardinas- estupor causa ver al coro infantil con camisetas estampadas de manga corta en la gélida Rusia-, un personaje cámara en ristre que filma a otro, un Varlaam presentado como un pederasta, los operarios del Real trajinando con los horripilantes y ridículos muebles en medio de la representación, ruido escénico-particularmente molesto resultó el coro cambiándose para la escena de San Basilio y el acarreamiento de cazos y sartenes mientras Marina y Grigori cantan el bellissimo dúo del jardín con el que finaliza el acto polaco...).

En fin, todo ello podría verse compensado e incluso bienvenido, si semejante escenografía presidida por un edificio de pisos de la época soviética de cartón miserable (y luego se quejan del cartón-piedra casoso y "de antes", por lo menos era bonito la mayoría de las ocasiones) y pobreza de vestuario y elementos escénicos, hubiera sido acompañada de una dirección escénica que potenciara los momentos dramáticos de la obra, provocado emociones y ofrecido una inteligente dirección escénica y de las masas. Muy al contrario, ésta fue trivial cuando no torpe, la caracterización de personajes, desdibujada, los clímax de la obra (que los tiene y muchos) inexistentes. Más allá de algún acierto en la iluminación, asistimos a una mortecina e irrelevante sucesión de escenas sin ningún interés, sin ningún pico de emoción, que fue sedimentando la sensación de sopor en el público asistente.

Tampoco ayudó la dirección musical de Hartmut Haenchen, que ofreció una magnífica Lady Macbeth de Shostakovich la pasada temporada. En esta ocasión hemos asistido a un trabajo sólido, de cierta eficacia, aunque falto de refinamiento, que consigue una buena prestación de la orquesta y, aún mejor del coro (superior el masculino al femenino), pero anodino, monótono, ayuno de tensión teatral, de matices, de incisividad y de emoción (lo cual en una obra como ésta es pecado mortal). La primera parte fue realmente plomiza y vulgar, para subir algo en la segunda, pero sin conseguir remontar el vuelo en ningún momento. El personaje de Boris es grandioso, un monarca que pretende modernizar el país y realizar reformas en favor del pueblo. En suma, un buen gobernante, pero que ha manchado sus manos de sangre para conseguir la corona y eso, su conciencia no lo acepta. Por ello, el remordimiento, el tormento de su inmenso complejo de culpa será el que acabe con él, antes que la revuelta del advenedizo Grigori con ayuda del ejército polaco o las intrigas de los boyardos conspiradores. A Günther Groissböck le va muy grande el papel bajo cualquier punto de vista. Por una voz, falta de enjundia, por falta de respaldo técnico y por carencia absoluta de carisma y personalidad. Ciertamente es entregado, da lo que tiene y es musical, pero dispone de un material vocal más bien baritonal, todo empotrado en la gola, con un paso al agudo sin resolver, escaso de proyección, de sonoridad, de empaste, de presencia. Su honradez y la escasez de opciones actuales, no nos puede soslayar que su encarnación del zar fue anodina, trivial y sin atisbo de emoción. Que en una escena como la muerte de Boris (de las más conmovedoras de la historia del género) no se notara ni un mínimo de estremecimiento en la sala es suficientemente sintomático.

El resto del elenco tampoco elevó mucho más el nivel, a excepción del rotundo y sonoro Pimen de Dimitri Ulyanov, la Marina de la atractiva Julia Gertseva, que lució una voz con cuerpo en centro y primer agudo, aunque falta de variedad, de clase y de acentos seductores en su fraseo y el buen Shuisky de Stefan Margita que caracterizó ajustadamente

este taimado y sinuoso personaje. Cumplidor el Iuoridivi (el idiota, el inocente, personaje fundamental) de Andrey Popov. A más bajo nivel, Evgeny Nikitin gutural y de timbre árido, no logró dotar de relieve al jesuita Rangoni, un papel que tiene mucho jugo a sacar. Mucho peor, un acabado y vocalmente destartado Anatoly Kotscherga en un Varlaam pasado de rosca y el muy deficiente Grigori (el falso Dimitri) de Michael König de emisión estancada, agudos imposibles (algún ascenso terminó en desastre) y voz más propia para el Shuisky o el idiota, que para el oportunista aspirante al trono.

Personalmente, me fue irremediable realizar una evocación entre la pobreza de esta apertura de temporada del Teatro de la capital del reino y las palabras del idiota (el pueblo ruso seguirá sufriendo esté quién esté en el poder) con la situación actual de España. (Codalarío, 02-10-2012)

Tras *Boris Godunov* vendría otra de las producciones de estreno de la temporada: el programa doble de *Suor Angelica*, de Giacomo Puccini, en tándem con una de las obras que le suele acompañar dada su breve duración: *Il Prigioniero*, de Luigi Dallapiccola, ambas dirigidas musicalmente por Ingo Metzmacher y escénicamente por Lluís Pasqual.

No obstante, y pese a que ambas obras fueran referidas como estrenos, lo cierto es que el grueso de la escenografía de la ópera de Dallapiccola venía de la Ópera de París, de donde fue alquilado por 80.000 € y que a Lluís Pasqual, director también de dicho montaje en París, se le pidió que sobre ese decorado -principalmente, sobre la enorme jaula de forma cónica que servía de prisión al protagonista de la ópera- desarrollase la escena de la ópera de Puccini, lo que, desafortunadamente, provocó que quedase un poco forzada la inclusión de este elemento escénico a modo del convento en el que se desarrolla la trama. No era el único elemento que se repetía, pues, amén de otros detalles menores, el torniquete de tortura del prisionero se transformaba en el torno en el que se depositaban las pastas y dulces elaborados en el convento de las monjas.

Suor Angelica es una de las piezas de *Il Trittico*, una alegoría de la *Divina Comedia* de Dante Alighieri¹⁹³, correspondiéndose esta ópera al Purgatorio, *Il Tabarro* al infierno y *Gianni Schicchi* al cielo. Y aunque Puccini quería que las tres se representasen en conjunto, no es común que así sea, y suelen representarse en dípticos, unidas dos de ellas entre sí o individualmente con otras obras como *Il Prigioniero* o *Assassinio nella cattedrale* de Ildebrando Pizzetti¹⁹⁴.

¹⁹³ Dante Alighieri, bautizado Durante di Alighiero degli Alighieri (Florenia, 29 de mayo de 1265 - Rávena, 14 de septiembre de 1321), fue un poeta italiano. Su obra maestra, la *Divina comedia*, es una de las obras fundamentales de la transición del pensamiento medieval al renacentista. Es considerada la obra maestra de la literatura italiana y una de las cumbres de la literatura universal. En italiano es conocido como el Sommo Poeta («el Poeta Supremo»). A Dante también se le considera el «padre del idioma» italiano

¹⁹⁴ Ildebrando Pizzetti (Parma, 20 de septiembre de 1880 — Roma, 13 de febrero de 1968), fue un compositor, musicólogo y crítico musical italiano. Pizzetti formó parte de la “Generación de 1880” junto con Alfredo Casella, Ottorino Respighi y Gian Francesco Malipiero, cuyas obras tuvieron una gran influencia en la actividad creativa y la cultura musical italiana de la primera mitad del siglo XX y contribuyeron notablemente a dar una nueva orientación a la música de ese periodo.

Notoria es la poca afinidad entre Mortier y la música de Giacomo Puccini -coincidía en ello con gente como Carlo María Giulini¹⁹⁵, solo que en el caso del maestro italiano, dicha falta de afinidad le suponía una gran insatisfacción, mientras que el belga alejaba a Puccini de sí mismo conscientemente-, y, por ello, resultaba sorprendente que se decidiese a encargar una nueva producción de este compositor, aunque fuese de una de sus obras menos conocidas y también menos representadas. A este respecto, decía Mortier en la rueda de prensa de presentación de la ópera que el problema que tenía con la obra del compositor italiano es que “ha sido muy mal interpretado muchas veces [...] Puccini siempre está en la tesitura media pero yo he oído gritar mucho a algunos cantantes, que es lo que ocurre cuando se quiere tener éxito rápido y fácil. Aquí no va a pasar eso. Aquí la orquesta ha trabajado mucho y los cantantes se esfuerzan”.

De hecho, con el objeto de facilitar la apreciación de la modernidad de la música de Puccini, Mortier optó por invertir el orden cronológico y presentar *Suor Angelica*, compuesta en 1917, tras la ópera de Dallapiccola, tres décadas posterior y de música dodecafónica, si bien, como decía Lluís Pasqual, “Dallapiccola es el Puccini de los dodecafónicos” -ya que desarrolló su propia concepción de la dodecafonía, al margen de la Segunda Escuela de Viena, y con reminiscencias de la tradición melodramática italiana-. En este orden, se captaba mejor la complejidad de *Suor Angelica*, una ópera que fue descrita como “pobre” por la crítica en su estreno, pero cuya música, a primera vista austera, está llena de matices.

En París, sin embargo, no fue *Suor Angelica* quien acompañó a *Il priogioniero*, sino que la obra de Dallapiccola iba unida a la cantata *Oda a Napoleón*, compuesta por Arnold Schönberg¹⁹⁶ en 1938, apenas seis años antes que *Il Priogioniero*. Y en ambos casos la unión tenía sentido no sólo dramático y musical, sino también histórico, por cuanto se sabe que los tres hombres coincidieron en 1924 -pocos meses antes de la muerte de Puccini-, en el Palazzo Pitti de Florencia, con ocasión del estreno del *Pierrot Lunaire* del austriaco, con quien Puccini intercambió todo tipo de elogios, a los que asistió un joven Dallapiccola, entonces estudiante de piano y composición en Florencia, a quien la experiencia marcó en su futura carrera.

Las dos óperas que se programaban en el Teatro tenían igualmente un nexo de unión en su relación con la guerra y la falta de libertad: Dos prisioneros, uno de la dictadura política, otra

¹⁹⁵ Carlo Maria Giulini (Barletta, provincia de Bari, 9 de mayo de 1914 – Brescia, 14 de junio de 2005) fue un director de orquesta italiano. Giulini se caracterizó por su minuciosidad y atención al detalle, su equilibrio y su elegancia en el fraseo. Su repertorio habitual, cuidadosamente escogido y meditado, le hizo referencial en determinados autores y obras, como las sinfonías de Brahms, que grabó íntegras.

¹⁹⁶ Arnold Schönberg (Viena, 13 de septiembre de 1874 – Los Ángeles, 13 de julio de 1951) fue un compositor, teórico musical y pintor austriaco de origen judío. Es reconocido como uno de los primeros compositores en adentrarse en la composición atonal, y especialmente por la creación de la técnica del dodecafonismo basada en series de doce notas, abriendo la puerta al posterior desarrollo del serialismo de la segunda mitad del s. XX. Además, fue el líder de la denominada Segunda Escuela de Viena.

de la dictadura ideológica, con inspiración familiar en ambos casos: Iginia, la hermana mayor de Puccini, había profesado en las Agustonianas de San Nicolás en 1875; mientras que Laura Coen, esposa de Dallapiccola, era judía, y Mussolini adoptó las leyes antisemitas en 1939. De hecho, Puccini estrenó *Suor Angelica* en 1918, el mismo año en que los padres de Dallapiccola regresan a una Istria ya liberada, tras su deportación por las autoridades austriacas acusados de ser activistas proitalianos dos años atrás; y tres décadas más tarde, Dallapiccola concluye su ópera en 1944, el año en que Florencia es liberada del nazismo.

En la partitura de Dallapiccola se percibe desde el inicio una tendencia a la adopción de estructuras de acordes que articulan las notas musicales de las series y, aunque nada tienen que ver con la tonalidad tradicional, sí que establecen una polaridad que guía nuestro oído en medio del magma cromático, distanciando, como decíamos antes, su dodecafonismo del de la Segunda Escuela de Viena, referente al hablar de este modo de composición. En Dallapiccola, el uso de cromáticas series dodecafónicas canónicamente elaboradas convive con melodías que adquieren una tersa diatonicidad introducidas en la línea vocal con una función claramente expresiva y dramática, lo que permite relacionar cada serie con un elemento dramático de la ópera: la oración de la madre, la esperanza del prisionero, su ansia de libertad...

Esta visión clara y transparente de la ópera de Dallapiccola la compartía también el director musical Ingo Metzmacher, que debutaba en el foso del Real. Metzmacher, un habitual de grandes orquestas europeas, como la de Viena o Berlín, venía precisamente de dirigir en Austria, en concreto en el Festival de Salzburgo, un muy aclamado *Die Soldaten*, la única ópera de Bernd Alois Zimmermann¹⁹⁷. Un Ingo Metzmacher cuya carrera estaba íntimamente unida a la de Mortier, pues fue éste quien le dio el testigo en la dirección de ópera en 1988, cuando elevó a Metzmacher al podio del Teatro de La Moneda para dirigir la ópera de Franz Schreker¹⁹⁸ *Der ferne klang*. Al respecto de las óperas que iba a dirigir en el Teatro Real, Metzmacher afirmaba que éstas eran unas “obras maestras, lúcidas y transparentes, de música muy silenciosa, contenida, suave, con momentos de una gran explosión, de gritos... es decir, con un registro muy dinámico”

Además de la falta de libertad, el director Lluís Pasqual veía como elemento común a ambas obras la existencia de “una esperanza alimentada con algo que no va a ocurrir: En el caso

¹⁹⁷ Bernd Alois Zimmermann fue un compositor alemán nacido en Bliesheim, cerca de Colonia, el 20 de marzo de 1918 y fallecido en Königsdorf el 10 de agosto de 1970. Estudió en la Universidad de Colonia y posteriormente en los conservatorios de Colonia y Berlín, siguió los estudios de Wolfgang Fortner y de René Leibowitz en Darmstadt. A partir de 1957 fue profesor de composición en la Musikhochule de Colonia, donde dirigió un seminario de música de escena

¹⁹⁸ Franz Schreker (Múnich, 23 de marzo de 1878 —Berlín, 21 de marzo de 1934) fue un compositor y director de orquesta austríaco perseguido, por su origen judío, por el nacionalsocialismo. En su estilo compositivo fue un romántico tardío influenciado por la corriente wagneriana que impregnó la Europa de fin de siglo aunque también muestra elementos del expresionismo. Disecciona con gran profundidad los elementos psíquicos de los protagonistas de sus óperas, en lo que muestra la influencia de Freud.

de *Il prigioniero*, se alimenta al protagonista con la esperanza diaria de que los suyos están a punto de liberarle, y en el de *Suor Angélica*, una aristócrata que tiene un hijo fuera del matrimonio y es recluida en un convento para expiar su pecado, con la ilusión de ver alguna vez a su niño”.

Así, además de los elementos escénicos y de las similitudes dramáticas, también en el reparto se buscó un elemento común a ambas óperas, y Deborah Polaski encabezaba ambos repartos, como la madre del prisionero y como la princesa de *Suor Angelica*. No fue ella, sin embargo, sino el coro y la orquesta, lo más aplaudido de una producción que dio señales de agotamiento del modelo de entradas de Gerard Mortier, como relataba Gonzalo Alonso en su crítica, señalando que pese a los bajos precios de éstas quedaron múltiples localidades por vender:

Gerard Mortier ha declarado que no le gusta Puccini y que no va a dejar el Real para irse a la Scala. Esto segundo es una obviedad, ya que en Milán "ni está, ni se le espera" porque nadie le ha llamado. Lo primero no lo comparto, pero lo entiendo. Un grande como Giulini me confesó que no podía dirigir a este compositor, que era cuestión de piel y simplemente lo rechazaba. No lo reconoció orgulloso, sino con lágrimas en los ojos. La diferencia es que Mortier presume de ello. Antonio Moral programó para hace un par de temporadas "El Tríptico" con dirección de escena de Ronconi en coproducción con la Scala. La etapa internacional del Real no es de hoy sino de antaño. Y, si Obama y Romney se han olvidado de Sandy para hablar de dineros, yo les voy a dar una infrecuente perspectiva económica en esta crónica. El Real se comprometió a aportar en aquella coproducción 350.000 de los 800.000€ de coste total. Mortier canceló el proyecto. Los 210.000€ pagados a la Scala se dieron por perdidos y además se les envió gratis un "Caballero de la rosa" de Wernicke que pensaba alquilarse por 80.000€. Pensarán, como yo pensé al enterarme por casualidad en Milán, que o sólo se habían ahorrado 60.000€ o que se habían tirado 290.000€. No es sí, porque "El Tríptico" se sustituyó por una por una "Tosca" de los almacenes propios con bastantes más funciones, más taquilla y reparto muchísimo más barato. Luego, además, se alquiló "El Tríptico" a la Bastilla y el Real, como coproductor, cobró su parte aún sin haber estrenado en Madrid la producción. Ya ven que la ópera tiene sus intrínquilis.

El caso es que Mortier ha decidido juntar una producción de París para "El prisionero" (Florenza, 1950) -la obra se escuchó en Sevilla hace un par de años- y unirlos a "Sor Angélica", junto con "Fanciulla" uno de los dos títulos menos populares del compositor. Hacía falta estrenar aquí el Dallapiccola, como también "Asesinato en la catedral" de Pizzetti, y tiene coherencia su unión a este Puccini tardío, estrenado en Nueva York en 1918, pues ambas óperas hablan de pérdida de libertad, sometimiento y ausencia de esperanza. Quizá aún hubiera aportado mayor coherencia el dúo Dallapiccola&Pizzetti, pero la taquilla se habría resentido todavía más. Hay que tener en cuenta que a fecha de hoy quedan 4.500 entradas por vender a pesar de los precios súper reducidos para los días 6 y 13. El ajuste es el ajuste y de ello da muestra que "El prisionero" comprado por 80.000€ y "Sor Angélica" debería costar otros 80.000€, de los que la mitad llegarían del Liceo, donde se estrenará más tarde. Entre aquel "Tríptico" y éste programa doble hay muchos euros de diferencia.

Resulta en principio sorprendente la elección de sopranos no latinas, Veronika Dzhioheva y Deborah Polaski. Dzhioheva queda corta en conferir la exasperada intensidad dramática a un papel de grandes cantantes -Farrar, Tebaldi, de los Angeles, Scotto, etc- , mientras que Polaski encuentra ajuste límite a su actual condición vocal en la Madre y la tía princesa, si bien no puede emular a las grandes mezzos que han interpretado el rol. Y no me refiero a Simionato o Cossotto, sino simplemente a una Viorica Cortez. Victor

Priante es artista pero barítono demasiado lírico para un papel de prisionero que requiere más timbre, densidad y, en definitiva, enjundia, sobre todo sí la orquesta es potente. Compacto todo el reparto de secundarios.

Ingo Metzmacher, que tuvo una actuación sobresaliente en "Soldados" de Zimmermann en el pasado Festiva de Salzburgo, intenta llevar la tensión inherente a ambas partituras de la forma "callada" que demandan a fin de permitir sus contrastadas expansiones sonoras puntuales si bien falta el fluir pucciniano. A altísimo nivel coro y orquesta, como viene siendo habitual en la etapa Mortier.

Lluís Pasqual utiliza la misma jaula cónica para ambas obras. Queda muy bien en la primera, incluso con el cambio final de época para que sea un sacerdote quien suministre la letal inyección final al preso, pero forzada en la segunda, dejando la impresión -de otro lado seguro que correcta- de ser una forma de salir del paso con poco dinero, por más que 80.000€ por vestuario, iluminación –excelente por cierto- y concepto sea discutible. Una buena producción inteligentemente reutilizada.

El programa doble no pasará a la historia del teatro, porque faltan las tres grandes voces principales, pero yo no dejaría pasar la oportunidad de asistir a precios de oferta. Creanme que lamento escribirlo, pero el conjunto rezuma el tiempo de rebajas que vivimos y no es fácil sobreponerse a él, pero ello no es óbice para llamar a las cosas por su nombre. (La Razón, 05-11-2012)

Tras Giacomo Puccini, uno de los compositores más alejados del gusto de Gerard Mortier, llegaba el turno de uno de sus favoritos, Giuseppe Verdi, de quien el belga programó al final del año 2012 ocho funciones de *Macbeth*, ópera basada en la tragedia homónima de William Shakespeare, adelantándose en un mes al comienzo de los fastos con ocasión del bicentenario del nacimiento del compositor.

Ya advirtió en la rueda de prensa de presentación de la ópera Gerard Mortier que no iba a ser este *Macbeth* una producción fácil, que era un montaje “para un público inteligente” y que quien pretendiera escuchar un compendio de arias belcantistas, “mejor sería que se quedara en casa”. Y es que la producción de Dmitri Tcherniakov -que volvía a trabajar con Mortier después de ser el responsable de su primera producción para el Teatro Real, *Eugene Onegin*, en el otoño de 2010, y antes de volver a la escena madrileña unos meses más tarde con *Don Giovanni*- prescindía de las tres brujas y de toda referencia a la Escocia del siglo XI en la que se desarrolla la trama original, ambientándose el drama alrededor de dos espacios banales, una plaza de pueblo de casas adosadas, y el salón de una residencia noble, visto a través de una ventana.

De hecho, para Mortier, esta producción de la ópera de Verdi, le retrotraía a representaciones contemporáneas de la maldad, es decir, “que tiene más que ver con la película *Dogville*, de Lars von Trier¹⁹⁹” que con la tragedia shakespeariana. Y es interesante esta mención

¹⁹⁹ Lars von Trier (Copenhague, 30 de abril de 1956) es un director de cine y guionista danés. Junto a Thomas Vinterberg estableció las reglas del manifiesto Dogma 95. Destaca ante todo por su fuerte

que Mortier hacía, porque a lo largo de sus cuatro temporadas en Madrid el mundo del cine tuvo una relevante presencia en el coliseo madrileño, tanto en directores de cine que se pasaban a la ópera, como sería el caso de Michael Haneke en esta temporada, como en referencias al séptimo arte, tales como las máscaras de Mickey Mouse de *The Perfect American*, las iconografías inspiradas en Stanley Kubrick²⁰⁰ de *Krol Roger*, o la adaptación operística de la oscarizada película *Brokeback Mountain*. Y es que para Mortier la relación entre ópera y cine fue muy natural, si bien no todas las combinaciones entre ambas resultaron exitosas a su entender, como reflejaba la entrevista de los *Cuadernos de Cine Caimán* en el verano de 2013:

Hay directores de escena actual, como Krzysztof Warlikowski o Dmitri Cheniakov, que están muy influenciados por el cine. Es un referente que a mí me parece legítimo, aunque su combinación con la ópera puede resultar un éxito o un fracaso. Warlikowski, por ejemplo, utiliza el cine dentro de la ópera para trasladar su visión, una visión personal que no todo el mundo acepta, aunque creo que en Makropulos acertó plenamente al jugar con la imagen de Marilyn Monroe. Por otro lado, la ópera siempre fue muy narrativa, al igual que el cine, aunque eso está cambiando. Obras contemporáneas como The Perfect American son más bien reflexiones sobre situaciones dramáticas. Yo no rechazo el cine narrativo, el que habla sobre la vida mediante narraciones, pero creo que actualmente en el cine se abusa demasiado de las historias. Hay que tomar ejemplo del Wozzeck de Alban Berg, o de las grandes novelas de Dostoievski, donde tanto importa la narración como la construcción y la estructura. La forma en el arte sigue siendo muy importante. [...]

Yo siempre que fijo mi atención en un cineasta es porque trabaja mucho con los actores, como Michael Haneke. Y es normal, porque él viene precisamente del teatro y luego pasó al cine, como Patrice Chéreau, que es ante todo hombre de teatro. Pero hay directores de escena que no podrían dirigir largometrajes y viceversa. Admiro a muchos a quienes nunca se lo propondría, sobre todo si basan su cine en el montaje y el trabajo de cámara. Cineastas como Jean-Luc Godard, y eso que es un gran innovador de la narración cinematográfica y ahora la ópera ya no es necesariamente narrativa. Recuerdo que de joven me entusiasmaba la idea de colaborar con Stanley Kubrick, pensaba que podría haber creado algo magnífico. Lo logré con André Delvaux, y fue un enorme éxito, y también con Volker Schlöndorff. Hoy en día hay dos con los que me apetece mucho. Con uno creo es imposible, aunque le admiro. Me refiero a Lars von Trier, con quien se habló de trabajar en Bayreuth. Y otro con el que quiero intentarlo es Thomas Vinterberg. También me ronda la idea de encargar algo a Almodóvar, pero actualmente no lo sé... incursiones en el teatro como las de Bergman y Polanski no fueron demasiado interesantes. Muchas veces mis colegas solo fichan a un cineasta por motivos publicitarios. [...]

A la hora de contar con Haneke tuve en cuenta tres cosas. La primera, que es un gran director de actores. La segunda, que es un gran amante de la música y conoce muy bien la obra de Mozart. Si un director no está familiarizado con la música siempre es más difícil. Y la tercera, que introduce en el teatro un realismo enorme. Todos sus decorados están contruidos, como el apartamento de Amor o el pequeño pueblo de La cinta blanca. Por ejemplo, en Così las velas son reales y el fuego es auténtico. Desde el mundo de la

personalidad creativa y es considerado uno de los directores más innovadores y multidisciplinares del cine actual, a pesar de la controversia de algunas de sus obras.

²⁰⁰ Stanley Kubrick (Nueva York, 26 de julio de 1928 - St Albans, 7 de marzo de 1999) fue un director de cine, guionista, productor y fotógrafo estadounidense. Considerado por muchos como uno de los cineastas más influyentes del siglo XX, destacó tanto por su precisión técnica como por la gran estilización de sus películas y su marcado simbolismo

ópera nos hemos sentido a menudo muy celosos del realismo que se puede conseguir en el cine. Eso no quita que haya grandes directores que plantaron cara al realismo, como Fellini, que hacía construir árboles y mares artificiales. En este sentido, hemos aprendido los unos de los otros. Y creo que Haneke lo hizo muy bien. Lo vio muy claro y el resultado es muy suyo. Es un director difícil de comparar con otros. [...]

La única película que realmente me gusta es Parsifal, de Syberberg. El Don Giovanni de Losey fue un gran éxito en el mundo operístico, pero está muy lejos de ser una de sus grandes películas. No se puede comparar con El sirviente. Todos los Zeffirellis, las Carmen... para mí todo eso es basura. Creo que los cineastas tenían la obligación de ir más allá, como hizo Syberberg. No se trata de hacer una versión literal, y esa era un poco mi idea con Lynch. Lo que detesto profundamente es lo que hace Zeffirelli. Yo no puedo entender una Tosca rodada en los lugares originales y esas cosas. Para mí el teatro es escenografía. Por ejemplo, los decorados de Così fan tutte recrean un espacio completamente real y al mismo tiempo un lugar totalmente fantástico. [...]

Tengo una gran sensibilidad hacia la música en el cine, pero desde el momento en que se utiliza sentimentalmente ya no me gusta. Y esto determina muchísimo mi apreciación global de las películas. En este sentido, las de Chaplin y Buster Keaton son fantásticas. También me resulta muy interesante el uso que hace Lars von Trier de la música... y por supuesto Haneke, que la utiliza solo cuando se trata de música diegética. Una de las películas más horribles que recuerdo en este sentido es Amistad, de Spielberg, una historia sobre la esclavitud con toda esa música sinfónica. La veía y pensaba: ¿pero qué es esto? ¿Por qué siempre una gran orquesta sinfónica tocando melodías? Es horrible. Por el contrario, si a Parque jurásico le quitas la música, se queda en nada. Es la música la que hace todo. (CARMENA, F. “La pasión y la reflexión”, en Caimán Cuadernos de Cine, 01-07-2013)

La ópera *Macbeth* ya había sido mostrada en el coliseo madrileño en 2004, en producción de Gerardo Vera²⁰¹ bajo la dirección musical de López-Cobos. Sin embargo, no fue esa producción la que puso en escena Gerard Mortier, sino la co-producción que se estrenó en la Ópera de Novosibirsk en 2008 con un reparto íntegramente en ruso, y que de ahí viajó a la Ópera de París, donde la estrenó el mismo reparto que vendría a Madrid: Violeta Urmana en el rol de Lady Macbeth y Dimitris Tiliakos²⁰² en el de su atormentado esposo.

Esta producción resultaba francamente original y novedosa por cuanto dos de los planteamientos principales de la tragedia resultaban ligeramente desenfocados en la ópera. Por un lado, están las brujas de la obra de Shakespeare, cuyo rol en la producción de Tcherniakov quedaban asumidos por los habitantes de la ciudad sin nombre, que primero acogen y adulan a

²⁰¹ Gerardo Vera Perales (Miraflores de la Sierra, Madrid, 10 de marzo de 1947) es un escenógrafo, figurinista, actor y director de cine y de teatro español. Licenciado en Filología Inglesa y Literatura por la Universidad Complutense de Madrid, y en Teatro por la Universidad de Exeter, fue director del Centro Dramático Nacional entre 2004 y 2011.

²⁰² Dimitris Tiliakos, barítono, nació en Rodas y después de estudiar viola, comenzó su formación vocal con Kostas Paskalis en el conservatorio de Atenas. Entre 1997 y 2003, Dimitris fue miembro de la ópera del estado de Nuremberg, donde trabajó los principales roles del repertorio de barítono. A partir de 2004 comenzó su carrera internacional en los principales teatros de ópera y salas de concierto del mundo.

Macbeth para acabar manipulándole en cuanto éste pierde el control. Por otro, el conflicto que se forma entre el ansia de matar del descontrolado Macbeth, y sus víctimas, que aquí también se traslada a un conflicto entre Macbeth y el pueblo que lo manipula.

Así, como resumía Teodor Currentzis en la rueda de prensa de presentación, el *Macbeth* de Tcherniakov se asemeja a las “revoluciones artificiales -Primavera Árabe, Revolución Naranja...-, animadas por las grandes potencias que acaban siendo enemigos y víctimas de las fuerzas que ellos mismos han ayudado a crear”.

Y es que, para Tcherniakov, Macbeth resultaba ser un ejemplo de víctima de la sociedad en busca de nuevos horizontes que, una vez alcanzados y viendo que no eran tan satisfactorios como cabría esperar, es repudiado por esa misma sociedad. El director de escena, además, expresaba su acuerdo con la frase que Mortier había dicho poco antes de la llegada de la producción a París, de que “una puesta en escena puede ir en contra de la música, si con ello ayuda a que la escucha sea mejor”, y la relacionaba en una entrevista a *Forum Opera* con un episodio que vivió diez años antes en la ciudad austriaca de Graz: “Hace unos diez años, asistí a una representación de Falstaff, dirigida por Peter Konwitschny en Graz. Durante los primeros veinte minutos, que podrían describirse como radicales, algunos espectadores no entendían lo que estaba ocurriendo en el escenario. Hasta entonces, yo no entendía esta ópera, ya que sólo había visto en ella una serie de situaciones cómicas. Pero gracias a Konwitschny pude percibir lo que era su sustancia, esto es, el fin de una era, la desaparición de un mundo que da paso a otro, que fue lo que le sucedió al propio Verdi cuando llegó al umbral de su vida, en la frontera entre dos siglos”

La crítica no acogió positivamente la apuesta de Tcherniakov, y algunas de estas críticas, como la de Gonzalo Alonso en *La Razón* cargaban directamente contra la alusión de Mortier de que el montaje era para “personas inteligentes”:

Los aficionados a la música en vivo sabemos que los espectáculos no se agotan en su propia duración, sino que hay un antes y un después en los que disfrutar de intercambio de opiniones, un gin-tonic o una cena. Una crítica tampoco se agota con el análisis de obra o interpretación. El “Macbeth” supone uno de esos casos en que este plus es conveniente.

Basta entrar en la página del teatro dedicada la compra de entradas para comprobar el ansia que hay en el público por Verdi y el gran repertorio. Excepto la primera función, con sus muy caras entradas, prácticamente las otras siete representaciones están vendidas. Esto no ha sucedido con otros títulos que no han superado un 65% de ocupación. Es cuestión a tener en cuenta en época en la que, con menos subvenciones oficiales, la taquilla es más importante que antes. El Real estrenó una producción propia en 2004 que encargó a Gerardo Vera, no muy lograda por cierto, y guardaba en sus almacenes y ahora alquila o compra una proveniente de los teatros de París y Novosibirsk (2008).

Mortier afirma que este Macbeth es “para personas inteligentes” y nos somete una vez más a uno de sus análisis superficiales. El director artístico que amplía sus funciones al supuesto ensayo ha de saber y admitir que ensayistas, musicólogos o críticos

podamos y debemos decir algo al respecto. Tscherniakov, uno de sus registros favoritos, es profesional con ideas, incluso quizá demasiadas ideas, muy atento al detalle, quizá más al árbol que al bosque, con un afán persistente en reinventar libretos. A veces acierta, pero siempre es a base de forzar los conceptos originales. Lo hace en este Verdi, en el que no hay brujas, al igual que en el pasado “Eugenio Oneguín” no había duelos. Las brujas somos el pueblo, Macbeth es un ser quizá inicialmente bueno que ha sido corrompido por la sociedad. Su lady es una infeliz locamente enamorada... ¿Fueron así los Ceaucescu? En realidad sólo le falta tal alusión. La provocación es también evidente, por ejemplo en Macbeth cantando en calzoncillos y corbata su gran aria. El recurso al Google Earth para acercar, alejar, centrar la acción o representar la distancia entre el poder y el pueblo ya ha sido utilizado otras veces, por ejemplo por la Fura hace años. Es cierto que hay ideas y que muchas pueden ser interesantes, -elegantísima la resolución de la muerte de Banquo- pero muchos nos preguntamos por qué estos profesionales tan imaginativamente al borde de la masturbación mental –en ocasiones sus lecturas necesitan una conferencia previa para volver a entender a Verdi o Puccini- no dedican sus esfuerzos a escribir nuevos libretos en vez de retorcer los existentes.

Mortier es muy amigo de sus amigos – loable en lo personal, no tanto en lo público- y nos los sirve hasta en la sopa. En el fondo su mundo es tan pequeño como la casa de muñecas en la que Tcherniakov sitúa el palacio y supondría una alegría que reflexionara y un buen día derribase parte de sus planteamientos como hace Tcherniakov con dicha casita tras la muerte de Macbeth. Por cierto con un ruido que perjudica la música y con un coste que no debe ser despreciable.

Teodor Currentzis dirige con la fogosidad de la juventud pretendiendo, inútilmente a veces, que el coro mantenga sus tempos con los consiguientes desajustes. La orquesta mantiene su buen nivel. La ocultación del coro, junto al marco de la escena, potencia la impresión de estar ante un monótono film con sonido surround. El barítono Dimitris Tiliakos tiene muy preparado el papel y por ello sorteja las aristas con soltura y medias voces. Como diría Piero Cappuccilli, da el pego. Violeta Urmana, siempre vocalmente poderosa, posee incluso un timbre más agradable del que Verdi dibujó para la protagonista a pesar de las evidentes limitaciones por arriba. El tenor Stefano Secco arranca los mayores aplausos en una entregada “Ah la paterna mano”, cantada desde dentro del corralito de sus hijos y el bajo Ulyanov, abonado al Real, cumple.

“La vida es una historia contada por un idiota, llena de ruido y furia, que no significa nada” escribió Shakespeare al final de este drama. La frase sería transportable a la producción a juicio de la parte del público que protestó su ejecución. Perdón señor Mortier, siento no ser inteligente. (La Razón, 03-12-2012)

La creación de la siguiente producción que se vería en el Teatro Real, el estreno mundial de *The Perfect American*, de Philip Glass, vino precedido de cierta polémica, como por otra parte era de esperar tratándose de una obra que ahonda en las sombras de uno de los personajes icónicos americanos por excelencia: Walt Disney. Y eso que Glass suavizó muchos temas al convertir en ópera la novela de Peter Stephan Jungk²⁰³, *Der könig von Amerika*.

²⁰³ Peter Stephan Jungk (nacido el 19 de diciembre de 1952, en Santa Mónica, California) es un novelista estadounidense de raíces austriacas. Jungk es un autor de novelas, ensayos y guiones. En algunos casos también dirigió la versión cinematográfica de sus propias obras. En enero de 2013, la ópera *The Perfect*

Todo empezó en 2005, cuando Gerard Mortier -que todavía dirigía la Ópera de París- recibió el libro de Jungk, que novelaba el lado más oscuro de la vida de Walter Elias Disney. El libro le cautivó, pero, aunque vio potencial lírico en él, no supo vislumbrar la ocasión de convertirlo en una ópera. Tres años después, Philip Glass y Mortier, que acababa de arrancar su andadura en EE UU, coincidieron en una cena en Nueva York. El compositor, entonces, trabajaba en un libreto sobre la obra maestra de Geoffrey Chaucer²⁰⁴, *Los cuentos de Canterbury*, proyecto que dejó aparte cuando Mortier le convenció para embarcarse en una gran pieza sobre la vida de Walt Disney

Glass era perfecto para el proyecto. No hay muchos compositores vivos capaces de suscitar un interés mundial como Glass: Es estadounidense y, como tal, es capaz de identificar y comprender parte de los rasgos característicos del personaje. Además, *The Perfect American* iba a ser la ópera número 26 de Glass, pero la primera que creaba en torno a un compatriota. Sin embargo, la encontrada relación del compositor de Baltimore con la cultura popular y su imagería también le creó ciertos titubeos a la hora de emitir un veredicto claro sobre el padre de Mickey Mouse. Y es que para él, como para Dalí o Warhol, Walt Disney representaba un mito, y desde el principio trató de alejarse de la oscura visión de Jungk -basada, por otra parte, en diversas biografías del creador del imperio Disney con grandes visos de veracidad-.

American, de Philip Glass, basada en la novela de Jungk de 2004, *Der König von Amerika*, fue estrenada en el Teatro Real de Madrid

²⁰⁴ Geoffrey Chaucer (Londres, c. 1343 - ibídem, 25 de octubre de 1400) fue un escritor, filósofo, diplomático y poeta inglés, conocido sobre todo por ser autor de los Cuentos de Canterbury. Está considerado como el poeta inglés más importante de la Edad Media y el primero en ser sepultado en el Rincón de los Poetas de la Abadía de Westminster

#	Título	Año	Texto / Libreto
1	Einstein on the Beach	1975-1976	Robert Wilson
2	Satyagraha	1978-1979	Constance DeJong
3	A Madrigal Opera	1980	Philip Glass
4	The Photographer	1982	Eadweard Muybridge
5	Akhnaten	1983	Philip Glass y Shalom Goldman
6	The Civil Wars: A tree is best measured when it is down	1984	Robert Wilson y Maita di Niscemi
7	The Juniper Tree	1985	Arthur Yorinks
8	The making of the Representative for Planet 8	1985-1986	Doris Lessing
9	The fall of the house of Usher	1987	Arthur Yorinks
10	1000 airplanes on the roof	1988	David Henry Hwang
11	The Voyage	1990	David Henry Hwang
12	Hydrogen Jukebox	1990	Allen Ginsberg
13	O Corvo Branco	1991	Luisa Costa Gomes
14	Orphée	1991	Jean Cocteau
15	La Belle et la Bête	1994	Jean Cocteau
16	Les enfants terribles	1996	Jean Cocteau
17	The marriages between zones three, four and five	1997	Doris Lessing
18	The witches of Venice	1997	Philip Glass
19	Monsters of Grace	1998	Jalaluddin Rumi
20	In the Penal Colony	2000	Philip Glass
21	Galileo Galilei	2002	Mary Zimmerman y Arnold Weinstein
22	The Sound of a Voice	2003	David Henry Hwang
23	Waiting for the Barbarians	2005	J. M. Coetzee
24	Appomattox	2007	Christopher Hampton
25	Kepler	2009	Martina Winkel
26	The Perfect American	2011	Peter Stephan Jungk

Fig. 18 - Listado de óperas de Philip Glass hasta la composición de The Perfect American

El propio compositor relataba sus dudas al respecto de la visión de Jungk: “Yo veo a Walt Disney como un icono de la modernidad. Fue un hombre que empezó desde cero y construyó un imperio. Un hombre capaz de tender puentes entre la alta cultura y la cultura popular. Como Leonard Bernstein, que podía pasar de un musical en Broadway a un ciclo de Mahler”. Y de hecho, llegó a consultar con representantes de Disney sobre su parecer del libro y de que éste fuera trasladado al lenguaje operístico.

La respuesta que llegó desde Disney, desaconsejando a Glass la creación de la ópera (en la que, para evitar problemas legales, no hay rastro alguno de Mickey Mouse ni de otros personajes de Disney), fue determinante para el compositor, quien buscó un libretista de su confianza, Rudy Wurlitzer²⁰⁵ y escribió una ópera más basado en la idea del libro que en su literalidad.

²⁰⁵ Rudolph "Rudy" Wurlitzer (nacido el 3 de enero de 1937) es un novelista y guionista estadounidense. La ficción de Wurlitzer incluye Quake, Slow Fade, y El Rey de América. És también el autor del libro Duro viaje a lugares sagrados, un relato de su viaje espiritual a través de Asia después de la muerte del hijo de su esposa Lynn Davis, de 21 años de edad.

Con esta versión, enviaron el libreto a Disney, y consiguieron luz verde del Estudio -en forma de falta de respuesta-. Para entonces, Mortier ya no estaba en Nueva York, sino en Madrid, y decidió trasladar el montaje a la capital de España, manteniendo el empeño de no perder el lenguaje oscuro que la novela de Jungk traslada al personaje, en especial en lo que se refiere a su muerte y a lo que habría de sucederle a su emporio cuando falleciese. Y es que el libro de Jungk, centrado en los últimos tres meses de vida del dibujante, trata la muy conocida obsesión de éste por perpetuarse en el tiempo a través de la criogenización, deseo que no fue respetado por sus familiares, que lo incineraron dos días después de su fallecimiento -hecho con el que concluye la ópera de Glass-.

Mortier, como mencionaba, buscaba endurecer el libreto de Wurlitzer -resaltando las luces y sombras con las que Mortier veía tanto a Disney como a, citaba el belga, Wagner- y aproximarlos a la visión original de Jungk, para lo que se valió del recurso de la dirección de escena, que puso en manos de Phelim McDermott²⁰⁶. McDermott envolvió el escenario con velos, haciendo la escena menos nítida y más onírica, a partir de la primera escena en la que Walt Disney sueña hasta que se despierta agitado, y acompañó el conjunto de la propuesta con proyecciones que contextualizaban cada uno de los pasajes de la ópera de Glass hasta acercarlos a lo que planteaba Jungk en su novela.

McDermott, además, resaltaba en la primera parte de la puesta en escena uno de los aspectos más conocidos del modo de producción de Walt Disney, y es el hecho de que el dibujante en realidad no dibujaba una línea, sino que se limitaba a transmitir ideas y órdenes a una legión de dibujantes -todos hombres, dado que las mujeres sólo tenían permitido colorear-, dibujantes que jamás vieron su trabajo reconocido ni aparecieron en los títulos de crédito de las películas de Disney en vida de éste.

Así, en la puesta en escena de McDermott se podía ver a Walt Disney caminando de mesa en mesa, recolectando los frutos de sus trabajadores, mientras cavila pensativo sobre el gran trauma que le acechaba según se acercaba su final: el hecho de que sus creaciones fueran a sobrevivir y que él fuese finito -de hecho, es conocido el momento en el que, cuando el médico le comunicó que el cáncer provocado por las tres cajetillas de cigarrillos que diariamente fumaba le daría, como mucho, dos años más de vida, el hermano de Walt le espetó al doctor que eso no podía ser, dado que Disney tenía trabajo acumulado para mucho más tiempo-.

La obra en general, y Glass en particular, fueron generosamente aplaudidos en las distintas funciones de un estreno mundial enormemente mediático -prensa especializada de todo

²⁰⁶ Phelim McDermott (nacido el 21 de agosto de 1963) es un actor y director de escena inglés. Ha dirigido obras de teatro y óperas en Gran Bretaña, Alemania, España, Estados Unidos y Australia. McDermott fue co-fundador del Improbable Theatre en 1996. The Perfect American fue la segunda ópera de Glass que dirigió, tras Satyagraha.

el mundo, directores de teatro de relevancia internacional, ministros del Gobierno... estuvieron presentes-, que fue aplaudido por la crítica, que resaltó la alta calidad de un espectáculo no enormemente innovador, pero sí magníficamente ejecutado en todas sus facetas, como recogía la crítica del medio especializado *Codalario*:

*Cuando Gerard Mortier desembarcó en el Teatro Real trajo consigo la propuesta de dos estrenos mundiales que no habían encontrado acomodo en el que habría sido su destino, la New York City Opera, a causa de las desavenencias económicas que finalmente hicieron recalar al gestor belga en Madrid. Uno de esos encargos, en coproducción con la English National Opera de Londres, era precisamente el título de Philip Glass que nos ocupa, *The Perfect American*, acerca de la vida y la personalidad de Walt Disney. El otro encargo, a cargo del compositor Charles Wourinen y que presumiblemente se estrenará la temporada que viene, gira en torno al argumento que ya dio lugar a la película *Brokeback Mountain*.*

*El interés de este estreno de Glass, que ha tenido una notable repercusión mediática a nivel internacional, estriba en la perspectiva francamente novedosa desde la que se aborda el universo de Disney y que tiene su origen en el libro *Der König von Amerika*, de Peter Stephan Jungk, publicado en 2001 y recién traducido al castellano en la editorial Turner. A partir de ese texto, el propio Philip Glass, como explica en una entrevista concedida a la *Revista del Real*, confeccionó un esquema de trabajo que dio lugar al libreto de Rudy Wurlitzer que se ha puesto en escena en el Real.*

Se aborda en ambos casos, en el libro de Jungk y en el libreto de Wurlitzer, si bien con notables diferencias en algunos puntos, la figura de Disney desde la paradoja que resulta de observar, al mismo tiempo, al genio americano como el creador inimitable de un universo de felicidad y ensoñación para los niños, por un lado, y como un ser egocentrista y arisco, lleno de miedos y tics ideológicos, por otro. De tal modo que el icono de un mundo de fantasía y felicidad nos aparece en su vida cotidiana como un tipo no tan perfecto. Hay que reconocer el enorme atractivo de esta perspectiva, sobre todo porque permite, partiendo del caso de Disney, situar la mirada en los procedimientos generales de la industria cultural contemporánea, tan ligada a creadores icónicos.

*Y es que, desde esta óptica ¿acaso no podríamos preguntarnos lo mismo sobre alguien como Steve Jobs, por ejemplo? Mucho se ha debatido sobre la conveniencia de abordar desde este prisma una figura icónica un tanto idealizada como la de Disney. Pero precisamente ese es el interés de *The Perfect American*, que desde el respeto y el matiz, evitando caer en el lenguaje de los trapos sucios y la brocha gorda, permite visualizar un tanto más desnudo al creador de un mundo artificial del que él mismo acabo siendo un producto acabado pero imperfecto.*

*El resultado global, según se ha visto en el escenario del Teatro Real, es satisfactorio aunque convencional. Y es que Philip Glass realiza un gran trabajo musical con su partitura, pero desde una perspectiva demasiado comercial, en modo alguno vanguardista o experimental, como cabría esperar de quien hace ya décadas firmó una obra tan heterodoxa como *Einstein on the beach*. Otra ópera anterior de Glass como *White Raven* dista mucho, en su lenguaje compositivo, de lo que hemos encontrado esta vez en el caso de *The Perfect American*. El propio compositor reconoce haber cerrado ya, de algún modo, el capítulo del minimalismo al que estuvo asociada su carrera en un principio, y declara estar ahora explorando nuevas vías expresivas. De ser así, podríamos compartir la valoración de José Luis Téllez, que en sus charlas introductorias a estas representaciones indicaba con certeza que *The Perfect American* es una suerte de "ópera pop", situada más*

bien en la tradición americana del musical, por mucho que mantenga sus formas y convenciones operísticas.

La música de Glass para The Perfect American es en última instancia un gran trabajo que posee una música brillante, inspirada y madura. Sigue habiendo una estructura serial muy bien desarrollada, una inspiración melódica evidente y también un tratamiento muy meditado de la plantilla orquestal. Pero quizá cabría esperar algo más rompedor en manos de Glass. Puede que el acierto de su propuesta en esta ocasión radique en haber roto con sus propias convenciones. Es decir: The Perfect American no es exactamente lo que esperábamos de Glass; algunos verán en ello un acierto, una vuelta de tuerca sobre su propia producción, y otros entenderán que es un demérito, al haberse encontrado, en ese giro, tan próximo al lenguaje popular y comercial del musical. Seguramente también porque se maneja, con demasiada alegría, un concepto un tanto peyorativo del musical como un arte escénico de segunda categoría frente al esplendor de la ópera, asunto que convendría revisar, sobre todo a estas alturas de la evolución compositiva, cuando las fronteras entre los géneros se han borrado y desdibujado hasta confundirse.

Sea como fuere, quizá lo menos convincente del trabajo sea la parca elaboración de la línea vocal, que no va más allá de un recitar cantando, de nuevo muy en la línea del musical americano. No hay páginas vocales de especial entidad ni un tratamiento vocal de los caracteres dramáticos de los personajes. Otro de los deméritos de esta propuesta de Glass, seguramente el mayor, radica en la estructura misma del libreto. Y es que The Perfect American carece de acción. Al presentarse como un flashback, como una evocación por parte de Disney en los últimos días de su vida, la ópera no es otra cosa que la sucesión de una serie de instantáneas sin especial conexión entre sí, meramente yuxtapuestas, sin un tejido argumental que las amalgame.

A este respecto, Glass sostiene, en la entrevista que antes citábamos, que esta singular narratividad responde a la naturaleza de la ópera, que ha de verse como una ensoñación y no como una acción en el sentido clásico. De ahí que pretenda de algún modo continuar en su indagación del tiempo escénico (ese era el tema al fin y al cabo de Einstein on the Beach) a través de la estructura narrativa de esta ópera.

Hay algo de verdad dramática en la afirmación de Glass, pues vistas desde ese prisma onírico, que no busca recreación realista documental alguna, determinadas escenas, lejos de ser una ocurrencia aparecen como momentos notable inspiración, como sucede con el fantástico encuentro con el autómatas de Lincoln. Una obra, pues, valiosa incluso por los interrogantes y contrasentidos que pone sobre la mesa. Al mismo tiempo es un trabajo maduro e inspirado pero también una obra comercial y un tanto decepcionante en sus formas.

El elenco vocal estaba encabezado por Christopher Purves, que fue un espléndido intérprete de Walt Disney, tanto por lo atractivo de su voz, al menos enfrentándose a una línea vocal tan poco exigente, como por su desenvoltura escénica y su implicación dramática. Del resto del reparto (D. Pittsinger, D. Kaasch, J. Kelly, M. McLaughlin, etc.) no cabe destacar de modo especial la labor de ninguno en concreto, si bien todos contribuyeron a una eficaz labor de conjunto. Y es que quizá lo más interesante de esta producción sea el trabajo escénico de Phelim McDermott, con escenografía y figurinismo de Dan Potra e iluminación de Jon Clark, con vídeos de Leo Warner. Francamente inspirado, jugando con proyecciones y constantes alusiones al lenguaje cinematográfico y al contexto de los estudios de diseño y dibujo de la factoría Disney, McDermott y Potra disponen un artefacto central que genera un incesante dinamismo, lo que contribuye a matizar la ausencia de una acción continuada que trabe las distintas escenas, como indicábamos antes. Un espectáculo visual y escénico de espléndida factura.

La labor de la Orquesta Titular del Teatro Real, a las órdenes de Dennis Russel Davis, fue notable aunque no siempre atinada en los vientos y metales, a los que Glass otorga responsabilidad con páginas complejas y un tanto expuestas. Mucho más inspirado, en general, resultó el trabajo de las cuerdas, tanto en el prólogo como en el epílogo, quizá las mejores páginas de Glass en esta ocasión y donde se demanda su mayor desempeño. De igual manera, el Coro Intermezzo, el titular del teatro, respondió con su habitual buen hacer en las no pocas páginas corales que Glass introduce en su partitura.

The Perfect American se sostiene por una música compuesta con gran inteligencia y por un esmerado trabajo de realización escénica, amén de por el interés, que podrá compartirse o no, de mirar a Walt Disney desde una óptica distinta. Otra cuestión es si este título se repondrá o no en otros teatros, después de su paso por el Real y sus funciones londinenses en la ENO. Su gran potencial comercial, por tema y por lenguaje musical, nos lleva a pensar que sí. Pero sus convencionalismos, precisamente por lo mismo, nos llevan a lo contrario. El tiempo responderá. (Codalario, 23-01-2013)

Y tras el muy mediático estreno, vendría otra igualmente mediática producción. Y no lo sería por ser un estreno, pues la obra en cuestión, *Cosí fan tutte*, se encuentra entre las diez más representadas de la historia, sino por la personalidad que había de responsabilizarse de la dirección de escena. De nuevo Mortier hacía un guiño al mundo del cine, y encargaba a Michael Haneke la dirección de escena de esta ópera: un Michael Haneke que tan sólo un día después del estreno -lo que le impidió acudir a éste, ausentándose de la producción tras el ensayo general- recogería su único premio Óscar hasta la fecha -a Mejor película de habla no inglesa, de entre las cinco nominaciones que tenía su película *Amour*-.

Haneke era la figura más conocida -con el permiso de uno de los habituales del podio en la etapa Mortier, Sylvain Cambreling- de una co-producción entre Madrid, en donde se produciría el estreno mundial, y el Teatro de la Moneda de Bruselas. Una producción sobre una ópera cómica que, al igual que Jungk respecto de la vida de Disney, Haneke oscurecería a través de la puesta en escena, dando pie a la frase de Cambreling en el programa de mano, de que, con este *Cosí*, “sonreiremos, pero no nos reiremos”.

Había desde el principio una gran expectación en lo que se refiere a lo que iba a plantear el director austriaco en esta incursión en el mundo de la ópera, curiosidad que el mismo Haneke se encargó de alimentar cuando, en la rueda de prensa de presentación del proyecto -coincidiendo con la entrega de la Medalla de Oro de las Bellas Artes a su persona-, trasladó a los medios un “déjense sorprender; no quiero dar instrucciones al espectador; que cada uno construya con sus propios ojos”, que anticipaba que su producción no iba necesariamente a corresponderse con su visión del cine, del que dijo que únicamente coincide con el mundo de la ópera en la utilización del ritmo escénico para su desarrollo.

Si bien los lenguajes de ópera y cine son diferentes, como Haneke decía, lo cierto es que sí podían identificarse rasgos de su mirada a través de la cámara en la puesta en escena de *Cosí*

fan tutte. Empezando por el propio ritmo escénico que mencionaba en la rueda de prensa de presentación: *Cosí* sonó ralentizado, especialmente en los recitativos, en donde el director buscaba una enorme claridad en la transmisión de los vocablos clave que, según Haneke, mueven este drama amoroso y el mundo en sí mismo: Amor, deseo, engaño, culpa... especialmente en los personajes de Don Alfonso y la criada Despina, en quienes la escena se congelaba para observar el hastío al que puede llegar una relación en la que la necesidad de amor de ella y el deseo por ella de él no son óbice para que salga a luz el desprecio entre ambos, maltrato físico incluido.

Y, sin embargo, en otro de los modos clásicos de Haneke, esa violencia era uno de los pocos gestos obvios en la puesta en escena, pues, como recordaba Daniel Verdú en su crítica, “Haneke no da instrucciones sobre su obra. Pero interroga al público: ¿Por qué el rico Don Alfonso se ha casado con esta Despina, cuando se trata de una extranjera y es 20 años más joven que él? ¿Por qué cree que ella le engaña? ¿Por qué él la tiene que humillar? ¿Por qué ella le tiene que humillar? ¿Por qué ha hecho modernizar su hermosa y antigua casa señorial? ¿Por qué organiza él para sus amigos una *housewarmingparty* como si de un baile de disfraces se tratara? ¿Qué quiere demostrar y a quién? ¿Por qué Despina está tan triste? ¿Por qué los chicos están tan seguros de sus chicas? ¿Por qué las chicas están tan fastidiadas por ello? ¿Por qué se muestran todos tan desesperados, tan encaprichados y tan altivos?”

Y es que, como decía Cambreling, “Haneke es un realizador muy meticuloso y perfeccionista, que prepara cada escena con un *storyboard*, como si hiciera una película”. Así, el efecto Haneke no hay que buscarlo en los impactos obvios, como pudiera suceder con directores del estilo de Warlikowski, sino en trabajos de pequeño detalle, como los relacionados con el movimiento de los personajes: Así, y a modo de ejemplo, resultaba interesante cómo Haneke proponía la escena final, en la que los personajes, conscientes del común engaño, se despedían del público atados y unidos entre sí, pero haciendo el amago de soltarse mientras tiraban de los nudos en direcciones opuestas.

La búsqueda de los seis protagonistas de la comedia mozartiana fue también objeto de un minucioso esfuerzo por parte de Haneke, con el apoyo de Mortier. Y es que encontrar a los cantantes fue un trabajo que llevó hasta tres años: los que transcurrieron desde que Juan Diego Flórez rechazase cantar la ópera, coincidiendo en el tiempo con el nombramiento de Mortier -en su momento se especuló con la relación entre ambos hechos, si bien es cierto que un mes después de *Cosí*, el tenor peruano cantaría en el Real, *Les pêcheurs de perles* de Georges Bizet²⁰⁷-. Entonces, se empezó a audicionar a cientos de aspirantes, de los que surgieron los 120 candidatos

²⁰⁷ Georges Bizet (formalmente Alexandre-César-Léopold Bizet (París, 25 de octubre de 1838-Bougival, 3 de junio de 1875), fue un compositor francés, principalmente de óperas. En una carrera cortada por su muerte prematura, alcanzó escasos éxitos en vida hasta su última obra, *Carmen*, que se convirtió inmediatamente en una de las obras más populares e interpretadas de todo el repertorio operístico.

que Mortier y Haneke examinaron, para encontrar a los seis protagonistas -cinco, en realidad, pues el barítono y actor William Shimell²⁰⁸ era un fijo desde que trabajase con Haneke en *Amour-*

Con los 40 finalistas, de los que salieron los cinco protagonistas, Haneke trabajó dos horas con cada uno de ellos, en las que, más allá de sus habilidades canoras, tenían que demostrar una excelente capacidad declamativa y aparentar no más de 20 años, con lo que Haneke pudiera dar visos de credibilidad a la ingenuidad en la que se tenían que desarrollar todos los sentimientos antes planteados. Así, Haneke conseguía una actuación enormemente cinematográfica en los detalles, lo que suponía un plus de complejidad al trabajo de Cambreling -magníficamente resuelto, por otra parte- al no haber apenas comunicación visual entre los cantantes y el podio.

Paola Gardina²⁰⁹, como Dorabella; Juan Francisco Gatell²¹⁰, como Ferrando, Kerstin Avemo²¹¹, como Despina, y el citado Shimmel como Don Alfonso fueron largamente ovacionados por el público. Pero, sin duda, la aparición del bajo-barítono alemán Andreas Wolf²¹² como Guglielmo y, sobre todo, de la joven soprano Anett Frisch²¹³ como Fiordiligi, fue un descubrimiento para la crítica y el público, que le facilitó el despegue de su carrera internacional, en la que destacaron a partir de este momento ése y otros roles mozartianos, como la Donna Elvira

²⁰⁸ William Shimell es uno de los barítonos de ópera más destacados de Gran Bretaña. Desde que comenzó su carrera en el Reino Unido, se ha ganado una reputación internacional en los teatros de ópera más importantes del mundo. Ha cantado el rol de Don Alfonso en el Covent Garden de Londres, la Ópera de la Bastilla de París, la Ópera de Roma, el Teatro Bolshoi en Moscú o el MET de Nueva York.

²⁰⁹ Graduada en el Conservatorio Rigovo, Paola Gardina perfeccionó su técnica vocal con Sherman Lowe en Venecia. En 2003, ganó el Concurso Internacional Toti dal Monte con el rol de Tisbe en *La Cenerentola*. Durante su carrera, ha trabajado con directores como Ricardo Muti, Claudio Abbado, Peter Maag, Jeffrey Tate, Eliahu Inbal, Evelino Pido, Bruno Bartoletti, Patrick Fournillier y Renato Palumbo.

²¹⁰ Juan Francisco Gatell Abre (La Plata, Argentina, 1978), es un tenor argentino. Ha colaborado con Riccardo Muti en Rávena, en el Musikverein de Viena, en el Théâtre des Champs-Élysées de París, en el Salzburger Pfingstfestspiele, en Chicago y en el Carnegie Hall de Nueva York.

²¹¹ Kerstin Avemo, nacido el 27 de octubre de 1973 en Estocolmo, es una cantante de ópera sueca con una carrera internacional como soprano coloratura. Desde 2003, Avemo ha trabajado en teatros de ópera en Bruselas, Düsseldorf, Frankfurt, Zurich, París (Châtelet), Lille, Copenhague, Moscú, Madrid, Ginebra y Estrasburgo, así como en la Wiener Festwochen y en el Festival de Aix-en-Provence.

²¹² Andreas Wolf es un bajo barítono de origen alemán. En 2007, debutó internacionalmente en el campo de la ópera, en el Festival Internacional de Ópera en Aix-en-Provence, donde cantó en "Orfeo" de Monteverdi bajo la dirección de René Jacobs. En el Teatro Real de Madrid y en el Théâtre de la Monnaie de Bruselas, apareció como Guglielmo en la producción de "Cosi fan tutte" de Michael Haneke.

²¹³ Nacida en 1986 en Plauen, desde 2009 Anett Fritsch es parte del conjunto de la Deutsche Oper am Rhein Düsseldorf / Duisburg, donde ha cantado, entre otros, los roles de Pamina (Flauta Mágica), Blanche (Diálogo de Carmelitas) Konstanze (El rapto en el Serrallo) y Marie (La hija del Regimiento). Anett Fritsch tuvo un gran éxito en su debut en el Festival de Glyndebourne, y en su aparición como Fiordiligi en *Cosi fan tutte* en el Teatro Real de Madrid.

de *Don Giovanni* -en La Scala de Milán y el Festival de Salzburgo- o la Susanna de *Le Nozze di Figaro* -en las casas de ópera de Munich y Toulouse-.

Tanto el sexteto protagonista, como Cambreling y, en ausencia, Haneke, recogieron la ovación del público y el aplauso unánime de la crítica, como ejemplificaba la crónica aparecida en el medio especializado *Opera World*:

Hubo un tiempo en que los cantantes eran los divos; más tarde fue el momento de los directores como verdaderas estrellas del mundo musical en general y operístico en particular; ahora, en los tiempos que corren, es evidente que el poderío de los directores de escena es prácticamente dictatorial; el caso que nos ocupa es un ejemplo fidedigno de la situación, el montaje escénico del director de cine Michael Haneke; director mediático, carismático, ganador de un oscar a mejor película extranjera por “Amour”.

Esto no es forzosamente malo, muy al contrario, no se puede negar que su presencia es un acicate para que mucha gente se acerque al Real y disfrute de una ópera de Mozart con la ocasión. Afortunadamente, esta ópera se cuenta entre lo más granado del genial compositor austriaco; una de las tres que gozó del libreto de Lorenzo da Ponte, junto con “Don Giovanni” y “Le nozze di Figaro”, verdaderas obras maestras del género, todo ello sin exagerar. Es muy posible que quien descubra la ópera con esta obra, vuelva a ir a ver otra, sin lugar a dudas, si le gusta la experiencia.

Tras este pequeño prólogo, vayamos al grano, ¿ha valido la pena la propuesta escénica del famoso Haneke? En mi humilde opinión el resultado ha sido excelente, con algunas puntualizaciones.

El montaje escénico inicial, y que luego no cambiará a lo largo de la obra, nos muestra un salón a primera vista con una terraza de fondo, aparentemente resulta clásico; sin embargo, según van apareciendo los personajes, tanto principales como secundarios, nada es lo que parece: unos personajes están ambientados de época, siglo XVIII y otros en el siglo XX. Asombra bastante el hecho de que Alfonso, el conspirador de la trama, sea precisamente de época, y el resto de personajes del siglo XX; ¿nos intenta mostrar que es algo que no ha cambiado con el tiempo? Esto ya aparece en su filmografía (“Funny Games”), la introducción de una fuerza malévola; en este caso Alfonso como “subvertidor” de la confortable vida burguesa que llevan los protagonistas. El omnipresente mueble bar lleno de botellas de alcohol es utilizado con frecuencia por todos los personajes, resaltando aún más la perversidad del planteamiento, las infidelidades, los momentos violentos; lo son más por la forma en que la plantea el austriaco. No olvida la farsa, pero todo está teñido de una depravación inherente al ser humano. El drama se subraya con el manejo de los silencios que Haneke varía a su gusto, sobre todo en los recitativos, hay manejo de la escena sin música en algunos momentos. Esto es novedoso y, por lo menos, no altera la estructura de la obra (recuerdo todavía el montaje de “La fura dels Baus” de “La flauta mágica” donde sustituían los recitativos por reflexiones más o menos surrealistas y/o existencialistas), dando aún más sentido a cada frase pronunciada; esto es quizá uno de los mayores aciertos, a pesar de alargarse la obra en demasía. Menos inspirador me resulta el papel de la omnipresente Despina a la que Haneke quiere atribuirle un mayor papel en el drama como pareja de Alfonso y que, sin embargo, no cuadra en relevancia con lo que Mozart pensó; sus frases más que diversión, la mayoría de las veces se convierten en reflexiones cínicas. A pesar de ello, una propuesta muy interesante a la que le podríamos sacar aún más jugo pero no quiero extenderme más.

Para que todo lo anterior funcionase la labor de Sylvain Cambreling en el foso se me antojó imprescindible, sobre todo por la alteración de los recitativos e, incluso de

algunos de los momentos musicales para llevar a cabo las indicaciones del director de escena. Hay que reconocer que lo llevó con soltura: tempos afortunados, énfasis adecuados, dirección precisa y adecuada a lo indicado; la orquesta estuvo de acuerdo con lo pedido y se obtuvieron muy buenos momentos.

Mención aparte quería dedicar a los cantantes, estuvieron realmente consistentes en cada momento, empastados al extremo, más teniendo en cuenta que esta obra tiene muchos momentos de combinación de voces; dúos, tríos, cuartetos, sextetos... y ninguna voz tiene que sobresalir en exceso más que en el momento que le toca, el equilibrio fue primordial en este caso. En lo individual, los grandes triunfadores fueron Annet Fritsch y Juan Francisco Gatell, la soprano, con Fiordiligi, tiene dos arias de gran dificultad, especialmente la endiablada "Come scoglio", y las acometió con seguridad, buenas agilidades, agudos bien colocados y no exentos de potencia; lógicamente, con ese material, se convirtió en la favorita del público. Para este crítico el gran descubrimiento de la noche fue el Ferrando de Gatell, no solo porque cantó "Un aura amorosa", paradigma de aria mozartiana de tenor ligero, con mucho gusto y sensibilidad; sino porque, además, cada frase de la ópera se convirtió, en sí, en un acontecimiento; qué ejemplo de canto legato, manejo de fiato y potencia de emisión, todo ello acompañado de una voz realmente bella. Un poco por debajo de estos dos estuvieron la mezzo Paola Gardina como Dorabella y el barítono Andreas Wolf como Guglielmo, consiguiendo igualmente grandes momentos individuales en alguna de sus arias; lo peor sin embargo vino con la Despina, con una voz quizá fuera de estilo, que no transmitía al papel, divertido de por sí, la lucidez necesaria; además, en su primera aria, tuvo problemas con el tempo, yendo desacompañada con la dirección de Cambreling y la orquesta; William Shimell, como Don Alfonso, estuvo muy sólido, aunque no se caracteriza por tener un timbre muy bello. No hace falta mucho comentar sobre el coro que, como de costumbre, rozó la excelencia en sus escasos momentos.

Bravos por parte del público a una dirección escénica interesante, retadora, ambigua en su reflejo de la música universal e imperecedera del genio de Salzburgo. Una espléndida manera de disfrutar de la ópera. (Opera World, 28-03-2013)

El día del ensayo general de *Cosí fan tutte*, no sólo la presencia de Haneke resultaba ser noticia, sino el propio Mortier, merced a una muy poco diplomática entrevista al periódico austriaco *Kurier*, en la que, amén de entrar en polémica con la Ópera de Viena, hecho señalado en capítulos anteriores, desató el último conflicto con Jesús López-Cobos, que de hecho llevaría al director musical a demandar a Mortier.

El punto de la entrevista que abrió la caja de los truenos fue la pregunta del periodista sobre si el Real habría de tener un director musical titular, a lo que Mortier respondió: "Jesús López-Cobos era director titular cuando yo llegué a Madrid. Pero él apenas trabajaba con la orquesta. Tuvimos que echarlo" -si bien Mortier afirmó que no habló de despido, sino de no renovación de su contrato, y hubo un error de traducción-. La reacción de López-Cobos fue inmediata y, teniendo en cuenta su absoluta falta de relación con Mortier, se dirigió por carta no a él, sino al Teatro Real, el 27 de febrero solicitando una inmediata rectificación de las palabras de Mortier, rectificación que, de no producirse, le llevaría a tomar medidas en defensa de su honor.

El Teatro Real, en la persona de Ignacio García-Belenguer, respondió a López-Cobos, pero no en la manera que éste esperaba, sino inhibiéndose del conflicto e incluso poniéndose del lado de Mortier, con las siguientes palabras:

He leído con la mayor atención su carta del pasado día 27 de febrero. En relación a la misma, deseo manifestarle lo siguiente:

-La representación institucional del Teatro Real corresponde, de acuerdo con nuestros estatutos, al Presidente del Patronato quien, una y otra vez, se ha referido a usted en los términos que su persona y su trayectoria se merecen. Lo mismo han hecho los distintos órganos de gobierno del Teatro Real cuando han tenido que pronunciarse sobre la finalización de la colaboración que mantuvo usted con el Teatro hasta el año 2010.

-El Teatro Real, como bien conoce, tiene como norma no interferir en las declaraciones que, a título personal, realizan sus directivos a los medios de comunicación

-Que, con independencia de lo anterior, según lo que conozco, el Director Artístico, Gerard Mortier, al referirse a la finalización de su contrato con el Teatro Real, expresó en la entrevista a la que se refiere su carta, que ésta finalización se debió a la no renovación del contrato.

En todo caso, el Teatro Real quiere exponer que lamenta la confusión generada.

Le informo igualmente que, del contenido de la presente se dará traslado a los medios de comunicación

Para ‘echar más leña al fuego’, en una entrevista concedida días después a *Codalario*, Gerard Mortier incidía en la polémica con López-Cobos y, si bien aprovechaba el principio de su declaración para contextualizar lo referido al despido del director musical, remarcaba la, según él, evidente mejoría del sonido de la orquesta desde que López-Cobos dejó de dirigirla:

No me hago responsable de lo que publicó El Kurier. Yo no dije en ningún momento, por mucho que así se publicase, que había despedido a López-Cobos. Sí dije que su contrato no fue renovado al tiempo que yo entraba en el Real. El Kurier ha dado otro sentido a mis palabras, seguramente al calor de las reacciones que provocó en Viena la dirección de La Cenerentola por López Cobos, siendo incluso abucheado. Lo único que puedo decir en referencia a la situación de nuestra orquesta y su dirección musical es que su calidad interpretativa es hoy mejor que en tiempos de López Cobos, y eso es algo compartido por todos, espectadores y crítica. Y eso es lo único de lo que me puedo hacer responsable. También debería saberse que López Cobos fue el director musical mejor pagado del Teatro Real. Hoy gastamos menos y la orquesta suena mejor. No hay más que hablar. (Codalario, 17-03-2013)

Tras conocer el contenido de dichas cartas, López-Cobos procedió a denunciar al diario Kurier, al Patronato del Teatro Real y a Gerard Mortier, emitiendo un comunicado al mismo tiempo en el que informaba que “cumpliéndose justo un mes desde la publicación en el diario austriaco Kurier de la entrevista llevada a cabo a don Gerard Mortier, donde éste realizaba

manifestaciones absolutamente falaces y lesivas al honor del maestro don Jesús López Cobos mediante la imputación de hechos falsos, juicios de valor que atentaban contra la dignidad del director de orquesta, y sin haberse procedido a la rectificación pese a los requerimientos efectuados, el despacho de abogados del maestro ha dejado presentada ante el Decanato de los Juzgados de Madrid Acción de Tutela Judicial Civil del Derecho Fundamental al Honor conforme a los cauces previstos en el artículo 9.1 de la LO 1/1982”

Decanato Civil.

AL JUZGADO DE PRIMERA INSTANCIA DE MADRID QUE POR TURNO DE REPARTO CORRESPONDA

DON JOSÉ ANTONIO HURTADO CEJAS, Procurador de los Tribunales, (Colegiado 1.021) y de **DON JESÚS DOMINGO LOPEZ COBOS**, conforme acreditado mediante la primera copia de Poder General para pleitos que acompaño, actuando bajo la dirección del Letrado de Madrid Don Miguel Ángel Rubio Sánchez, colegiado 57.639 con despacho profesional en Madrid, calle Alcalá nº 95 7ª Planta, ante el Juzgado comparezco, y como mejor proceda en Derecho DIGO:

Que en la representación que ostento vengo a interponer escrito de **DEMANDA DE JUICIO DECLARATIVO ORDINARIO** frente al periódico diario de tirada nacional austriaco “**KURIER**” con domicilio en Viena (Austria), calle Lindengasse nº 52-52a, **DON GERARD MORTIER** y **PATRONATO DEL TEATRO REAL**, (entidad que deberá ser citada en el nombre de su Presidente Don Gregorio Marañón Bertrán de Lis), con CIF G-81352247, estos dos últimos demandados podrán ser citados en el domicilio de Madrid, Plaza de Oriente s/n, 28013 – Madrid.

La presente demanda tiene por objeto el ejercicio de la **Acción de Tutela Judicial Civil del Derecho Fundamental al honor conforme a los cauces previstos en el artículo 9.1 de la LO 1/1982**, y por considerar que los demandados han llevado a cabo la intromisión ilegítima contemplada en el artículo 7º.7 de dicha norma y cuya acción habrá de tramitarse de conformidad con lo preceptuado en el artículo 249.1.2º de la Ley de Enjuiciamiento Civil, resultando preceptiva, por tanto, la intervención del Ministerio Fiscal, y en acción de reclamación de daños y perjuicios en la cantidad de 50.000.-€, todo ello sobre la base de los siguientes

HECHOS

Primero.- Sobre la intromisión ilegítima del Derecho al honor.

Con fecha 22 de febrero de 2013 el diario de tirada nacional austriaco “**KURIER**” (aquí demandado) publicó en su sección de cultura la entrevista que se le realizó en Madrid al codemandado, Don Gerard Mortier, Director Artístico del Teatro Real de Madrid y que lleva por titular “*Nur Keine Opern-Friedhöfe*” cuya traducción literal al castellano sería “*Nada de cementerios de óperas*”.

Así, el medio de difusión austriaco “**KURIER**” sacó a la luz en la fecha referida, tanto en su tradicional edición impresa como en su edición digital, la publicación a la que desde cualquier parte del mundo pudo accederse por su ubicación en internet

1

Fig. 19 – Copia de la demanda presentada por Jesús López-Cobos

Dicha demanda fue desestimada en su totalidad a finales de enero del año 2014, apenas 40 días antes del fallecimiento del gestor belga. El juzgado entendía las declaraciones como “dentro del ejercicio del derecho de crítica en relación con la actividad profesional del señor López-Cobos”, al mismo tiempo que afirmaba que dichas declaraciones “no revisten carácter injurioso, insultante o desproporcionado, debiendo prevalecer el derecho a la libertad de expresión sobre el derecho al honor que en modo alguno ha vulnerado”, lo que le llevaba a desestimar íntegramente la demanda.

No obstante, en la citada entrevista a *Codalario* no era el caso López-Cobos el único tema polémico que Mortier apuntaba, sino también la filtración de documentación privada del Teatro a través de la página web *Beckmesser*, desde la que uno de los patronos del Teatro Real, Gonzalo Alonso Rivas²¹⁴, manifestó en diversos momentos -de los que algunos han sido citados en este trabajo- su disconformidad con el trabajo de Mortier. Así, en la entrevista, Mortier afirmaba:

No es casualidad que el señor Gonzalo Alonso no esté ya en el patronato del Real. Y no es que se fuera él. En realidad no fue renovado, que es muy distinto. Y eso se debió al ajuste en el Patronato, donde ha entrado más representación privada. Además, Gonzalo Alonso jugó sucio con su web. ¿Acaso pensaba que no sabíamos que él era quien se hacía pasar por Beckmesser? Es más: él ha utilizado informaciones privadas y confidenciales del patronato pretendiendo hacer una campaña pública contra el teatro y su dirección, cuando la revelación de esas informaciones va en contra de la ética misma del patronato. Se exige confidencialidad a los miembros del patronato y no es casualidad que el señor Gonzalo Alonso, en consecuencia, no haya sido renovado

En este caso, no obstante, no hubo intervención judicial, pero sí encontró respuesta por parte del ya ExPatrono de la Fundación, que con la publicación de la carta enviada a la Comunidad de Madrid, y la respuesta que llegó desde Presidencia de la Comunidad, quiso negar la no renovación que Mortier señalaba.

²¹⁴ Gonzalo Alonso, nacido en Madrid, comenzó a colaborar con la revista “RITMO” a final de los años sesenta. De 1994 hasta 1998 desempeñó el cargo de redactor jefe del área de música en el suplemento “El Cultural de ABC” y en el diario del mismo nombre. Fue miembro del patronato de la Fundación Teatro Lírico, que dirige el Teatro Real de Madrid, en representación de la Comunidad de Madrid, desde su creación en 1995, hasta el año 2013.

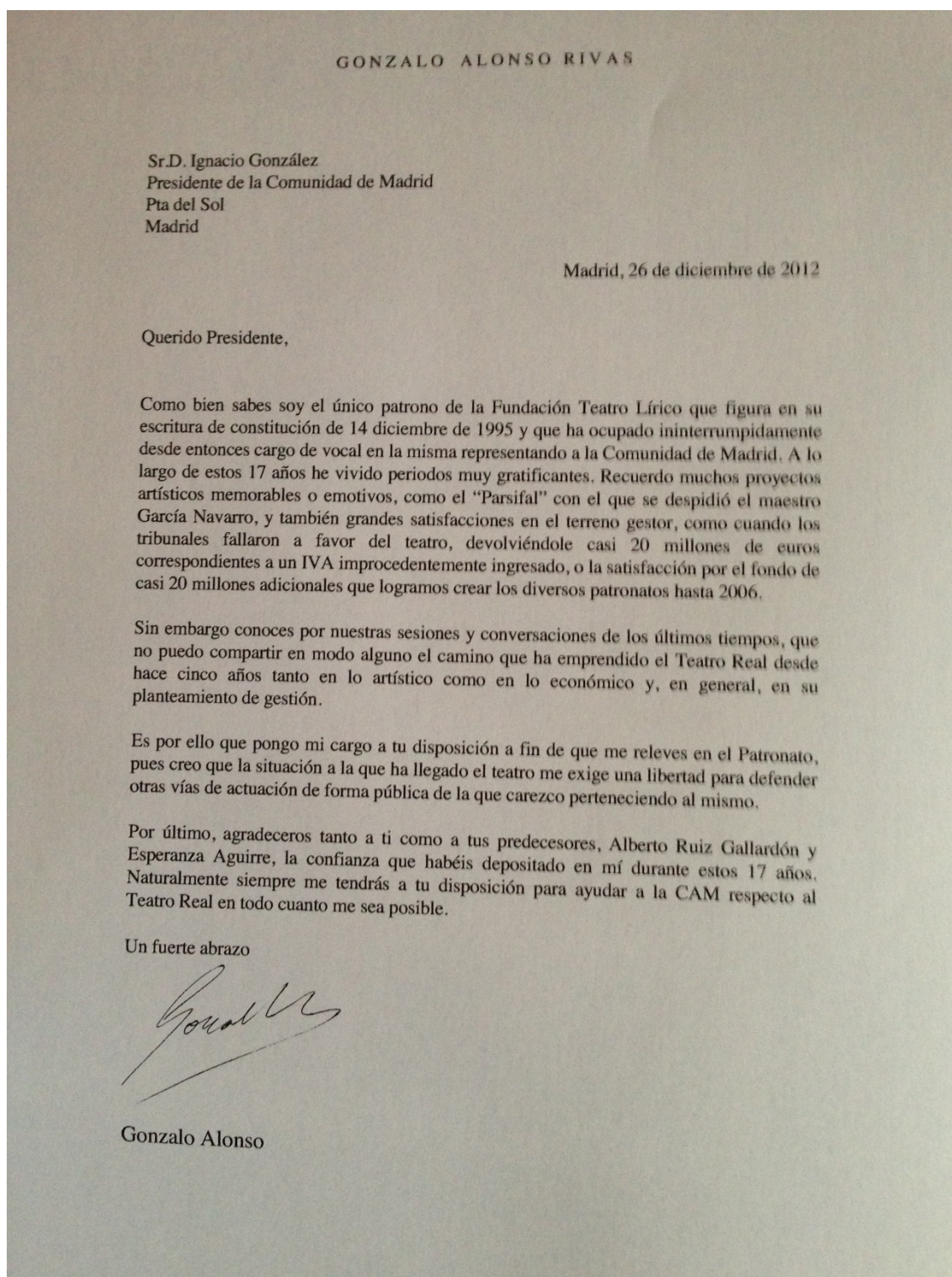


Fig. 20 – Carta de Gonzalo Alonso a la Comunidad de Madrid, comunicando su dimisión



Fig. 21 – Carta de la Comunidad de Madrid, dando por recibida la carta de Gonzalo Alonso

Volviendo a la temporada lírica del Teatro Real, el fin de la producción de *Così fan tutte* daba paso al segundo Mozart de la temporada, *Don Giovanni*, en la segunda presencia durante la temporada de Dmitri Tcherniakov, en lo que suponía también el regreso de Ainhoa Arteta al

escenario del Teatro Real tras su participación, la temporada anterior, en el *Cyrano de Bergerac* de Franco Alfano, junto a Plácido Domingo.

Don Giovanni se había representado en el coliseo madrileño ocho años antes, bajo dirección escénica de Lluís Pasqual -que esta temporada dirigiera el programa doble de Puccini y Dallapiccola-, pero Mortier optó por un nuevo montaje, en coproducción con el Teatro Bolshoi, la Canadian Opera Company, y el Festival de Aix-en-Provence -estrenado en el escenario francés en 2010-, en la que sería la última producción propia de la temporada, antes de afrontar en los tres últimos títulos del curso producciones del Festival de Ravenna y de las Óperas de París y Los Ángeles.

Con esta producción, se contaban seis encargos de esta ópera por parte de Mortier como director artístico a lo largo de toda su carrera. Patrice Chéreau²¹⁵, los Hermann o Michael Haneke habían sido depositarios de estos encargos en el pasado. Pero probablemente ninguna de las producciones fue tan arriesgada como ésta de Tcherniakov, quien, de hecho, entregó una suerte de manual de instrucciones con el programa de mano con el objeto de que la gente entendiese lo que quería plantear sobre las tablas del coliseo madrileño en, como lo calificó Gerard Mortier, “un montaje fascinante que exige una gran concentración por parte del público”

Personaje	
<i>Don Giovanni, un joven noble extremadamente licencioso</i>	El Comendador
<i>Leporello, sirviente de Don Giovanni</i>	Donna Anna Hija del Comendador
<i>Il Commendatore (Don Pedro)</i>	Don Ottavio Nuevo novio de Donna Anna
<i>Donna Anna, su hija, prometida de Don Ottavio</i>	Zerlina Hija del primer matrimonio de Donna Anna
<i>Don Ottavio</i>	Masetto Novio de Zerlina
<i>Donna Elvira, una dama de Burgos abandonada por Don Giovanni</i>	Donna Elvira Prima de Donna Anna
<i>Masetto, un campesino</i>	Don Giovanni Marido de Donna Elvira
<i>Zerlina, prometida de Masetto</i>	Leporello Joven pariente del Comendador, que vive en su casa
<i>Coro: campesinos, sirvientes, damas, músicos, demonios</i>	

Fig. 22 – Los personajes, según el libreto original (izq.) y según Tcherniakov (dcha.)

Así, Zerlina, prometida de Masetto sin filiación alguna con el resto del reparto, pasaba a ser en esta versión la hija del primer matrimonio de Donna Anna. Ésta, a su vez, se convertía en

²¹⁵ Patrice Chéreau (n. Lézigné, Francia, 2 de noviembre de 1944 - París, Francia, 7 de octubre de 2013) fue un director de cine, teatro y ópera francés además de productor, actor y guionista. En 1976 Wolfgang Wagner le ofrece dirigir junto a Pierre Boulez la nueva producción de El anillo del nibelungo de Richard Wagner en el Festival de Bayreuth, que se convertiría en producción de referencia. Como director de cine ganó el Premio César en 1999, y como director de teatro ganó el Premio Molière en cinco ocasiones y el Premio Europa de teatro.

prima de Donna Elvira, que en la versión original es simplemente una dama abandonada por Don Giovanni. Con ello, y con el hecho de que Leporello pasa de ser el sirviente de Don Giovanni a ser un joven pariente de Don Pedro, hacía que, en la versión de Tcherniakov, todos eran de una u otra manera familia del Comendador, añadiendo una pátina incestuosa al libreto de la que el original de Lorenzo da Ponte²¹⁶ carecía.

Otro de los aspectos que la producción de Tcherniakov modificaba era el de la duración temporal de la obra. La obra, tal y como la concibieron Mozart y Da Ponte, se desarrollaba en una sola jornada, en la que Don Giovanni tenía más que suficiente tiempo para insultar, enojar, y humillar al resto del reparto, hasta que la figura del Comendador se le aparece una vez muerto y lo arrastra consigo a los infiernos. Pero Tcherniakov planteó una complicada puesta en escena para que esa escena tuviese lugar a lo largo de días, lo que le permitía justificar el deterioro físico del personaje de Don Giovanni. Dicha dilación de los actos se realizaba a través de hasta ocho caídas de telón negro –caídas en el sentido literal de la palabra, ya que alguno de los desplomes se mezclaron acústicamente con los últimos compases de la orquesta-, sobre el que se mostraban, en forma de proyecciones, la evolución temporal.

A nivel argumental y actoral, también Tcherniakov quiso marcar distancia con el original de Mozart y Da Ponte. El argumento original conduce hacia un final moralizante, como sucede en otras óperas de Mozart, como *La Flauta Mágica*: Así, tras la muerte del protagonista, el resto del reparto proclama que la muerte del pecador no es sino el fiel reflejo de su vida disoluta. Ello no sucedía en la versión de Tcherniakov, y no precisamente para ir a más –lo que sería entendible, ya que, con las modificaciones introducidas, el libertino no solo es tal, sino también incestuoso-, sino todo lo contrario. Don Giovanni no muere por ser un libertino, sino por haber dejado de serlo: Así, su descenso a los infiernos se produce en paralelo a su envejecimiento, y de hecho, no muere arrastrado al averno, sino de un infarto al corazón, envejecido y afectado por la andropausia. Don Giovanni es, pues, una imagen del protagonista de *El último tango en París*: deteriorado, enloquecido y desquiciado, despojado de su libido y con la muerte como única salida posible.

El último gran cambio respecto al original es que, al contrario que con el tiempo, en donde Tcherniakov extendió la duración desde una jornada a varias semanas, en lo que se refiere a las localizaciones, Tcherniakov condensa todas las que el libreto original dispone -las afueras de Sevilla, la casa de Donna Elvira, el jardín de Don Giovanni, el cementerio, el Palacio del Comendador y el comedor de Don Giovanni- en una sola: una estancia de la casa del Comendador, en las que todos los familiares -según la versión del ruso- interactúan. Así, cuando Masetto y Don

²¹⁶ Lorenzo da Ponte (Cèneda, Treviso, 10 de marzo de 1749 – Nueva York, 17 de agosto de 1838) fue un poeta y libretista italiano conocido sobre todo en cuanto autor de los libretos de tres grandes óperas de Mozart: *Le nozze di Figaro* (1786), a partir de la comedia de Beaumarchais, *Don Giovanni* (1787), a partir de la comedia de Tirso de Molina y *Così fan tutte* (1790).

Giovanni habían de protagonizar la escena del cementerio, no hay tal sino una gran cristalera, de cara a la que cantan ambos personajes; en la última cena, no hay cena, ni gran comedor, sino la misma mesa que ha estado presente desde el principio, y sin nada sobre ella; y en la escena que el gran público conocía y esperaba, no hay Comendador llevando a los infiernos a Don Giovanni, sino un actor profesional contratado por el resto de personajes, familiares del Comendador, que observa como un Don Giovanni en camiseta se tumba y muere, precediendo a la enésima caída de telón.

Todo lo mencionado no sólo desconcertó a los espectadores, sino a los propios artistas, con los que el público no ocultó su desencanto -a excepción de Ainhoa Arteta-. Especialmente destacado fue el caso del protagonista, el barítono Russel Braun²¹⁷, al que perjudicó enormemente el esfuerzo interpretativo al que el director de escena le obligó, que le hizo desmoronarse vocalmente en paralelo a la ruina física de su personaje. Él fue lo más señalado de un reparto que, con la excepción de Arteta, fue abucheado -lo que provocó que, en posteriores funciones, Arteta saliese a saludar al mismo tiempo que todo el resto del reparto, con el objeto de moderar los silbidos-, dejando, no obstante, la mayor desaprobación para Dmitri Tcherniakov, como recogía la crónica de José Catalán Deus para *Periodista Digital*:

Los amantes de la ópera, una fauna escasa pero resistente, se las prometían felices ante la aparente autocrítica que esta temporada parecía aplicarse el discutido Gerard Mortier al frente del Teatro Real. Después de un brillante 'Così fan tutte' de Mozart y dos notables versiones de concierto, la de 'Roberto Devereux' de Donizetti y la de 'Los pescadores de perlas de Bizet, el anuncio de Don Giovanni de Mozart, una favorita del público desde hace dos siglos, llenaba a la parroquia de entusiasmo ante lo que parecía un repliegue a valores seguros. Con el aforo vendido para las ocho funciones, el estreno sin embargo fue anoche un brutal jarro de agua fría. Al servicio de un planteamiento escénico de arrogancia intelectual inaudita y pobreza formal extrema, la producción resistió a duras penas el primer acto pero se hundió irremisiblemente en el segundo, viviéndose una agonía completa, con los cantantes y la orquesta protagonizando un completo naufragio.

El director de escena, escenógrafo y figurinista ruso Dmitri Tcherniakov había cambiado completamente el libreto modificando las relaciones entre los personajes, haciendo de Zerlina hija de doña Ana, a esta prima de doña Elvira, y a todos, familiares del Comendador, incluido Leporello. También, convirtiendo los variados escenarios donde sucede la trama, a saber, el atrio del palacio del Comendador, las afueras de Sevilla, el jardín y las estancias de la casa de Don Giovanni y hasta el cementerio, en un espacio único, un gran salón comedor de la casa del Comendador, cuyo imponente aspecto aguantó hasta el intermedio para convertirse a partir de ese momento en una rémora total. Y finalmente modificando así mismo toda la estructura temporal que ya no discurre en una sola jornada sino a lo largo de días y semanas y separando los sucesivos cuadros de la pieza con ruidosos desplomes de negro telón e interrupciones de la música que se convirtieron en ocho sucesivos adelantos del negro y sonoro balance final.

²¹⁷ Russell Braun (nacido el 19 de julio de 1965) es un barítono lírico de Canadá, ganador del premio Juno. Codiciado como solista de ópera, Russell Braun trabaja regularmente en el Metropolitan Opera de Nueva York, el Festival de Salzburgo, la Ópera Lírica de Chicago, la Ópera de París, la Opera de San Diego, la Ópera de San Francisco y la Canada Opera Company.

Tcherniakov nos había contado la víspera del estreno que había estado cuatro años pensando en este encargo. En su delirio debió de considerarse autorizado -y de hecho lo ha sido por los cuatro teatros que han pagado y permitido este despropósito- para cambiar todo lo que Mozart y De Ponte habían ideado, al servicio de sus absurdos prejuicios, especialmente presentar a Don Juan como un héroe, suprimir toda referencia a la intervención del más allá en el castigo del depravado, y hacer del resto de los personajes una familia rica, ridícula y corrupta bajo la férula de un tirano, al que era casi correcto mandar al otro mundo.

Para plasmar su audacia había que sacrificar la música y sobre todo las partes cantadas a una escenificación truculenta e hiperactuada, la quinta esencia de los disparatados montajes que como este, están arruinando el mejor espectáculo del mundo. La orquestación se convierte en mero acompañamiento, las arias son de andar por casa, duetos y combinaciones de voces van siendo machacados por el trasiego sin sentido a que se ven obligados los cantantes.

Durante el primer acto y habiendo temido algo todavía peor, pensábamos que la representación aguantaría en ese agrídulce resultado al que nos tienen acostumbrados. El Comendador había estado estupendo; Don Giovanni y Doña Ana mantenían el tipo; Ainhoa Arteta, en doña Elvira, había empezado regular pero mejoraba; Zerlina y Masetto no tenían arreglo, pero daba un poco lo mismo. Y Leporello era brillante y gracioso, salvaba los muebles.

Sin embargo, y como tantas veces ocurre, el intermedio llegó para hundirlo todo. Hubo pocos aplausos y algún abucheo al final del primer acto, que sólo había registrado un par de intentos fallidos por arrancar aplausos y un par de sonoras protestas de algún espectador aislado. Pero esto no era nada comparado con lo que iba a llegar.

El segundo acto de Don Giovanni es de por sí un tanto tedioso hasta el desenlace final. La partitura de Mozart no está a la altura del primero y el libreto de Da Ponte comienza a alargarse indebidamente. Tcherniakov mantiene la acción en el mismo habitáculo cuando era imperioso renovar la escenografía. La orquesta se repliega sobre sí misma y su director Alejo Pérez parece querer pasar desapercibido ante la tragedia que se masca en escena. Russell Braun obligado a gesticular patéticamente se va olvidando de cantar. A partir de dejarlo en camiseta se convierte en un pelele que deambula tristemente por el escenario. Los espantosos figurines con que viste el quinteto de personajes perjudicados por sus andanzas, y su literal derrumbe, tirados por los suelos sistemáticamente, apenas permiten respiro. Christine Schäfer demuestra oficio, pero su bella y oscura voz está rodeada de demasiados obstáculos. Ainhoa Arteta se hiergue en pleno naufragio y consigue mejorar su rendimiento.

Al fin llega la escena del cementerio. Y no hay cementerio. Masetto y Don Giovanni dan la espalda al público y dialogan con una cristalera. Luego llega la última cena en casa del seductor compulsivo. Y por el contrario se sientan donde siempre y no hay cena. Para cuando llega el Comendador la tragedia se ha consumado. Don Giovanni no baja a los infiernos sino que se tumba en el suelo. Y llega la octava y última caída estruendosa del aciago telón. Y la platea se revuelve presagiando lo peor. Tímidos aplausos. Abucheos masivos para Russell Braun y Paul Groves, protestas contra Mojca Erdmann, aplausos nutridos para Arteta y Ketelsen mientras el público huye a raudales. Gritos de ¡Vergogna, vergogna!, ¡Tomadura de pelo!, ¡Y encima no saben cantar! por parte de los dos espectadores que iniciaron la protesta a los que siguen legiones cuando Alejo Pérez aparece en el escenario y ya estruendoso bufido cuando lo hace Dmitri Tcherniakov. Uno de esos grandes acontecimientos que esperan todos los aficionados, convertido en una desagradable decepción. Sin duda uno de los estrenos más tristes que ha presenciado el Teatro Real. (Periodista Digital, 04-04-2013)

Al respecto de los abucheos, se enzarzaba en una nueva polémica Gerard Mortier en una entrevista a *EFE* en la que afirmaba que los abucheos habían sido mucho más escasos de los que reflejaba la crítica, y que además habían sido un boicot organizado:

En España piensan que Don Giovanni es de su propiedad, pero es un mito mundial. Ese equívoco explicaría parte de los abucheos que está provocando el montaje de esta obra en el Real, pero otra le corresponde a un boicot organizado [...]

En cada función ha habido abucheos a la propuesta de Tcherniakov, al director, al coro y a los cantantes, que han decidido salir todos juntos a saludar al finalizar a iniciativa de Arteta, que no quería que un trabajo de equipo de seis semanas de duros ensayos se resumiera en aplaudirle solo a ella, excelente en su interpretación [...]

La gente que abuchea hace más ruido, pero son seis que empiezan y algunos se dejan llevar. A otros, claro, no les gusta, pero parece que a la mayoría sí. Los abonos no se devuelven y está completamente lleno [...]

Parte de la pelea es organizada: he visto ayer cómo dos espectadores arriba, dos abajo y dos al lado creaban 'ambiente', y todo parte de un blog de música clásica, que ha anunciado un ataque contra mí [...]

Y las pruebas de que parte del descontento está planificado es que abuchean al coro, uno de los mejores de Europa, y que solo canta dos minutos; o que el mejor Leporello de la actualidad, Kyle Ketelson, no recibe ningún aplauso después de su aria del catálogo: eso no se ha visto jamás [...]

La gente que abuchea no sabe nada. Si no hubiera coincidido que a Hanecke le daban un Oscar cuando se estrenó 'Così fan tutte' seguro que también lo hubieran hecho con él porque había quien tenía ganas pero tenía miedo de hacer el ridículo (EFE, 11-04-2013)

Nada mejor para calmar las inquietas aguas del Real que una producción tradicional con un gran reclamo mediático al frente, como era la presencia, por segundo año consecutivo, de Riccardo Muti, al frente de su Orchestra Giovanile Luigi Cherubini, esta vez para dirigir la comedia de Gaetano Donizetti²¹⁸, *Don Pasquale*.

No era esta la producción que originalmente iba a traer Muti a Madrid, sino que esperaba continuar con su ciclo de recuperación de las obras de Saverio Mercadante, y subir a escena *La Rappresaglia*. Pero diversos factores se unieron, e hicieron que la ópera no se llevase finalmente a cabo: En primer lugar, factores externos, como la crisis económica que afectaba al Teatro Real, y que desaconsejaba sumar al desembolso que suponía traer una orquesta extranjera al foso del

²¹⁸ Gaetano Donizetti (Bérgamo, 29 de noviembre de 1797 - Bérgamo, 8 de abril de 1848) fue un compositor italiano de óperas muy prolífico. Aunque su repertorio de compositor abarca un gran número de géneros, incluida la música religiosa, cuartetos de cuerda y obras orquestales, es sobre todo conocido por su obra lírica, componiendo hasta 75 óperas.

Teatro, el gasto de una nueva producción propia. Este hecho, al que el director italiano restó importancia cuando fue inquirido por las razones del cambio de programa, es perfectamente entendible atendiendo a que *La rappresaglia* no era la primera producción del curso que se cancelaba, sino que, en un contexto similar -el de querer poner en marcha una producción propia con una orquesta extranjera-, también había acabado cancelándose la producción de *La Flauta Mágica* -que se vio sustituida por tres conciertos de la orquesta que iba a ejecutar la producción: la Filarmónica de Berlín-.

Además de las circunstancias externas, una serie de hechos relacionados directamente con Muti llevaron a la definitiva modificación del título. Por un lado, la tardía recepción de las partituras, sobre las que hubo que trabajar sobre un original encontrado en España -al igual que había sucedido con *I due Figaro*- y que a Muti no le llegaron hasta el final de 2012, semanas más tarde de cuando esperaba haber comenzado con el estudio de la partitura. Al poco de haberlas recibido y planificando ya los ensayos con la orquesta Luigi Cherubini, que Muti iba a alternar con una serie de conciertos y una gira por Asia al frente de la Sinfónica de Chicago, el maestro empezó a encontrarse mal por lo que entendía que era una fuerte gripe y regresó a Milán: sin embargo, al poco de llegar a Italia para ser evaluado, los médicos le diagnosticaron una hernia inguinal, de la que el maestro hubo de ser intervenido de inmediato.

Si bien no revestía mayor gravedad la operación, que tuvo lugar el lunes 21 de enero de 2013, ésta obligó a Muti a un mes de reposo absoluto, lo que supuso la cancelación de la gira por Asia con la Sinfónica de Chicago, y el retraso de otros compromisos, que le hubieran obligado a preparar la nueva producción de la obra de Mercadante con mayor celeridad de la deseada. Y Muti, que con los galones que ostenta se podía permitir proceder con un cambio de programa, espetó que él no era “un director de orquesta que prepara una ópera en una semana”, y procedió a cambiar el título por una producción que conocía perfectamente, pues ya la había dirigido en su estreno en Ravenna apenas cinco años antes.

Si bien parece obvio que, de encuadrar a *Don Pasquale* en un género, éste habría de ser el de la comedia bufa, lo cierto es que la ópera de Donizetti destaca especialmente por su melancolía. Melancolía que afectó a las propias circunstancias de su composición, llevada a cabo en París, a donde Donizetti se autoexilió después de cuatro sucesos que le dejaron psicológica y emocionalmente afectado: el primero, puramente profesional, fue la censura de su ópera *Poliuto*, basada en el martirio de un noble armenio, y prohibida por el muy católico Fernando II²¹⁹, que rechazaba la representación sobre un escenario de escenas de naturaleza religiosa y que, en el último momento, censuró la obra. Tras esto, a Donizetti le sobrevendrían tres ‘mazazos’ personales: primeramente, la muerte de los tres hijos que su esposa había dado a luz; en segundo

²¹⁹ Fernando II (Palermo, 12 de enero de 1810 - Caserta, 22 de mayo de 1859) fue rey las Dos Sicilias desde 1830 hasta su muerte en 1859; además fue infante de España, por ser nieto de Carlos IV de España.

lugar, la muerte de sus padres; y antes de que transcurriese un año del fallecimiento de éstos, la pérdida de su esposa, víctima del cólera. Donizzeti marcha entonces a París, ya con los primeros síntomas de la sífilis en el cuerpo, y con indicios de los desvaríos de locura que le acompañarían hasta su muerte, en 1848, en su Bérghamo natal.

No era la primera vez que Donizzeti se veía obligado a componer con premura, y en este caso, presionado por la fecha de estreno, fijada para el 3 de enero de 1843 en el Teatro de los Italianos de París, compuso *Don Pasquale* en menos de ocho semanas -la leyenda habla de once días, pero, de ser así, probablemente lo único compuesto en ese rango temporal fuesen las líneas vocales-, lo que fue posible gracias al aprovechamiento de melodías, estructuras, soportes armónicos, e incluso fragmentos completos de otras creaciones suyas, como *Gianni di Parigi*, *L'elisir d'amore* o *La favorita*.

La ópera tuvo una gran acogida por parte del público -no así por parte de la crítica-, y comenzó una carrera internacional que la llevó desde Nueva York hasta Sidney en los diez años siguientes, y que, de hecho, ha permitido que nunca haya abandonado una posición preminente en el repertorio operístico, ni siquiera durante el declive en la popularidad de las obras del Bérghamo entre mediados del siglo XIX y mediados del siglo XX. Hoy, de hecho, *Don Pasquale* está entre las 50 obras más representadas del repertorio, pero, por el hecho de ser la última ópera bufa belcantista, tiende a ser considerada una obra menor, hecho que le fue recordado a Muti en la rueda de prensa de presentación, y al que esté respondió con un cortante “*Don Pasquale* es la gran ópera de carácter *giocoso* después de la trilogía compuesta por Mozart. El que dice que es menor es un cretino”

Pese a la premura empleada en su composición, lo cierto es que la obra demuestra hasta qué punto se hallaba Donizzeti en su madurez compositiva. Y es que *Don Pasquale* condensa los elementos más tradicionales del belcantismo -línea vocal de los personajes muy cuidada, estructurada en torno a los elementos más tradicionales del estilo: cavatinas, duos, tercetos y concertantes, además de arias y recitativos- con otros aportes que permitían que la obra llegase mejor al público: desde el refuerzo del número de concertantes frente al de arias, dotándoles igualmente del cometido de hacer avanzar la acción -junto con arias y recitativos-, a la lógica distribución de las voces, en las que el rol del anciano rico y soltero quedaba en manos de un bajo, y los papeles de los jóvenes enamorados en soprano y tenor.

Gerard Mortier, quien en una entrevista en 2010 afirmaba que “Donizzeti y Bellini no son para mí el gran repertorio. Están bien Lucia, Don Pasquale, L'elisir o Roberto Devereux, pero el gran repertorio es Verdi, Wagner y Mozart”, fue parco en palabras en la presentación de la ópera -apenas recordó que la primera vez que vio dirigir a Muti, en 1971 en Salzburgo, fue con este título-, todo lo contrario que Muti, quien dio una clase magistral, poniendo en valor la música

italiana, y aprovechando para dejar un par de mensajes dirigidos a Mortier y a aquellos que compartían sus planteamientos artísticos. Por un lado, en lo referido a la forma de entender el *Don Pasquale*, respecto a lo que Muti afirmó: “Donizetti expone un drama humano. Hace sonreír, no reír. Hay de fondo una amargura y una ternura que es obligatorio preservar, pero sucede que la influencia de los directores de escena germanos ha transformado Don Pasquale en una especie de vodevil cómico y ha desnaturalizado el mensaje original”, mensaje tras el que Muti aprovechó también para acordarse de esa producción de 1971, pero no precisamente para bien en lo que se refiere al que fue el director de escena, Ladislav Stros²²⁰: “quien en el momento más dramático de la ópera, cuando Don Pasquale es rechazado por Norina, no se le ocurrió otra cosa que lavarle los pies [...] Pensé en comprarle un billete de avión para que fuera a Nápoles y entendiera lo que es la melancolía desde el punto de vista mediterráneo. Los directores de escena ven a Don Pasquale como un bufón, un clown, algo que no estaba en el ánimo de Donizetti”

El otro ‘recado’ de Muti al estilo de entender la ópera de Mortier venía a cuenta de la dirección de escena -“Vengo de la vieja escuela toscaniniana. Para mí no existe una regia moderna o antigua, solo existe una regia inteligente o estúpida. El problema de una puesta en escena no es la modernidad sino que la idea del director debe ayudar a la comprensión de la ópera”-, que en esta ocasión fue diametralmente opuesta a lo que Ladislav Stros propuso 42 años atrás en Salzburgo. Aquí, la dirección de escena recayó en Andrea de Rosa²²¹, que ya había presentado en 2006 en Ravenna una producción enormemente tradicional, muy del gusto del director italiano, pero que la crítica atacó duramente, refiriéndose a ella como “pobre” o “sólo digna de un teatro de provincias”. Tampoco el reparto estuvo a la altura, y, como decía la crónica de *Codalarario* que se cita a continuación, todo el valor de la producción se redujo únicamente a la presencia de Muti:

La RAE define el "mutismo" como un "silencio voluntario o impuesto". Sin embargo, cabría sugerir una segunda acepción, emparentada con ésta: "dícese del estado de consenso que genera cualquier representación dirigida por Muti". Y es que siempre que Riccardo Muti ejerce en el foso nos quedamos con la sensación de que la representación ha sido tomada en serio, de que se ha ejecutado música sin contemplaciones, naderías o rutinas. Y al mismo tiempo, esa sensación disuade a la hora de matizar y criticar éste o aquél extremo de la representación. Muti genera tal sensación global de satisfacción que cuesta atreverse a matizar cada uno de las individualidades, todas ellas, paradójicamente, lejos de cubrir con creces con las demandas de sus respectivas partituras. Este Don Pasquale que ha presentado el Teatro Real es un ejemplo paradigmático de este singular mutismo. La batuta de Muti dirige todo con firmeza, claridad y sentido, pero, ¿hubo algo

²²⁰ Ladislav Štros es considerado con razón como uno de los principales representantes de la escuela checa de la dirección de escena de ópera en la segunda mitad del siglo XX. Las principales características de la dirección de escena de Štros eran su refinada habilidad en la transformación del lenguaje de la música en la representación visual, junto con una fuerte tendencia a implicar en ella el lenguaje de los símbolos.

²²¹ Andrea De Rosa (Nápoles, 1967) es un director de cine italiano. A partir de 2004 se dedicó a dirigir ópera, subiendo a escena el Idomeneo de Mozart, Curlew River de Britten, el estreno mundial de *Il dissoluto assolto* de Corghi, *Don Pasquale* de Donizetti y el díptico formado por Dido y Eneas de Henry Purcell y *Satyricon* de Bruno Maderna

más aparte de la batuta de Muti? Francamente, muy poco. Y es que el equipo de cantantes dispuesto por el propio director napolitano quedó lejos de satisfacer las, por otro lado, exigentes demandas de una partitura de engañosa ligereza.

Comenzando por el protagonista, Nicola Alaimo, al que habíamos escuchado ya como Ezio en el Attila que Muti dirigió en Roma el año pasado. Alaimo posee un instrumento leñoso, sin empaque y ajeno por completo al lenguaje de esta partitura. Su Don Pasquale fue esforzado en lo teatral, pero insuficiente a todas luces en el sillabato y bastante primario en el fraseo. Echamos mucho de menos al gran Chausson, en una página que domina a placer. Tampoco Korchak, al que recientemente escuchamos en un estimable Lenski, satisfizo plenamente en su recreación del papel de Ernesto. Estamos ante una escritura vocal comprometida, siempre sobre el pasaje, con una escena de gran demanda al comienzo del acto II, el "Cercherò lontana terra", coronada además por una cabaletta de esforzada recreación. La voz de Korchak se adecua al rol, por naturaleza tímbrica, pero su técnica adolece de una general inconsistencia para el canto ágil, ligero y a un tiempo romántico que demanda la parte. La esporádica belleza de algunos sonidos no compensa ante la irregularidad general, con no pocas tiranteces, sonidos abiertos y sonidos caprinos. El belcantismo de esta partitura demanda una técnica mucho más en regla que la que Korchak mostró en el estreno. Sin duda su mejor desempeño tuvo lugar en el "Com'è gentil" y en el bien empastado dúo posterior con Norina, el "Tornami a dir". Quedó en conjunto algo desdibujado su Ernesto, pues, por una técnica irregular e insuficiente para esta parte.

Algo semejante cabe decir de Eleonora Buratto, que fue sin duda la voz más en regla de cuantas componían este reparto. Estamos ante una ligera de timbre agradable y maneras teatrales, si bien expresivamente convencionales. Técnicamente adolece de una coloratura más bien aproximativa. El instrumento brilla en el agudo, aunque a veces sorprende con sonidos fijos y no del todo colocados, irregulares. Buratto busca una consistencia que no tiene en el grave, exagerando de forma innecesaria algunos sonidos. En todo caso, es siempre musical y comunicativa, aunque un tanto superficial en lo dramático. Compuso una Norina esmerada, pero poco más. Nos gustó más el año pasado en el Mercadante. Digno aunque sin alardes el Malatesta de Alessandro Luongo.

Muti comandó la dirección musical, como es costumbre en él, con dos marcas genuinas: la supresión de cualquier agudo no escrito en la partitura y la apertura de todos los cortes, lo que dio lugar, por ejemplo, a la inclusión de variaciones en la citada cabaletta de Ernesto. Si por algo destacó este Don Pasquale, a nivel orquestal, es por la frescura y naturalidad que Muti obtuvo de la Orchestra Giovanile Luigi Cherubini, una formación joven, esmerada y suficiente, aunque sin especial personalidad. Ofrecieron, en todo caso, un sonido siempre fluido, musical, rico en dinámicas, teatral, siguiendo una batuta, la de Muti, convincente e impecable en la concertación con las voces, como quedó patente en cada número de conjunto de los varios que jalonan la partitura de Don Pasquale. Impecable su labor, por tanto, desde el foso, elevando el nivel de la representación, que de otro modo habría pasado por algo mucho más gris y rutinario. Espléndido asimismo el desempeño del Coro Intermezzo en su breve intervención.

Dejamos para el final la decepcionante producción con dirección de Andrea de Rosa, con escenografía de Italo Grassi. Casi digna de una representación de provincias a cargo de las huestes de José Luis Moreno. Manejando un código escénico absolutamente demodé, apenas cabe hablar de una dirección escénica propiamente dicha. Tampoco hubo una escenografía digna de comentario, más allá de una parca decoración, poco más que un escueto atrezzo. Muy decepcionante, pues, este Don Pasquale en su apartado escénico, de un convencionalismo gris y nada ambicioso.

La partitura de Don Pasquale merece también un comentario específico. Muti calentaba el ambiente en la rueda de prensa previa al estreno indicando que "quien dice

que Don Pasquale es de segunda es un cretino". No es un título de segunda, en efecto, pero seguramente tampoco es la obra maestra, redonda, perfecta e inmaculada que algunos han sostenido en torno a estas representaciones. La ligereza y naturalidad de esta comedia esconde dosis altas y geniales de sarcasmo y refinamiento, no hay duda. Pero no es menos cierto que su enredo es primario, su libreto es peregrino y, a la postre, si por algo se sostiene Don Pasquale en repertorio, es por la mimada orquestación de Donizetti y su inspirada escritura vocal. Además, conviene no olvidar, como señalaba José Luis Téllez en sus charlas introductorias previas a la representación, que el día antes de su estreno allá por 1843 tenía lugar la primera representación en Dresde de El holandés errante, lo que nos permite hacernos una idea precisa del marco compositivo del que Don Pasquale se ha dicho, con justicia, que es el último canto de cisne. No es una ópera de segunda, pero seguramente tampoco sea una genialidad. Es complicado, de nuevo, escapar al mutismo.

Este Don Pasquale sustituía a la inicialmente prevista Rappresaglia de Mercadante. Los problemas de salud y de agenda de Muti obligaron a un cambio un tanto convencional, dando lugar a estas representaciones del título de Donizetti, con apenas una semana de ensayos a sus espaldas, lo que se dejó notar en algunos momentos de la representación. Ciertamente la presencia de este título, y más con una producción como la comentada, en el marco de la presente temporada rompe con el proyecto artístico sostenido por Mortier, al que imaginamos que se le tuvo que indigestar bastante la representación de este Don Pasquale, donde poco brilló más allá de Muti. (Codalario, 13-05-2013)

La temporada aun había de acoger la producción de dos títulos contemporáneos, con, eso sí, multitud de diferencias en lo formal y argumental entre sí. El primero de estos, *Wozzeck*, de Alban Berg, es uno de los escasos ejemplos de óperas en las cuáles el argumento daría para más horas de música que las que la ópera contiene -cuando lo común suele ser que las obras operísticas se nutran de argumentos de mucho menor calado que la música compuesta-.

Wozzeck, cuyo libreto escribió el propio compositor, está basado en el drama inconcluso de Georg Büchner²²² *Woyzeck* -la doble zeta del título de la ópera proviene de un error editorial-, a cuya primera representación asistió Berg en Viena en 1914. El drama presenta la historia -basada en un hecho real- de Friedrich Johan Franz Woyzeck -Wozzeck en la ópera-, un antiguo soldado que sirve de cobaya a experimentos médicos que le provocan alucinaciones, todo ello mezclado con un drama amoroso con Marie, una prostituta que le es infiel, y con la que ha tenido un hijo.

Bajo este argumento, el drama narra la historia de los efectos deshumanizadores que tiene la sociedad en un soldado, manipulado por un ambicioso doctor, por su amada y por el ejército, pudiendo entenderse también como la tragedia del hombre trabajador acosado por el sistema. Así, *Woyzeck* es una crítica de la pobreza y, al mismo tiempo, explora la relación pobreza y moral, y de cómo la amoralidad impide mejorar el estatus social del protagonista.

²²² Karl Georg Büchner (17 de octubre de 1813 – 19 de febrero de 1837), dramaturgo alemán y escritor de prosa. Era hijo del renombrado químico y médico forense Ernst Büchner, y hermano del físico y filósofo Ludwig Büchner. El talento de Büchner es generalmente tenido en gran estima tanto en Alemania como en el extranjero y sus obras se representan con frecuencia. Se considera que, de no haber muerto tan joven (falleció a los 23 años a causa del tifus), hubiese adquirido la importancia de Goethe y Schiller.

Es el acoso arriba mencionado el que acaba llevando a Woyzeck al trastorno mental, y con ello al asesinato de Marie: Un asesinato motivado por tres razones, que según se presente el drama quedan unas u otras más remarcadas: En primer lugar, por celos, debido a la aventura que tiene Marie con el Tambor Mayor -y que, ante la imposibilidad de hacerle frente Woyzeck ni física, ni psicológicamente, desvía su violencia hacia Marie-; en segundo lugar, por la esquizofrenia que los experimentos le causan, agravados por la extrema dieta que el doctor le receta, a base únicamente de guisantes; y en tercer lugar, por el deseo de Woyzeck de huir de la sociedad, debido a los abusos y a la humillación que el Doctor, el Capitán y el Tambor Mayor le causan, y que Woyzeck traslada hacia Marie, dando salida al odio y a la frustración acumulados.

Las 27 escenas del drama de Büchner fueron convertidas por Berg en 15 escenas contenidas en tres actos -Exposición, Desenlace, y Tragedia con Epílogo-, en los que la ópera narra la historia del soldado a través de una música atonal, con la que Berg se adapta a la expresión de las emociones y los pensamientos del personaje. Los ritmos contienen referencias a las escenas que se van mostrando -como los de música popular que acompañan a las escenas de la taberna o de los soldados durmiendo-, pero la música carece de patronajes con el objeto de adaptarse mejor a las expresiones del personaje. El hecho de ser atonal, no obstante, no significa que no existan referencias con las que identificar a los personajes: de hecho, el tritono Si-Fa es evocado en las disputas entre el protagonista y su amada, y la combinación *Sib-Reb* representa la relación entre Marie y el niño, con lo que se establece una continuidad en la obra, pese a los drásticos cambios emocionales de los personajes entre escena y escena.

Con tamaña complejidad, no es de extrañar que Gerard Mortier afirmase, en la presentación de la producción, que “un director de un teatro de ópera siempre debe programar Wozzeck, porque es tan importante como Don Giovanni” y que “Berg y Büchner son unos genios muy grandes, porque hablaron del siglo XX en el siglo XIX”. De hecho, él se había tomado al pie de la letra su propia aseveración, y llevó al Teatro Real una producción que él mismo había encargado para la Ópera de París, y con el mismo cantante en el papel de Wozzeck, Simon Keenlyside²²³, que precisamente debutó en el rol de la mano de Mortier en París.

Una ópera que el Teatro Real había programado hacía apenas seis años, con producción de Calixto Bieito -de la que repitieron los responsables de los roles del Tambor Mayor y del Capitán-; aunque Mortier prefirió retomar la producción que encargase a Christoph Marthaler durante su estancia en París. Una producción en la que el director de escena suizo llevaba la acción a una cantina con un área de juegos para niños, ya que, como el mismo Marthaler afirmaba,

²²³ Simon Keenlyside (3 de agosto de 1959, Londres, Inglaterra), es un barítono británico de prestigio internacional. Uno de los más notables liederistas de su generación participa en la colección de Lieder de Robert Schumann y en cinco volúmenes de Franz Schubert así como Brahms, Mahler y Benjamin Britten, Emmanuel Chabrier, Maurice Duruflé y Henry Purcell.

“Cambreling y yo traemos el mundo de fuera a la escena. *Wozzeck* tiene mucha actualidad. Trata sobre las personas víctimas de la soledad y en la escena todo encaja”.

Una idea, la de la cantina, que tuvo, curiosamente, su origen en la ciudad natal de Mortier, Gante, cuando Marthaler y su ayudante, paseando por la ciudad, observaron desde el exterior una fábrica abandonada reconvertida en parque de juegos en la que había un grupo de niños jugando, y a su alrededor se situaban los padres, solitarios, silenciosos y apáticos. En ese lugar vio Marthaler a su *Wozzeck* actual, en un lugar en el que el protagonista lo mismo afeita a su superior, que sirve bebidas o limpia mesas, y todo ello a un ritmo frenético mientras a su alrededor se consume su vida y se le escapa la de su amada y la del hijo de ambos.

La cantina-barracón en la que se desarrolla la escena suponía un buen punto de partida para el drama de *Wozzeck*, si bien el hecho de que toda la escena tuviese lugar en dicho espacio provocaba una gran sensación de estatismo y obligaba a imaginar, por ejemplo, cómo debía de ser esa luna roja, alzada en el firmamento, que acompañaba la escena del asesinato de Marie. No obstante, en oposición al estatismo de la escena, Marthaler fue excepcional en lo que se refería a la concepción de los personajes, especialmente del protagonista, del que conseguía mostrar una imagen de enfermo andrajoso desde el primer momento, así como de los niños que poblaban permanentemente la escena, como un enganche del personaje principal con la vida mientras, al mismo tiempo, va recorriendo durante la ópera su camino a la muerte.

No obstante, la concepción de la pobreza que quería narrar Marthaler, como criticaba Jorge Fernández Guerra²²⁴ en la revista *Doce Notas*, resultaba incompleta. Y es que, si bien el soldado concebido por Büchner resultaba pobre en todos los niveles vitales -mental, social, física, e incluso sexualmente hablando-, y estaba desposeído de toda personalidad, quedando reducido a un pelele con el que experimentar y del que abusar metódica y sádicamente, el *Wozzeck* de Marthaler era pobre en tanto en cuanto es pobre la sociedad que le rodea, más que por el personaje en sí. Y además, en eso, como recordaba Fernández Guerra, se le notaban a la producción los cinco años transcurridos desde que la escena fue concebida, y cómo la crisis había llevado a algunos lugares del mundo a la pobreza que vivió el propio *Woyzeck* en sus carnes.

Gran parte del éxito de la producción, además del que les correspondía a Berg y a Büchner, fue achacable a un Sylvain Cambreling que, con las funciones del Teatro Real, llegaba a superar las 60 representaciones de esta ópera. Y es que Cambreling, como ya había demostrado en el podio del Madrid Arena durante la producción de *Saint François d'Assise*, puede pecar de

²²⁴ Nacido en Madrid en 1952, Jorge Fernández Guerra es uno de los compositores españoles más destacados de su generación. Además de su trabajo como compositor, que le ha valido el Premio Nacional de Música 2007 del Ministerio de Cultura, ha destacado como gestor musical y como ensayista sobre temas musicales, con importantes responsabilidades en prensa y en destacadas instituciones de la vida musical

falta de musicalidad en títulos de repertorio más clásicos, pero posee un indiscutible manejo de la partitura, por compleja que ésta sea, y tiene la capacidad de guiar a la orquesta con precisión hacia la intensidad que se requiere en cada uno de los momentos.

Todo ello se vio recogido por la crítica, que alabó la penúltima producción del curso de manera casi unánime, para lo que vale citar como ejemplo la crítica de Ismael Cabral para la sección cultural del *Grupo Correo*:

Lo realmente sobresaliente de estas nuevas funciones de la obra maestra de Alban Berg ha sido su ejecución puramente musical. Apreciamos siempre el buen hacer de Sylvain Cambreling -tanto en repertorio del siglo XX como en títulos decimonónicos- pero no sería exagerado claudicar en que este ha sido, hasta la fecha, su mayor logro en el coliseo madrileño. Presagiábamos una versión morosa, analítica sí, pero de escasa virulencia, y encontramos una interpretación eficazmente paladeada, con una primorosa atención hacia cada una de las familias instrumentales (bravos encendidos para la orquesta), crispada la mayor parte del tiempo, pero también sagazmente dramática cuando el clima lo demandaba. Una suerte de híbrido entre el expresionismo más acerado y una visión tardorromanticista de la partitura. Alejado tanto de la ampulosidad de un Daniel Barenboim como del, en todo caso preferible, modernismo afilado de un Pierre Boulez. Cambreling ha cincelado Wozzeck a su propia imagen, como ya nos había demostrado en el recomendable DVD que firmara a medias con Peter Mussbach en la parte escénica, y cuyos planteamientos estéticos al respecto de la obra se han reafirmado en las representaciones de Madrid. Ahora bien, realizado el elogio, sí que cabría exigirle a Mortier una mayor apertura a la hora de contratar directores musicales para el repertorio más comprometido que propone -y que representa, por otra parte, su particular y necesaria cruzada española-. Se nos ocurren cuatro: Arturo Tamayo, Peter Eötvös, Susanna Mälkki y Peter Rundel, fabulosos maestros inéditos en este foso.

El apartado vocal ha concitado adhesiones menos inquebrantables que las suscitadas por la lectura musical de Cambreling. Simon Keenlyside, modélico barítono lírico, sufrió la inclemente escritura de Berg y no salió del todo ileso del envite. Sucede que Mortier, además de cantantes, procura contratar a solventes actores, y lo uno por lo otro, su recreación del desdichado personaje nos conmovió en todos los niveles. Padeció problemas de proyección pero posee una zona media en la que se mueve con soltura. Nadja Michael debe ser -por su habitual presencia en el Real- muy del gusto del intendente, lo cierto es que tiene en su haber unos agudos inhabituales, de gran penetración y densidad armónica, aunque algo descontrolados, sin llegar a decir que grita. Es además una gran actriz curtida en el teatro de regie -¡esa gran aportación al universo lírico que nunca cejaremos de reivindicar!- y su Marie, chulesca y nada piadosa, lasciva sin caer en lo caricaturesco, resultó digna de aplauso. Jon Villars, como el Tambor mayor, fue uno de los más beneficiados por la realización de Marthaler, muy bieitoniana en lo tocante a este personaje, caracterizado como un macarra barrigón con ropa de mercardillo. Fue algo gritón, pero su timbre, no sabemos si pretendidamente afeado, casó con el contexto. Mucho se le critica a Franz Hawlata (el Doctor) su escasa prestancia, y es cierto que anda alicorto de graves, pero su particular timbre de voz conviene a según qué caracteres, y este es uno de ellos. Cumplieron Gerhard Siegel, tenor con poderoso instrumento, y Roger Padullés, de contundentes, pétreos agudos. Bien el Coro del Teatro Real, ajustados los Pequeños Cantores de la JORCAM y mal el niño/hijo de Marie que, al menos en la función del pasado 10 de junio, le tembló desmedidamente la voz en su conclusivo y escuetísimo aporte.

Repasando buena parte de lo publicado en los medios y en foros al respecto de la producción uno no puede por menos que llegar a la conclusión de que pocos o muy pocos

se han parado a leer las explicaciones que Christoph Marthaler ofrece para ayudar a contextualizar su Wozzeck. Su argumentario nos parece convincente, como también su ulterior ejecución escénica, aunque, ciertamente, no nos mueva al entusiasmo. Ese enfermizo barracón de juegos infantiles donde los padres abandonan a sus hijos en unas depauperadas y pobrísimas atracciones es, de antemano, un buen espacio en el que revivir Wozzeck. Su decisión conlleva un fiero estatismo y exige una elevada dosis de imaginación, aunque a estas alturas, nadie debería necesitar ninguna luna roja en el firmamento ni contemplar la sangre brotando del cuello de Marie para estremecerse con lo que se nos cuenta aquí. El director suizo presenta sorprendentemente al soldado como un enfermo terminal hecho andrajos vitales desde su primera aparición y demostró haber realizado un destacado trabajo dramático conjuntamente con su colaboradora Malte Ubenauf. Un acierto resultó la presencia constante de los niños, siempre en segundo plano, corriendo de un lado a otro, como un hálito de espectral inocencia en la trastienda de este miserable lugar; el final, con la escolanía mirando fijamente al público bajo una mortecina luz de sótano de hospital alcanzó lo estremecedor. Quedan también en la retina medidos asaltos a la platea, como la acertadamente cruda y nada íntima escena de sexo entre Marie y el Tambor Mayor y la muerte en total oscuridad de Wozzeck. (El Correo, 11-06-2013)

El último título del curso se hallaba en las antípodas del entusiasmo generado en Mortier que, habiendo definido a *Wozzeck* como una obra que todo director de teatro de ópera debía programar, no dudo en afirmar en distintas entrevistas que *Il Postino*, de Daniel Catán, “no me entusiasma” y que “fue una cosa que me impuso Plácido Domingo” -afirmación que fue negada por el propio Plácido, que sentenció haber sugerido preferentemente algún título verdiano, o el *Thais* de Jules Massenet-²²⁵.

Y es que, sin duda alguna, la presencia del tenor madrileño era el mayor atractivo de esta obra, cuyo libreto, escrito por el propio compositor, bebía a partes iguales de la novela de Antonio Skármeta²²⁶ *Ardiente Paciencia*, y de la película de Michael Radford²²⁷ que, homónima de la ópera, ganó el Premio Óscar a mejor banda sonora en 1994.

²²⁵ Jules Émile Frédéric Massenet (Saint-Étienne, 12 de mayo de 1842 - París, 13 de agosto de 1912), fue un compositor francés conocido por sus óperas, que fueron muy populares durante finales del siglo XIX y principios del XX. Ha dejado una obra esencialmente lírica (veinticinco óperas) pero también compuso ballets, oratorios y cantatas, obras orquestales y aproximadamente, unas doscientas canciones, además de algunas obras pianísticas.

²²⁶ Esteban Antonio Skármeta Vranicic (Antofagasta, 7 de noviembre de 1940) es un escritor chileno, Premio Nacional de Literatura 2014. Considerado una de las máximas figuras de la literatura latinoamericana, es internacionalmente conocido por sus textos llevados al cine, como *Ardiente paciencia*, del que se hicieron dos películas: una con el mismo título (1983) y otra, más famosa, que se llamó *Il Postino* o *El cartero de Neruda* (1994); la novela *El baile de la Victoria* conservó el nombre en la pantalla grande (2009) y la pieza *El plebiscito* inspiró el guion de la película de Pablo Larraín *No* (2012)

²²⁷ Michael Radford (n. Nueva Delhi, India el 24 de febrero de 1946) es un director y guionista cinematográfico. Además de por la película *Il Postino*, si por algo es famoso Radford es por su adaptación de la novela distópica de George Orwell, 1984, que realizó en ese mismo año 1984.

Pero, apenas una semana antes del estreno, Plácido Domingo ingresaba en un hospital de Madrid aquejado de una embolia pulmonar, enfermedad que le afectaba directamente a su instrumento, y que le obligaba a cancelar su presencia en el Teatro Real ante la exigencia médica de reposo completo durante un mes. Por fortuna, la presencia del tenor valenciano Vicente Ombuena²²⁸, que se iba a alternar con Plácido como ya había hecho en México y en Chile, permitió solventar el infortunio y seguir adelante con la producción, lo que hubiese sido de otro modo imposible, al ser una obra tan reciente que no contaba con intérpretes alternativos a los que recurrir con la necesaria premura.

Es innegable que existen argumentos objetivos por los que entender la falta de sintonía de Gerard Mortier con esta ópera, más allá de las evidentes lejanías en el estilo, como la absoluta falta de innovación de un Daniel Catán cuyo libreto resultaba una traslación al lenguaje operístico, escena a escena, de la película de Radford. Tampoco resultaba innovadora la composición, lo que si bien no es un aspecto criticable *per se*, si lo es en tanto en cuanto cuestionable la calidad de dicha mirada atrás. Y es que, como afirmaba en el programa de mano José Luis Téllez²²⁹, aunque el genio de Puccini está en la mente de Catán, el resultado recuerda más a alguno de sus epígonos, como Alfano, gracias en gran parte a una instrumentación poco más que correcta y a un tratamiento vocal repetitivo en el que apenas se observa una verdadera inspiración melódica.

La ausencia de Plácido Domingo, para quien se había escrito el papel y que, desde su estreno, se había convertido en el verdadero promotor de la obra, se hizo notar, no sólo por su carisma, sino por las evidentes diferencias entre él y su sustituto en el Teatro Real. Y es que si bien la entrega de Vicente Ombuena fue reconocida por la crítica, ésta tampoco dejó de señalar que la proyección vocal, la emisión, y no digamos el aura y el empaque del valenciano quedaban a años luz del de Domingo.

Pese a lo arriba citado, en conjunto, *Il Postino* fue una producción correcta que, sin provocar grandes reconocimientos ni del público ni de la crítica, consiguió el objetivo de cerrar la temporada de una manera más sosegada, con el reconocimiento a los elementos ajenos –reparto, dirección escénica- y propios -director musical, coro, orquesta- del Teatro Real, como resumía Arturo Reverter en su crítica:

²²⁸ Vicente Ombuena nació en Valencia, en cuyo conservatorio inició sus estudios de canto y piano. En 1988 ganó el Primer Premio en el XXVI Concurso Internacional Francisco Viñas, así como el galardón al Mejor Tenor, otorgado por Plácido Domingo. El repertorio de Vicente Ombuena incluye las principales óperas románticas: Don Pasquale, Rigoletto, La Traviata, La Bohème, Falstaff, Otello, o Simone Boccanegra

²²⁹ José Luis Téllez (Madrid, 1944) es musicólogo y un veterano comentarista de música clásica y ópera para Radio Clásica1 de Radio Nacional de España (RNE) y Televisión Española (TVE). Es colaborador habitual de la revista musical Scherzo y ha protagonizado varios vídeos, originalmente basados en charlas y conferencias, y más tarde, como una nueva serie titulado Hablando sobre ..., para el Departamento de Audiovisuales del Teatro Real.

Con la ópera Il postino del compositor mexicano Daniel Catán, desaparecido en 2010, ha concluido la irregular temporada 2012/2013 del Teatro Real. Si la obra existe es seguramente gracias al apoyo de Plácido Domingo -que fuera amigo personal del autor-, que, como se sabe, no ha podido cantar al encontrarse convaleciente de una embolia pulmonar, de la que, afortunadamente, se ha recuperado, como lo prueba el hecho de que estuviera presente en el ensayo general. El papel de Neruda fue escrito expresamente para él en esta lírica narración que, curiosamente, no se basa en la novela de Skármeta, sino en la película que sobre ésta realizó en 1994 Michel Radford. Un procedimiento al que era aficionado Catán, que en el momento de su muerte estaba trabajando en una nueva ópera basada en una película de Frank Capra.

El lenguaje musical de Catán, que estudió en los Estados Unidos con James K. Randall, Benjamin Bortez y Milton Babbitt, puede calificarse, sin ambages, de neorromántico y abiertamente tonal, más allá de alguna esporádica ambigüedad y de estratégicas disonancias. Es frecuentemente melódico y despide gratas emanaciones a lo largo de unas estructuras bien organizadas, fluidas, perfumadas de rasgos populares muy estilizados. A veces recuerda a un Strauss depurado de densidades; otras a Puccini, otras a un Stravinski dulcificado; incluso a Ravel o, más atinadamente, a Korngold. El mismo músico se consideraba conectado con Berg -algo que es difícilmente apreciable- y, como él mismo decía, no olvidaba nunca el fundamento dramático de Monteverdi.

El propio Catán es autor del libreto de este su último fruto operístico. La estructura narrativa, construida mediante escenas relativamente breves situadas en localizaciones cambiantes y tiempos diversos, tiene una clara impronta cinematográfica que exhibe meridianamente su fuente de inspiración, que se mueve y se anima por sensaciones y sentimientos muy cálidos. Decía el autor al respecto: “Me siento muy preocupado por lo que respecta al papel que juegan el amor y el arte en nuestra vida. Y este es el tema de esta ópera. Se encuentran ambos puntos de vista, al mismo tiempo que el descubrimiento del arte y del amor por parte de Mario”.

No ha de negarse la habilidad del compositor para crear una base instrumental sólida, para enlazar los tempos y allanar transiciones, para subrayar estados de ánimo, climas y atmósferas, para trazar a veces melodías de hermoso cuño y para construir un tejido rico en efectos y, por qué no decirlo, también en efectismos. El foso aparece poblado de caracoleos de las flautas y las maderas, de exposiciones dulzarronas del oboe y el corno inglés. Hay percusión, discretamente utilizada, y las voces entonan con frecuencia una suerte de recitativo melódico más bien plano. El espectro tímbrico, con secuencias abonadas a notas pedal, es agradable pero monótono, tirando a edulcorado; como lo es la historia, en el fondo simplona y exenta de claroscuros. Neruda ha de decir siempre frases lapidarias y poéticas. Los textos, que en ocasiones proceden de sus poemas resultan así dichos retóricos y huecos.

En conjunto resulta una ópera llena de tópicos, lugares comunes y vaciedades que, sí, se deja oír y ver, pero que emparenta quizá en exceso con el estilo de la comedia musical más tontorróna o con el de una banda sonora de una película cursi. Desde luego, estuvo servida con profesionalidad. En el foso Pablo Heras-Casado matizó con cuidado y embelleció los momentos más significativos, entre ellos aquellos alusivos a una especie de antillanismo que nos sonaron tanto a Montsalvatge como a Lecuona. O el que da lugar, sobre una música finamente irisada, al gran solo de Mario. O el bien trabajado final del primer acto, organizado sobre la base rítmica de un tango. Muy banal el canto a Chile.

Podrían quizá establecerse concomitancias entre el estilo de Catán y del hoy también sobrevalorado Golijov, de quien la pasada temporada el Real programó Ainadamar. El argentino resulta más variado rítmicamente, más fantasioso e la hora de emplear los timbres y colorear; más amigo igualmente de los ostinati, que acaban en él por

hacerse obsesivos y lastran a la postre el fluir narrativo. Pero en ambos la concepción dramática adolece de los mismos defectos, aquellos promovidos por una manera de contar y de ilustrar musicalmente harto epidérmica, ajena a la entraña profunda de la narración y de los comportamientos y sicologías. La figura de Neruda, si hablamos de Catán, es una especie de monigote, de marioneta que parece estar ahí para decir frases bonitas y sentenciar; un pico de oro sin sangre ni carne.

La puesta en escena, de Ron Daniels, diáfana, servidora sobre espacios muy abiertos y un mismo suelo de baldosas de todo tipo de aconteceres, se nos antojó adecuada para tan poca carga poética de altura, pero, a la postre y por ello, igualmente banal. No se quebró los sesos desde luego el regista. Hubo manifiesto abuso de proyecciones, entre ellas mares embravecidos y textos autógrafos del poeta, versos que, como los pronunciados por el personaje principal, escuchados fuera de contexto, resultan traídos por los pelos. El montaje es por ello, más allá de que todo esté bien movido, tan trasnochado como la mayor parte de la música y del texto.

El equipo vocal, que cantó bajo las atentas y eficaces órdenes, bien orientadas, como se ha dicho, de un musical y aplicado Heras-Casado, rayó a buena altura. La peor parte se la llevó Vicente Ombuena, que sustituía a Domingo. Es buen y digno intérprete este tenor valenciano. La suya es una voz poco coloreada, no muy voluminosa, de lírico con ribetes de ligero. Poco diestra para acometer un papel escrito para una voz más grande, grave, oscura y timbrada, aunque ya cansada como la del dedicatario. Realmente, la parte, que posee una línea vocal centrada, con algunos graves y muy escasos agudos, no más allá de un la bemol, le va como un guante a Domingo; muy adecuada para su poco boyante estado actual. Cristina Gallardo-Domàs solventó con destreza y alguna nota alta bien colocada, su escaso cometido. Bien Leonardo Capalbo, en la parte de cartero, un tenor con arrestos y extensión, aunque de emisión excesivamente engolada. Logró unos pianos muy bellos, aunque nada puros de sonido y mostró entrega, calor y convincentes dotes de actor. El problema es que en su gran dúo con Neruda laminó a Ombuena, que quedó ostensiblemente disminuido, lo que no estuvo nada bien. Heras podía haber jugado algo más con la dinámica.

Afinada y pulquérrima, exactísima en su aguda línea de canto, Sylvia Schwartz, que puso en evidencia también un control nada común de las agilidades. Una vez que uno se hace a su timbre de ave, ni muy bello ni muy brillante, la escucha con placer. Fácil y refinada. Tonante, oscuro y en su sitio el barítono Víctor Torres, jefe de la estafeta, y sobrada Nancy Fabiola Herrera en un papel característico de matrona con malas pulgas. Su carnosa voz es un lujo para un personaje tan de una pieza. Ajustado en su caracterización de cacique, que está por debajo de sus posibilidades, Federico Gallar. Eduardo Santamaría, como padre de Mario, y José Carlos Marino, como un sacerdote, completaron un reparto que, como decimos, funcionó casi en su totalidad bien engrasado. Como el coro y la orquesta. (Beckmesser, 01-08-2013)

CAPÍTULO 6: TEMPORADA 2013-2014

CAPÍTULO 6

En el verano de 2013, cumplido el ecuador de su contrato en el Teatro Real, que vencía al final de la temporada 2015-2016, Gerard Mortier se encontraba descansando unos días junto a su amigo Sylvain Cambreling, al que aprovechó para ir a ver a Stuttgart, donde el músico dirigía el *Requiem* de Verdi. El día 10 de julio, comiendo al aire libre con Cambreling y con con Jossi Wieler²³⁰ tras la representación matinal del *Requiem*, Mortier les dijo que volvía esa tarde a Bruselas a recoger los resultados de los análisis de sangre que cada año por esas fechas se hacía.

Dos días después, Mortier llamaba a su amigo Cambreling, y le decía que tenía que verle, y que tenían que hablar. Cuando coincidieron, al viernes siguiente, Mortier le dijo que “hay una cosa, seguramente en el páncreas; tú sabes lo que es un cáncer de páncreas, algo muy complicado, pero voy a luchar”, a lo que Cambreling le respondió que estaba seguro de que iba a luchar, de que iba a hacer todo lo posible.

En agosto, y sin que nadie más que sus amigos más cercanos lo supiesen, Gerard Mortier entra en el quirófano. La operación no es exitosa, y los médicos le informan a Mortier de que el cáncer es fulminante y de que no tiene cura. Mortier, sin embargo, no cesa en su empeño, y empieza a buscar terapias alternativas que le permitan curarse de su enfermedad o, al menos, alargar en la medida de lo posible su vida, para seguir trabajando en la temporada que está a punto de comenzar y en su sucesión al frente del Teatro Real.

²³⁰ Jossi Wieler (nacido el 6 de agosto de 1951 en Kreuzlingen) es un director de teatro suizo, director de ópera y director artístico. Desde 2011, Wieler es director de la Staatsoper de Stuttgart. Es miembro de la Academia Alemana de las Artes Escénicas y de la Academia de las Artes de Berlín.

Dicha sucesión estaba prevista para 2016, pero, sabiéndose enfermo, Mortier se marca una fecha más cercana en su agenda: el final de la temporada que empieza, con *Los Cuentos de Hoffmann* en el horizonte, previstos para junio de 2014. A partir de ahí, su agenda queda llena de interrogantes, tanto a nivel artístico, como en lo que se refiere a la gestión del Teatro Real, a quien no comunica aún su estado de salud. De hecho, Mortier parte a Alemania a iniciar un tratamiento alternativo, que le tendrá recluido hasta noviembre.

Sabedor de que su ausencia se convertía, tarde o temprano, en algo imposible de ocultar, -máxime cuando a principios del mes de septiembre tenía una conferencia en Gante ante 250 personas, en la que su estado iba a ser evidente a ojos de todos-, Gerard Mortier se pone en contacto con Gregorio Marañón a finales del mes de agosto y le comunica su estado de salud. Superado el primer impacto, y tras asegurarle Marañón que le esperaría a que acabase el tratamiento, y que no se planteaba en modo alguno sustituirle antes de tiempo, ambos empezaron a tratar el tema de su sucesión, sobre el que secretamente llevaban trabajando desde hacía ya meses -hay que tener en cuenta que la sustitución de un director de ópera debe hacerse con el tiempo suficiente como para permitir que se libere de los compromisos que tenga a medio y largo plazo-, y para el que Gerard Mortier había puesto sobre la mesa seis nombres.

El primer candidato en liza era Viktor Schoner²³¹, director artístico ejecutivo de la Ópera de Munich. Schoner, el candidato más joven de los seis que puso sobre la mesa Mortier -contaba entonces menos de 40 años-, era un viejo conocido del belga desde que ambos unieron sus caminos en el Festival de Salzburgo en 2001, a donde Schoner se unió como asistente directo del intendente. Las referencias de Mortier para incorporar al joven alemán -a quien Mortier se refería como “un hombre extremadamente inteligente”- venían de su trabajo con Titus Engel, con quien había puesto en marcha la Akademie Musiktheater Heute en la década anterior, en el marco de la Universidad Humboldt de Berlín, en la que Titus dirigía el seminario sobre análisis de música contemporánea y Viktor estudiaba.

En 1998, Mortier, interesado en el trabajo de Engel y Schoner, quiso crear una unión entre Salzburgo y Berlín, permitiendo que, anualmente, 20 jóvenes entusiastas de la ópera de la Akademie planteasen sus dudas teóricas y prácticas sobre el teatro de ópera a los artistas que llevaban a cabo producciones contemporáneas en el Festival de Salzburgo. Esa comunicación se tornó estable, y la relevancia que el proyecto empezó a tomar llevó a que Deutsche Bank asumiese su patrocinio desde el año 2001 en adelante.

²³¹ Viktor Schoner, nacido en 1974. Estudió viola en la Hochschule für Musik "Hanns Eisler" y musicología en la Universidad Humboldt de Berlín. De 2004 a 2008 trabajó en la Ópera Nacional de París, primero como adjunto al director y, desde el año 2006, como director de la coordinación artística. Desde la temporada 2008/09 es director artístico ejecutivo en la Ópera Estatal de Baviera.

En ese mismo 2001, Schoner se incorporó al equipo de Mortier, del que no se separó en los próximos años. Así, cuando en 2002 Mortier partía a dirigir el Festival de la *Ruhrtriennale*, Schoner le siguió, con el objetivo de desarrollar la serie “Creaciones”, en la que se llevaban a cabo innovadoras producciones, dirigidas por renombrados artistas que colaboraron de manera habitual con Mortier de ahí en adelante, como Robert Wilson, La Fura dels Baus, Johan Simons, Peter Sellars, o Christoph Marthaler.

Cuando en 2004 Mortier marchó a la Ópera de París se llevó consigo a Schoner como adjunto a la dirección, y junto a él trabajó codo con codo hasta que en 2006 Mortier empezó a desvincularse de París para preparar su llegada a Ópera de New York City. Entonces, consiguió dejar a su joven adjunto al frente de la coordinación artística, lo que le permitió presentarse como un candidato viable cuando, dos años después, la Ópera Estatal de Baviera hubo de elegir a un nuevo director artístico.

A finales del curso anterior, Gregorio Marañón ya había conversado con Schoner y con el segundo de los candidatos, Alexander Neef²³², director general de la Compañía de Ópera de Canadá, la compañía de ópera más grande del país. Al igual que sucedía con Schoner, Neef había llevado una carrera paralela a Mortier desde que el belga estaba en Salzburgo, adonde Neef se incorporó en el año 2000 como director de producción dentro de la administración artística que dirigía Mortier. De Salzburgo dio el salto, de la mano de Mortier, a la Trienal del Ruhr, donde se incorporó como adjunto a la dirección artística; y de ahí a París, en donde ejerció como director de cásting entre 2004 y 2008.

En París, Neef pudo poner en práctica lo que se le reconocía como su mayor virtud: su gran habilidad con las labores de gestión y, especialmente, su gran olfato para detectar cantantes con potencial, lo que le llevó a ser elegido al frente de la Ópera de Canadá, en la que pudo seguir ejerciendo esa labor de búsqueda de futuras estrellas -como sucedió, al poco de su nombramiento, con la promoción de Simone Osborne²³³, que pasó de estar cantando en la calle para pagar sus clases de canto a -mediando unas audiciones en el MET- convertirse en artista residente de la Compañía de Ópera de Canadá.

De los seis candidatos, posiblemente el nombre que más iba a costar incorporar al Teatro Real -junto con el de Alexander Neef, debido al contrato que le unía con la Ópera de Canadá hasta

²³² Alexander Neef, nombrado Director General de la Canadian Opera Company en junio de 2008, ha trabajado con algunas de las organizaciones de arte más prestigiosas del mundo. Su carrera como administrador artística lo ha llevado desde el Festival de Salzburgo a la Trienal del Ruhr en Alemania, Ópera Nacional de París y Nueva York City Opera, desde donde dio el salto a la Canadian Opera Company

²³³ Simone Osborne es una soprano lírica canadiense. Estudió ópera en la Universidad de Columbia Británica y más tarde se unió al programa de estudio de la Canadian Opera Company. Sus principales roles de ópera son Susanna (*Le nozze di Figaro*), Gilda (*Rigoletto*), y Pamina (*Die Zauberflöte*).

2020- era el de Serge Dorny²³⁴, el director artístico de la Ópera de Lyon. Y es que en 2013, este director belga, que lo había sido anteriormente de la London Philharmonic Orchestra, se debatía entre las ofertas del Festival de Salzburgo, y los cantos de sirena de Mortier en dirección a Madrid, y de Christian Thielemann²³⁵ en dirección a Dresde -en donde el director alemán dirige la *Staatskapelle*-.

Dorny, muy en la línea programática de Mortier, e igualmente dado a la exposición pública de sus diferentes polémicas, al no progresar su fichaje por Madrid, firmaba en el otoño de 2013 con Dresde, cargo en el que apenas estuvo seis meses hasta que el Ministro de Artes del Estado de Sajonia le despidió por, como el ministro dijo, “creer que aquí, como en Lyon, era poco menos que un presidente omnipotente, y pretender cambiar el logo, el marketing, la programación de la orquesta, el personal del Teatro de la Ópera, ...”. Y todo ello bajo amenazas veladas de dimisión, disputas con quien había sido su valedor, Thielemann -a quien le dijo que no pensaba programar su ciclo de *El Anillo del Nibelungo*- y, finalmente, la denuncia por despido improcedente que acabó ganando al Estado de Sajonia, tras la que volvió a la Ópera de Lyon.

El cuarto de los candidatos de Mortier era el inglés John Berry²³⁶, entonces director artístico de la English National Opera -ENO-. De él, dijo Mortier que había conseguido que la ENO fuera “una ópera más potente que el Covent Garden, en el sentido de la novedad y la modernidad”, y se entiende que estuviese tan satisfecho con el trabajo de Berry al frente de la ENO, considerando que éste no había dudado en afirmar en público y en privado que Gerard Mortier era su máximo referente en el mundo de la ópera. No en vano, había tratado de emular al belga en el sentido de hacer a la segunda compañía de ópera de Londres mucho más internacional y multidisciplinar, apostando por directores de escena rupturistas -consiguió convencer a Peter Sellars para que se convirtiese en director residente en la ENO- y por la incorporación de artistas

²³⁴ Serge Dorny (nacido el 4 de febrero de 1962 en Wevelgem) es un director de ópera belga. Desde 2003 dirige la Ópera Nacional de Lyon. En octubre de 2013 fue contratado en la Semperoper de Dresde para comenzar a trabajar a partir de septiembre de 2014. Sin embargo, dicho contrato fue cancelado, lo que llevó a Dorny a denunciar al Estado de Sajonia, que hubo de indemnizarle con 1,5 millones de Euros, tras lo que volvió a la Ópera de Lyon

²³⁵ Christian Thielemann (Berlín, 1 de abril de 1959) es un director de orquesta alemán. Actualmente es el director general de la Staatskapelle de Dresde. En 2015 fue nombrado director musical del Festival de Bayreuth, puesto de nueva creación. Fue director de la Deutsche Oper Berlin y de la Orquesta Filarmónica de Múnich. En 2015 fue finalista en la candidatura a la dirección de la Orquesta Filarmónica de Berlín, perdiendo la votación en segunda vuelta frente al ruso Kirill Petrenko

²³⁶ John Edward Berry CBE (nacido el 22 de julio de 1961) es un músico y administrador artístico de origen británico. En 1995, Berry se unió a la ENO como director de casting. Se convirtió en Director de Programación en 2003, y posteriormente fue nombrado director artístico en noviembre de 2005, en donde estuvo hasta 2015.

de otras disciplinas, como el cine -poniendo a Mike Leigh²³⁷ al frente de *The Pirates of Penzance*, de Arthur S. Sullivan²³⁸, o a Terry Gilliam²³⁹ para dirigir la *Condenación de Fausto*.

Desafortunadamente, también consiguió parecerse a Mortier en sus diferencias con los responsables económicos del Teatro, que lo señalaron como un riesgo para la estabilidad económica de la compañía considerando el descenso en las ayudas públicas de 18 a 12 millones de libras. De hecho, Berry tuvo públicos enfrentamientos a este respecto con la dirección ejecutiva de la ENO, incluyendo veladas acusaciones de que el propio Berry dejaba un agujero de 10 millones de libras, lo que condujo a la dimisión del gestor.

El quinto de los candidatos era el franco-libanés Pierre Audi²⁴⁰, entonces al frente de la Nederlandse Opera y hoy del Festival de Aix-en-Provence, quien dirigiría en esta misma temporada la escena de *La Conquista de México*, de Wolfgang Rihm²⁴¹. Un nombre que podía sonar extraño, tanto por lo sobrecargado de su agenda, como por el hecho de que ésta combinaba su trabajo al frente de teatros y festivales con direcciones de escena de óperas como el *Parsifal* que dio estreno al Festival de la Ópera de Munich de esta temporada 2013-2014. Extrañeza que entendía, aunque no compartía, el propio Audi (“Entiendo que mi carrera pueda sonar bizarra al público. Que piensen que soy o bien un lunático, o un charlatán. Pero para mí, todo lo que hago no son muchas y diferentes cosas. Es un único flujo de trabajo”).

²³⁷ Mike Leigh OBE (n. 20 de febrero de 1943) es un director de cine y teatro británico. El título más destacado de su filmografía es *Secretos y mentiras*, que tuvo cinco nominaciones a los Óscar, entre ellos a mejor película. Aparte de esto, la película consiguió también la Palma de Oro en Cannes, y el premio como mejor actriz para Brenda Blethyn

²³⁸ Arthur Seymour Sullivan, MVO (13 de mayo de 1842 – 22 de noviembre de 1900) fue un compositor inglés de ascendencia irlandesa e italiana. Reconocido por sus 14 operetas en colaboración con el libretista W. S. Gilbert, incluyendo *H.M.S. Pinafore*, *The Pirates of Penzance*, y *El Mikado*. El legado artístico de Sullivan incluye 23 óperas, 13 trabajos orquestales, ocho trabajos corales, dos ballets, música incidental de varias obras, y numerosos himnos y otras piezas de iglesia, canciones, baladas de salón, fragmentos de canciones, villancicos, y piezas de cámara y para piano

²³⁹ Terry Vance Gilliam (n. 22 de noviembre de 1940) es un actor y director de cine británico nacido en Estados Unidos. Fue uno de los miembros del grupo humorístico Monty Python. Fue más conocido por las animaciones, en las que recortaba fotografías y las volvía surrealistas que por los papeles raros que realizó (A diferencia de los otros 5 miembros del grupo, que se repartían los papeles de manera equitativa, Terry Gilliam tenía considerablemente menos protagonismo; sus papeles siempre eran breves y secundarios)

²⁴⁰ Pierre Audi (n. 1957) es un director artístico franco-libanes. Fundador del teatro experimental Almeida, al norte de Londres, se convirtió en 1988 en director artístico de la Nederlandse Opera, y en 2015 del Festival de Aix-en-Provence y de la institución cultural neoyorquina *Park Avenue Armory*.

²⁴¹ Wolfgang Rihm (n. 13 de marzo de 1952) es un compositor alemán. Es el director musical del Instituto de la Nueva Música de Karlsruhe, y ha sido compositor en residencia en las óperas de Lucerna y Salzburgo. Es Oficial de la Orden de las Artes y las Letras de Francia desde 2001.

El sexto y último candidato era Bernd Loebe²⁴², intendente de la Ópera de Frankfurt desde el año 2002. Viejo conocido de Gerard Mortier, con quien trabajó en un *Boris Godunov* en los años 70 en Frankfurt y con quien coincidió en los dos últimos años de éste al frente del *Theatre de la Monnaie* de Bruselas, siendo Loebe miembro de su equipo entre 1990 y 1992, como Director de Ópera.

Mortier había comenzado conversaciones con ellos desde hacía meses, con la idea de presentar un único nombre al Patronato, y con un calendario de colaboración muy claro, como reconocía a *El País* el 3 de septiembre de 2013: “El elegido podría venir como asistente a partir de 2014. Empezaríamos a trabajar juntos y luego yo incluso podría adelantar mi marcha a 2015”.

Sin embargo, desde el Patronato, a instancias del Ministerio de Cultura, la idea era muy diferente: Mientras que Marañón le confirmaba a Mortier que le esperaba para la elección de su sucesor, y había incluso acompañado a Mortier en el proceso meses atrás, entrevistándose con Schoner y Neef, trabajaba con el equipo del Ministro, y a espaldas del belga, en un camino bien distinto, como era el de que un español sucediese a Mortier, siendo éste elegido sin la participación del intendente belga.

La terna de posibles candidatos españoles resultaba corta, en tanto en cuanto no había grandes gestores españoles, ni en España ni en teatros extranjeros. Dicha terna se limitaba al predecesor de Mortier, Antonio Moral; al director artístico de La Maestranza, Pedro Halffter (que fue otro de los nombres en liza para suceder a Moral en el proceso que desembocó en el nombramiento de Mortier, y para el que, a diferencia de entonces, no iba a tener el claro apoyo del gobierno socialista, por la amistad de su familia con el entonces Presidente del Gobierno); y al director del Liceu, Joan Matabosch²⁴³. Es decir, que realmente solo había un nombre encima de la mesa, que era el de este último, y cuyo trabajo en el Liceu, con una apuesta mucho más equilibrada entre óperas contemporáneas y grandes clásicos era mucho más del agrado de unos gestores públicos que no siempre fueron capaces de comprender el calado del trabajo de Mortier.

Cuando Mortier se entera, a principios del mes de septiembre, del doble juego del Patronato del Teatro Real, responde desde los medios en una larga entrevista al diario *El País*, de la que inmediatamente se hace eco toda la prensa especializada, publicada el 3 de septiembre y realizada en su apartamento de Bruselas días antes. En ella, además de desvelar tanto los nombres

²⁴² Bernd Loebe (n. Frankfurt am Main, 15 de diciembre de 1952) ha desarrollado la mayor parte de su carrera en Alemania, trabajando para la sección de música del *Allgemeine Zeitung* y para el *Neue Musikzeitung and Opernwelt*, dirigiendo la sección de ópera de la Radio de Hesse y, desde 2002, como director de la Ópera de Frankfurt.

²⁴³ Joan Matabosch (n. Barcelona, 1961) ha sido director del Teatro del Liceu desde 1997 a 2014, momento en el que se incorpora al mismo cargo en el Teatro Real, al frente del cual continúa. Anteriormente, ejerció como periodista y crítico de ópera, teatro, música y danza en diversas publicaciones especializadas y generalistas.

que él había propuesto como posibles sucesores, como los de los candidatos españoles a sucederle (a los que, por otra parte, Mortier no se oponía a incorporar a una comisión sucesoria en la que, además de él y los miembros del Patronato, participasen el Ministro y el Secretario de Estado de Cultura), lanzó un ultimátum a Marañón: “Debe ser el presidente y el Patronato quienes decidan, no el Gobierno. Le seré sincero, ahora mismo no veo candidatos en España. Este país tiene una tradición pictórica y museística fantástica, posee unos directores de museo extraordinarios. Pero en la ópera no sucede igual: no hay tradición. Si el Gobierno impone un nombre con el que no estoy de acuerdo, no esperaré a 2016. Me voy. No pienso estar trabajando un tiempo con una persona que no coincide con el proyecto que está desarrollando el Real”. Y el único punto de encuentro, que podía ser el de Joan Matabosch, tampoco lo admitía el belga, al reconocer que no cuadraba con su idea de trabajar con una persona cuyo proyecto no encajase con el suyo propio: “Matabosch me gusta mucho, pero no tiene nada que ver con el proyecto actual. Creo que la colaboración que mantenemos con el Liceo es más valiosa que traerle aquí. Y además, se van a cargar el proyecto de Barcelona para incorporar a Madrid una idea que no tiene que ver con la línea que hemos seguido estos últimos años. Es algo un poco loco.”

En la misma entrevista, Mortier afirmaba no dar crédito al hecho de que no se fuese a tener en cuenta su opinión. Pero resultó ser así. Marañón, soliviantado por el, una vez más, complicado carácter del intendente belga, acostumbrado a responder desde los medios con afirmaciones ex cátedra en el momento en el que algo no era de su agrado, decidió acelerar sus movimientos y dar un golpe de mano en su relación con Mortier. En esa misma semana, mantuvo conversaciones con Matabosch y, el 11 de septiembre, en la reunión de la Comisión Ejecutiva del Teatro Real, se confirmaba el cese fulminante de Mortier y el nombramiento de Matabosch, con fecha 1 de enero de 2014, si bien con el acuerdo de supervisar de manera inmediata la temporada 2013-2014. Dichos acuerdos ya habían sido filtrados a la prensa el 9 de septiembre, si bien no se hicieron públicos hasta después de la reunión, en una nota de prensa lanzada solo un día antes de la presentación de la nueva temporada, y en la que se utilizaban las vehementes aseveraciones de Mortier en la entrevista del día 3 de septiembre para justificar su cese:

La Comisión Ejecutiva del Teatro Real, en su reunión ordinaria celebrada en el día de hoy, ha acordado autorizar la contratación, por un periodo de seis años, de Joan Matabosch como director artístico del Teatro Real. Esta decisión se produce tras concluir el proceso habitual para la designación del responsable de la dirección artística del Teatro Real iniciado hace tres meses, y en el que se han considerado candidaturas de destacados profesionales de distintas nacionalidades.

Asimismo, la Comisión Ejecutiva del Teatro Real ha acordado que la incorporación de Joan Matabosch se produzca con carácter inmediato.

Joan Matabosch (Barcelona, 1961), tiene la carrera de Piano, Canto y Armonía. Es Licenciado en Ciencias de la Información por la Universidad Autónoma de Barcelona y ha estudiado

Sociología en la Complutense de Madrid. Desde 1997 es el director artístico del Gran Teatre del Liceu de Barcelona. Durante su prolongado mandato ha favorecido la normalización en el repertorio del Liceu de los grandes compositores del siglo XX, además de haber potenciado la presencia de los mejores cantantes, directores de orquesta y de escena. Ha desarrollado un gran proyecto audiovisual, que incluye más de 50 ediciones de producciones del Liceu, y ha impulsado las coproducciones con los grandes teatros internacionales. Ha sido fundador y Presidente de Opera Europa y forma parte de jurados de prestigiosos concursos internacionales, musicales y líricos.

El proyecto artístico presentado por Joan Matabosch plantea una propuesta artística equilibrada y coherente con el actual proyecto del Teatro Real, especialmente en las vertientes de exigencia de una gran calidad musical y de proyección internacional.

El presidente del Teatro Real ha informado al presidente del Gran Teatre del Liceu de esta decisión y del propósito de llevarla a cabo con la flexibilidad necesaria para facilitar el periodo de transición, dentro del espíritu de colaboración que preside la relación entre ambas instituciones. A estos efectos Joan Matabosch continuará colaborando con el Liceu hasta que se produzca su reemplazo en dicha institución.

La Comisión Ejecutiva, consecuentemente, ha decidido reemplazar al que hasta ahora ha sido director artístico del Teatro Real, Gerard Mortier. Esta decisión se produce tras sus recientes pronunciamientos públicos en los que manifestaba su decisión de dejar el Teatro Real si se eligiera a un candidato que no fuese de su propuesta.

El Teatro Real, en todo caso, lamenta profundamente el estado actual de salud de Gerard Mortier, deseando su pronto restablecimiento, y hace constar públicamente su reconocimiento por la extraordinaria labor realizada durante los cuatro años que ha durado su relación profesional con el Teatro Real. (Nota de Prensa, 11/09/2013)

Inmediatamente se sucedieron las reacciones en prensa generalista y especializada, de gente del mundo de la música y de otros ámbitos, como, por ejemplo, la crítica respecto de la escasa transparencia del nombramiento que realizó en las páginas de *El Confidencial* el Director de la Fundación Compromiso y Transparencia, Javier Martín Cavanna (“Es una selección que hace el patronato de puertas adentro. Del tema de la transparencia hablaría de dos tipos: está la de escaparate, esa que se hace para que se vea, y la otra la de hacer las cosas bien, para convencer. Todo lo que yo hago es transparente, pero no está sometido a un escaparate”, declaró Gregorio Marañón, presidente del patronato del Teatro Real, a *El Confidencial* en relación con el reciente nombramiento y cese de Joan Matabosch y Gerard Mortier, respectivamente. Confieso que por más que intento captar ese delicado matiz entre la “transparencia puertas adentro” y el “escaparatismo para que se vea” mi mente no consigue elevarse a las sutilezas del presidente del Teatro Real.

Siempre pensé, hasta este momento, que la transparencia era una práctica que trataba de asegurar que las decisiones “se viesan”, que las acciones de los responsables se expusiesen a la luz pública porque esa exigencia minimizaba los riesgos de la arbitrariedad y el personalismo. Pero no, estaba equivocado, ahora resulta que los que deciden confrontar públicamente sus acciones lo hacen con una intención torticera. Lo correcto, lo apropiado es gobernar “puertas adentro”, “para convencer”, “para hacer las cosas bien.”). O la más vehemente del director de orquesta Thomas Hengelbrock, en declaraciones a la agencia EFE:

El director de orquesta Thomas Hengelbrock, que ha dirigido ópera en las tres últimas temporadas del Teatro Real, se ha mostrado hoy "consternado" por la "forma tan indigna" en la que ha sido destituido Gerard Mortier como director artístico del coliseo.

Hengelbrock ha criticado especialmente que Mortier haya sido destituido "durante su ingreso hospitalario" en Alemania, donde recibe tratamiento por un cáncer del que fue operado este verano.

La pasada semana, la comisión ejecutiva del Teatro Real decidió por unanimidad la destitución de Mortier y el nombramiento para sustituirle de Joan Matabosch, durante dos décadas responsable artístico del Liceo de Barcelona.

"Como muchos otros artistas y compañeros -destaca el director de orquesta alemán-, estoy triste y desconcertado por este comportamiento por parte de los responsables (de Cultura y el Real), vergonzoso desde el punto de vista humano y cuestionado desde el de política cultural".

Hengelbrock, para quien "es imposible dejar que esto suceda y quede así", ha dirigido tres óperas durante los cuatro años en los que Gerard Mortier ha dirigido artísticamente el Real: "Parsifal" (2013), "La clemenza di Tito" (2012) e "Ifigenia in Tauride" (2011).

Desde la llegada de Mortier al Real, él ha podido experimentar en el teatro "una atmósfera única, además del compromiso y la pasión por el teatro musical. He podido ser testigo -recalca- de cómo (Mortier) despierta el entusiasmo de compañeros y público por igual, y de cómo ha abierto nuevas puertas".

Thomas Hengelbrock alaba el trabajo de quienes "se preocupan en crear las mejores condiciones para el éxito común", los empleados, cantantes del coro y músicos de la orquesta, que han hecho posible "un entorno maravilloso y conforman una base inspiradora".

"En el Teatro Real -insiste- reina la creatividad, y esto es una consecuencia visible de que las personas que allí trabajan son abiertas, alegres y, sobre todo, tienen interés".

En su opinión, "gran parte de esa productividad artística" en el Real, "y a pesar del mandato del ahorro", "se debe a Gerard Mortier", según su criterio, "uno de los intendentes de ópera más excepcionales e inspiradores que ha habido en Europa en los últimos treinta años".

"Su trabajo, que se caracteriza por una gran exigencia en cuanto a la calidad, por la tenacidad y por la amplitud de miras, refuerza la vida cultural, y no solo de Madrid. Gracias a sus esfuerzos, el Teatro Real enriquece hoy la cúspide internacional del teatro musical", ha concluido. (EFE, 18/09/2013)

Sin embargo, y como en ocasiones anteriores, desde la prensa especializada no se seguía la opinión del mundo musical (Frühbeck de Burgos declaró que sentía “vergüenza por cómo se han hecho las cosas”), y se aplaudía la salida de Mortier y la vuelta a formas de entender la música más tradicionales. Esto se desprendía del Editorial de *Melómano* del mes de octubre de 2013:

Tenía que suceder. Y sucedió. Aunque su contrato finalizaba en 2016, Gerard Mortier ha sido despedido el pasado mes de septiembre como Director Artístico. Lo merecía, a nuestro juicio. Joan Matabosch le sucederá en el cargo. Esto también es merecido, sin lugar a dudas.

*Dada la efervescencia de la noticia y la rapidez con que se desarrollan los acontecimientos, es preferible abordar el tema sin detalles de actualidad, pues *Melómano* es una revista mensual, no un diario, y por consiguiente, lo que era actualidad el día 18 de septiembre, puede ser una obviedad cuando ustedes lean estas líneas.*

Pero el objetivo de un editorial no es tanto ofrecer noticias de actualidad como analizar los acontecimientos recientes, a nuestro entender. Muchos medios han dedicado espacio y tiempo a realizar sus propios análisis en los días siguientes a la noticia. ¿Por qué se produce el cambio?, ¿por qué se nombra a Matabosch y no a otro?, ¿ha existido presión para el nombramiento por parte del Ministerio de Cultura?, ¿ha sido Mortier un despilfarrador?, ¿qué va a suceder hasta 2016, cuando realmente vence su contrato?, ¿tendrá el Real que indemnizarle cuantiosamente?. Y muchas, muchas más preguntas, con sus respuestas y opiniones de todos los gustos.

Puede que algunas de estas cuestiones no sean las más importantes, pero lo que es seguro es que las cosas no están nada claras. Para empezar, el momento del cambio. Sería lógico pensar que para hacer una transición paulatina, es conveniente prever con suficiente antelación el nombramiento del sucesor. Aun así, tres años se nos antojan “demasiada antelación”. Si la intención del Real era ir pensando con calma en la sucesión a tres años vista, es evidente que el asunto no ha podido salir peor, pues el cambio no ha tenido nada de paulatino ni de “suave transición”. Puede que la pataleta de Mortier, al no ser tenidos en cuenta sus candidatos para el cargo, tenga algo que ver con todo esto. Y es que este señor ya nos tiene un poco hartos con su desprecio hacia nuestro país... y ahora resulta que, según su “sabio” criterios, no hay nadie en España capacitado para sucederle en la dirección artística. Pues, mire usted por donde, les han precedido varias y muy competentes personalidades en el cargo, y ahora va a reemplazarle alguien que viene demostrando desde hace muchos años lo bien que se puede hacer, como es el señor Matabosch.

Tampoco queda nada clara la postura tan “blanda” que se ha mantenido desde el Real en los días siguientes a la toma de la decisión: si Mortier lo estaba haciendo todo bien y el deseo del Teatro es mantener una relación cordial con él, ¿por qué le han despedido?.

Pues, miren ustedes, a nosotros no nos preocupa demasiado todo este embrollo. Lo importante son las consecuencias de los hechos: la programación de Mortier y su soberbia permanente no nos han gustado nunca. Bienvenido sea usted, señor Matabosch.

El Teatro Real, los músicos españoles y los aficionados a la ópera salimos ganando (Melómano, 01-10-2013)

Considerando lo anterior, y como resultaba evidente, la reunión de presentación del arranque de la temporada 2013-2014, con *El Barbero de Sevilla*, de Rossini, dirigido escénicamente por Emilio Sagi, sirvió básicamente para hablar de todo menos de la ópera de Rossini, y sí mucho de la decisión formalmente tomada 24 horas antes, como refería, con cierta ironía, el portal especializado *Opera World* en un artículo firmado por Daniel Verdú:

La cita con el Teatro Real esta mañana consistía en presentar el arranque de temporada. Un curso diseñado al milímetro por Gerard Mortier, que ayer fue destituido por la Comisión Ejecutiva del Real por unas declaraciones a EL PAÍS hace 10 días en las que amenazaba con irse si no se abría un proceso de selección para su sucesor y se atendían sus propuestas. Hoy se trataba de hablar de El Barbero de Sevilla, la obra de Rossini que Emilio Sagi subió a escena en 2005 y cuya reposición servía de arranque a la cuarta temporada del director belga, que se encuentra tratándose un cáncer en una clínica de Alemania. Joan Matabosch, todavía director artístico de Liceo y también nuevo responsable del Real, se encargará de pilotar toda esa programación. Así que se abren tantas incógnitas que todo el mundo quería preguntarle al director general, Ignacio García Belenguer, por esa cuestión.

Mortier todavía no ha sido despedido jurídicamente. O destituido. Su contrato no ha sido resuelto formalmente, digámoslo así. Tampoco se sabe si habrá que indemnizarle con el montante de las tres temporadas que le quedan. No hay acuerdo, que se sepa. Ni siquiera queda claro cuántos directores artísticos tiene ahora el Real. Solamente Joan Matabosch, según su director general. Pero dos, según Mortier y los papeles. Uno de ellos compartido, de momento, con el Liceo. Porque Matabosch estará entre las dos ciudades mientras se le encuentre un sustituto. Pero García Belenguer dice que están negociando con Mortier. “Estamos hablando con él para que esta decisión no suponga ningún coste para el Teatro Real. Reconocemos su trabajo, su trayectoria. Yo personalmente le tengo un especial cariño y tenemos una relación personal excelente (creo que él también). Queremos que pueda seguir colaborando con el teatro., pero sabiendo que el nuevo director artístico es Joan Matabosch”, dijo tras la rueda de prensa.

Mortier no quiere cobrar por un trabajo que no realice. Quiere terminar esta temporada que arranca, gestionar las producciones que ha planificado y venir a Madrid todo lo que le permita el

tratamiento que está siguiendo. “Hay que reconocer a Mortier su prestigio, valía, su aportación al Teatro Real. Ha puesto al teatro en el sitio donde está ahora. En ese sentido, pleno agradecimiento a su labor. En su talante está llegar a un acuerdo”. Preguntado sobre si lo normal no hubiera sido negociar con él antes de anunciar a la prensa la decisión (Mortier no conocía la decisión antes de la rueda de prensa de ayer), García Belenguer aseguró que “este proceso se inició hace tres meses, hablando con él y colaborando con él”. Lo que es absolutamente cierto; pero no en los términos en los que se ha llevado a cabo finalmente.

¿Entonces, hay dos directores artísticos o no? “No está despedido jurídicamente, pero no hay dos directores artísticos. Estamos en un momento de transición. Fue criterio de la comisión ejecutiva, que lo decidió unánimemente. El contrato de Matabosch no está firmado, pero ya es el nuevo director artístico”, trató de explicar el director general, que confirmó que de momento no se ha recibido ninguna demanda de Mortier y que confían en que el asunto no termine en los tribunales. “Es una persona que ha estado aquí cuatro años, hemos trabajado muy a gusto...”, insistió. Entonces le preguntaron si todo eso no se había tenido en cuenta a la hora de destituirle. “Son planos diferentes: una cosa es que se valore su reconocimiento. Pero la comisión ejecutiva entiende que es el momento de proceder al relevo del director artístico”. Finalmente, explicó que Matabosch no vinculó su mudanza a Madrid con un aumento de sueldo y que cobrará lo mismo que recibía en el Liceo. Un sueldo, dijo, “menor que el de Mortier”. (Opera World, 12-09-2013)

Como decía el propio Daniel Verdú en su blog en *El País* la semana siguiente, Mortier se planteó, y muy probablemente planteó indirectamente al Patronato, la posibilidad de acudir a los tribunales a reclamar lo que le restaba de contrato en concepto de despido improcedente. Y en este sentido, García Belenguer y Marañón debieron tener en cuenta esta posibilidad, y negociaron con Mortier para mantener su vinculación con el teatro, aunque como asesor artístico, con unos emolumentos no hechos públicos, pero que sin duda sirvieron para alejar a Mortier de la posibilidad de acudir a los tribunales, como anticipaba Verdú:

En un principio Mortier se tomó muy mal su destitución. Se enteró por la prensa en uno de los peores días de su tratamiento de que el conflicto abierto se resolvía por las bravas. Pensó inmediatamente en los tribunales. Y todo apunta a que tendría las de ganar en un juicio por una destitución/despido aparentemente improcedente (declarar a un periódico que te quieres marchar de un sitio no parece que tenga valor jurídico). Y le quedan nada menos que tres años de contrato (mucho dinero).

Finalmente la situación está cerca de resolverse para que se quede hasta final de temporada en el Real (ocupando un puesto distinto y en otras condiciones laborales) para supervisar el desarrollo de la temporada. La conquista de México, Los cuentos de Hoffman o Brokeback Mountain son proyectos tan personales que a Mortier le aterra la idea de estar ausente durante el tramo final de a producción. Tampoco le gusta recibir una indemnización por un trabajo que no ha hecho ni hará.

Y con esa baza cuenta el director general del teatro, Ignacio García Belenguer, para resolver un conflicto que podría haber salido muy caro.

Mortier podría convivir con Joan Matabosch (su sustituto) hasta agosto del año que viene. Pero el todavía responsable del Liceo, que ya ha aterrizado en Madrid, será el único director artístico. Juega a favor el buen talante del catalán, que siempre pensó que venía a sustituir a Mortier a partir de 2016 (o 2015, según se resolviese el contrato) y que no tiene ningún interés en entrar arrasando e imponiendo sus ideas. Al contrario, en la entrevista que concedió a El PAÍS la semana pasada se declaró “mortierista acérrimo” y dijo que sería un honor trabajar con él hasta final de temporada. Matabosch tiene toda la mano izquierda del mundo y está facilitando enormemente este proceso.

Quedarán por resolver las lamentables injerencias políticas en todo el asunto y la intromisión del ministro José Ignacio Wert para imponer a Pedro Halffter como director musical: ese capítulo no está en absoluto cerrado. La cabeza de Mortier debió ser también un elemento que ayudó a desbloquear esas negociaciones. Habría que preguntarse también en qué punto se torció el plan inicial para que Viktor Schoner (de la ópera de Múnich) fuera el sustituto de Mortier o el grado de presión que ejerció la administración para abortar esa idea e imponer a un español, como le comunicaron a Mortier. Schoner era el candidato preferido del director belga y, según sus declaraciones, del presidente del Patronato, Gregorio Marañón. Habrá que esperar para ver las consecuencias del nuevo pulso que habrían librado el secretario de Estado de Cultura, José María Lassalle (que se inclinaba por Matabosch) y Wert (que prefería a Halffter). Solo una probable crisis de Gobierno en la que Mariano Rajoy mueva las fichas del tablero (y no porque tenga el más mínimo interés en la ópera) dejaría esta partida sin terminar. (El País, 18-09-2013)

Con el tema de la sucesión resuelto (Matabosch sería oficialmente presentado el 29 de septiembre, en una rueda de prensa en la que, sin la presencia de Mortier, se confirmó su puesto de Consejero Artístico, sin fecha de fin), dio comienzo la Temporada 2013-2014 con la citada *El Barbero de Sevilla* de Rossini.

Autor	Ópera	Director musical	Director de escena	Producción	Fechas	Funciones
Gioachino Rossini	El barbero de Sevilla	Tomáš Hanus	Emilio Sagi	Teatro Real, Teatro Nacional de San Carlos	14 - 26 sept	10
Wolfgang Rihm	Die Eroberung von Mexico	Alejo Pérez	Pierre Audi	Teatro Real	9 - 19 oct	8
Henry Purcell	The Indian Queen	Teodor Currentzis	Peter Sellars	Teatro Real, Opera de Perm, English National Opera	5 - 19 nov	8
Gaetano Donizetti	L'elisir d'amore	Marc Piollet, Vicente Alberola	Damiano Michieletto	Teatro Real, Palau de les Arts de Valencia	2 - 20 dic	14

Richard Wagner	Tristan und Isolde	Marc Piollet	Peter Sellars	Ópera de París	12 ene - 8 feb	8
Charles Wuorinen	Brokeback Mountain	Titus Engel	Ivo van Hove	Teatro Real	28 ene - 11 feb	8
Christoph Willibald Gluck	Alceste	Ivor Bolton	Krzysztof Warlikowski	Teatro Real	27 feb - 15 mar	11
Richard Wagner	Lohengrin	Hartmut Haenchen, Walter Althammer	Lukas Hemleb	Teatro Real	3 - 27 abr	13
Jacques Offenbach	Les contes d'Hoffmann	Sylvain Cambreling, Till Drömann	Christoph Marthaler	Teatro Real, Ópera Estatal de Stuttgart	17 may - 21 jun	12
Christoph Willibald Gluck	Orphée et Eurydice	Thomas Hengelbrock	Pina Bausch	Ópera de París	12 - 14 jul	3

Fig. 23 – Temporada 2013-2014 del Teatro Real

La temporada no comenzaba, precisamente, con un gran estreno, ni por su título (la archiconocida ópera de Rossini, *Il Barbiere di Siviglia*, la octava más representada en los últimos años de acuerdo a las estadísticas de la página web *Operabase*), ni por su producción, pues el Teatro Real aprovechó para recuperar la producción que ya estrenó en el año 2005, entonces con Juan Diego Flórez al frente, y esta vez con un reparto mucho más modesto, encabezado por Dmitry Korchak²⁴⁴. Lo que resultaba una novedad respecto de las directrices del Patronato, que indicaban que cada ópera debía comenzar con una nueva producción.

Al frente de la producción, más destacado aún considerando la ausencia de Mortier (que, como comentábamos, no apareció ni en la rueda de prensa de presentación, ni en los ensayos o las funciones) estaba Emilio Sagi, que había llevado esta producción por el *Théâtre du Châtelet* de París, el *São Carlos* de Lisboa, el *Baluarte* de Pamplona y la Ópera de los Ángeles antes de recuperar la producción para el Teatro Real. Una producción concebida como una *folie organisée* (locura organizada), tal y como la definía Alberto Zedda²⁴⁵ en su edición crítica de la ópera rossiniana, tomando las palabras de Stendhal; esto es, una ópera en la que todo se mueve y se

²⁴⁴ Dmitry Korchak (n. Elektrostal, Moscú; 19 de febrero de 1979) es un tenor ruso. Ganador del Concurso de Canto Francesc Viñas y del cuarto premio de Operalia, se ha formado musicalmente en Moscú. Tras su debut europeo con *Les pêcheurs de perles* en Italia inició una carrera que lo ha llevado por teatros internacionales, como la Wiener Staatsoper, la Metropolitan Opera de Nueva York o la Bayerische Staatsoper de Múnich.

²⁴⁵ Alberto Zedda (Milán, Lombardía; 2 de enero de 1928 - Pésaro, Marcas; 6 de marzo de 2017) fue un director de orquesta y musicólogo italiano, especialista en el repertorio italiano del siglo XIX. Durante un tiempo, fue el director musical del Festival della Valle d'Itria y del Festival de Pésaro. Como musicólogo, es responsable de la revisión de múltiples trabajos de Vivaldi, Händel, Donizetti, Bellini, Verdi y especialmente Rossini. Zedda es, junto con Philip Gosset, el autor de la edición crítica completa de las óperas de Rossini.

transforma permanentemente delante del público, dando cobijo a las diferentes escenas de la ópera y obligando al espectador a meterse completamente en la representación si no quiere perderse.

La ópera de Rossini se apoya en un libreto de Cesare Sterbini²⁴⁶ basado en la comedia homónima de Pierre-Augustin de Beaumarchais²⁴⁷, ya llevada a la escena operística por Paisiello²⁴⁸ e Isouard²⁴⁹ antes de Rossini. Una de las más representadas hoy en día, su estreno fue un auténtico fracaso: fue silbada, abucheada, y, para más inri, accidentada: uno de los cantantes dio un paso en falso y cayó en medio del escenario, a uno de los músicos se le rompió una cuerda del instrumento, un gato saltó al escenario en mitad de la representación, etc. Sin embargo, ya la segunda representación fue un sonoro éxito, y desde entonces no ha parado de representarse en todo el mundo.

La acción se sitúa en Sevilla en el siglo XVIII, y, si bien Sagi no descontextualizó este aspecto en su producción, si que desdibuja la ciudad para convertirla en un ente abstracto que focaliza la atención en lo que sucede en ella. Además, la acción se desarrolla de manera prácticamente completa en blanco y negro (tanto en el decorado como en el vestuario), y solo las apariciones del personaje de Rosina aportan color, llevando la ópera hacia una lluvia final multicolor cuando las intrigas orquestadas por Fígaro triunfen sobre las de Bartolo y Basilio, y el amor triunfe.

De la producción original de 2005, Sagi no solo mantuvo este aspecto, sino prácticamente toda la producción, con la excepción de algún pequeño efecto escénico (la no elevación de la plataforma del escenario) o vocal (por adaptación a las voces del elenco de 2013). Y esto último fue una de las principales tareas del checo Tomas Hanus²⁵⁰, director musical de la producción.

²⁴⁶ Cesare Sterbini (Roma, 1784 – ibídem, 19 de enero de 1831) fue un libretista italiano. Se le recuerda por haber escrito el libreto de la célebre ópera *Il barbiere di Siviglia* de Gioacchino Rossini. Colaboró con Rossini en otra ópera: *Torvaldo e Dorliska*.

²⁴⁷ Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais (París, 24 de enero de 1732 - ibídem, 18 de mayo de 1799) fue un dramaturgo francés, famoso sobre todo por sus obras de ambiente español *El barbero de Sevilla* y *Las bodas de Fígaro*. Sus dos obras más conocidas fueron convertidas en ópera por Paisiello, Mozart y Rossini.

²⁴⁸ Giovanni Paisiello (Tarento, Reino de Nápoles, 9 de mayo de 1740 - Nápoles, Reino de Nápoles, 5 de junio de 1816) fue un compositor clásico. Hábil orquestador, es autor de más de cien óperas, de las cuales por lo menos treinta fueron muy exitosas, como *La criada señora*, *El barbero de Sevilla* o *La bella molinera*. También compuso abundante música religiosa.

²⁴⁹ Nicolas Isouard, llamado Nicolo (Malta, 18 de mayo de 1773 — París, 23 de marzo de 1818), fue un compositor maltés, establecido en Francia. compuso numerosas obras religiosas en su puesto de maestro de capilla y organista de la iglesia de san Juan de Jerusalén, en La Valette, así como dos óperas en italiano: *Artaserse* e *Il Barbiere di Siviglia*.

²⁵⁰ Tomas Hanus es un director de orquesta checo. Debutó en 2001 en el Teatro Nacional de Praga, y desde entonces ha desarrollado una intensa carrera que le ha llevado a ser nombre Director Musical de la *Welsh National Opera* desde 2016 y de la *Deutsche Symphony Orchester* de Berlín desde 2017.

Hanus tuvo que hacer frente a la producción con un reparto mucho más inexperto que el que tuvo López-Cobos en el estreno de ésta en 2005, y ya en la rueda de prensa de presentación declaró la “enorme responsabilidad” que le suponía abrir la temporada del Real con una ópera de Rossini, un compositor que “está por encima de todos nosotros, y es una fuente interminable de posibilidades”.

La mezcla de producción repuesta y reparto menor, unido al ambiente enrarecido por la ausencia de un director artístico al frente del Teatro Real, hizo que la acogida fuese tibia en el patio de butacas y también en la prensa especializada, como recogía el especializado *Codalarario*:

La temporada 2013-2014 del Teatro Real dio comienzo en plena marejada por la destitución de su director artístico, Gerard Mortier y el nombramiento de Joan Matabosch, hasta ahora al frente del Gran Teatre del Liceu de Barcelona, como sustituto. No parece muy elegante y mesurada la fulminante decisión, teniendo en cuenta que el belga se encuentra enfermo, ausente de Madrid y en pleno tratamiento por un cáncer. Más allá de que las formas no hayan sido las adecuadas y que tampoco ha ayudado el especial y polémico carácter de Mortier, que quería controlar su sucesión, desde estas líneas sólo cabe desear que la transición se realice de manera pacífica, sensata, sin perjuicio para el Teatro y el discurrir de su temporada. En tal sentido, sólo cabe desear que el Sr. Mortier se recupere de su enfermedad, que la gestión del teatro se politice lo menos posible y mucha suerte en su nuevo periplo a Joan Matabosch, al que avala su trayectoria en el gran coliseo de La Rambla Barcelonesa.

*Como curioso y posiblemente adecuado contraste a estas polémicas, la apertura de la nueva temporada llega de la mano de la sonrisa, la alegría de vivir, la ironía de *Il barbiere di Siviglia*. Una obra maestra, una joya del género buffo, en la que la genial inventiva rossiniana escancia una sucesión de números musicales magistrales y un perfecto mecanismo teatral de una chispeante comicidad, siempre elegante y refinada. Lástima que desde la dirección del teatro se haya considerado la programación de esta ópera una especie de concesión low cost al abono, a la espera de centrar todos los esfuerzos en otros acontecimientos más acordes con su línea programadora y de gustos personales. Se recuperaba para la ocasión la producción de Emilio Sagi que se estrenara en el año 2005 con un doble reparto, en el que destacó la presencia de la estrella Juan Diego Flórez, junto a María Bayo, Pietro Spagnoli y el veterano Ruggero Raimondi, ya en decadencia, pero que había interpretado un memorable Don Basilio en el Teatro de La Zarzuela en el año 1992.*

En esa ocasión pudimos asistir a una insustancial distribución, de las que ya vienen siendo habituales en estos últimos años del Teatro Real. Homogéneo en su grisura, una plana "labor global" sin personalidades vocales, ni teatrales. El tenor Dmitry Korchak de vocecita grata, pero impersonal, canta con aseo y conoce el estilo. Lució una coloratura trabajosísima y gutural en un vacilante "Ecco ridente in cielo", además de emisión calante, proyección justita y sonidos abiertos. Asimismo cantó con compostura pero poco más "Se il mio nome" y desapareció, prácticamente, hasta su gran momento el rondó "Cessa di più resistere", fragmento que hasta hace unos años no se interpretaba y

ahora se ha convertido en un gran hit tenoril Rossiniano, en un camino que emprendió el gran tenor estadounidense Rockwell Blake y continuó el peruano Juan Diego Flórez. En la brillantísima pieza pudo escucharse una voz más sonora y algo de mordiente en las notas altas, a despecho de un pasaje de registro sin solucionar, una coloratura mejor que en su primera aria, pero siempre gutural y con arrastres. Consiguió una ovación después de alargar el agudo final hasta el último acorde.

Plana, falta de picardía, insulsa la Rosina de la italiana Serena Malfi, que sin embargo, presenta un interesante material con definición de mezzo, redondez y solidez en centro y grave. Lástima que el canto, correctísimo como lo es la agilidad, adolezca de monotonía y las notas altas resulten abiertas y estridentes. Pésimo el Figaro de Mario Cassi, el peor de todo el elenco. Sonido paupérrimo, pobretón, seco, ayuno de esmalte, de metal y de extensión. En fin, emisión dura, muscular y un festival de canto rudo, sonidos abiertos y esforzados, agilidad deslabazada y un personaje totalmente desdibujado. Pocas veces se verá tan poca química entre un Figaro y una Rosina. El único que acentuó con intención y variedad los tan importantes recitativos y desgranó una comicidad eficaz, sin pasarse de rosca y que rezuma un asentado paso por los teatros, fue Bruno de Simone que, nada cómodo, pudo sortear con habilidad y mucho oficio, la complicadísima aria "A un dottor della mia sorte". Totalmente errada y anti rossiniana la dirección musical de Tomas Hanus. Falto de chispa, de colorido, de ligereza. Una labor mecánica, anodina, plana, destensionada y pesante con unos crescendi mortecinos y un inexistente sentido del ritmo y los contrastes. El coro demostró su buena forma en sus intervenciones.

La producción de Emilio Sagi resulta agradable para la vista, eficaz en su movimiento escénico, ayuda a seguir la obra, encauza el prodigioso mecanismo teatral Rossiniano y ofrece algunos buenos momentos como la sombra de Rosina durante su intervención en la serenata del Conde "Se il mio nome" o los movimientos de la sábana que acompañan al aria de La Calumnia. Están también presentes el buen gusto y elegancia habituales en él, el colorido y también alguna de sus cursiladas. Aplausos durante unos escasos tres minutos, refrendaron el tibio recibimiento del público, pero aplausos al fin y al cabo, porque es imposible aburrirse con El barbero de Sevilla. (Codalario, 21-09-2013)

Como decíamos anteriormente, durante la producción de *El Barbero de Sevilla* se solucionó la situación contractual de Gerard Mortier, y ya como Consejero Artístico decidió reaparecer con motivo de la presentación en rueda de prensa, el 7 de octubre de 2013, de la siguiente producción de la temporada: *La Conquista de México*, de Wolfgang Rihm; y con ello acabar de cerrar esta etapa que ya se había comenzado a cerrar con la presentación de Matabosch el día 29 de septiembre, cuando se desveló el acuerdo del Teatro Real y Mortier para que continuase como Consejero Artístico durante la incorporación gradual de Matabosch.

La rueda de prensa, mucho más concurrida de lo habitual, quisieron los medios que se centrara en este aspecto, pero el propio Mortier se encargó de apaciguar los ánimos y focalizarla en la presentación de la producción. No obstante, sí que aprovechó para aclarar que esta iba a ser

su última temporada en el Teatro Real, y que se iba a encargar de supervisar las grandes producciones, alternando sus estancias en España con Bélgica y Alemania (donde seguía su tratamiento contra el cáncer). Y aprovecho igualmente para expresar su apoyo a Matabosch, al que dejó manos libres para temporadas siguientes, más allá de pedirle que respetase los encargos de producciones realizados a tres compositores españoles: Mauricio Sotelo²⁵¹, Elena Mendoza²⁵² y Alberto Posadas²⁵³.

Dejó Gerard Mortier (quien se presentó visiblemente más delgado a consecuencia del tratamiento contra el cáncer de páncreas) una interesante reflexión acerca de la enfermedad, como fue la de reconocer que, si bien no estaba curado del todo, su situación actual era buena como para mostrar a otras personas que “el mejor método para luchar contra esta enfermedad es trabajar y reflexionar”, dos acciones que sin duda fueron seña de la carrera de Mortier (quien, de hecho, apenas un mes antes de morir sólo pedía “no vivir muchos años, solo un tiempo más de lucidez para seguir trabajando”)

Pero, como decíamos, la rueda de prensa, extensa y profundamente positiva, quiso Mortier que desde el principio se centrara en la ópera de Rihm, por lo que despachó las preguntas sobre la transición de cargos rápidamente: “Esto es muy simple, tengo un nuevo contrato y una nueva oficina. Sigo todas las producciones y proyectos, y así será mientras mi salud me lo permita. Creo que todo va en una buena dirección. Y no quiero hablar de nada de lo que ha pasado”. Y a partir de aquí, flanqueado por los directores musicales y de escena, Alejo Pérez²⁵⁴ y Pierre Audi, y del escenógrafo, Alexander Polzin (situación también con cierto morbo, pues el director de

²⁵¹ Mauricio Sotelo (nacido el 2 de octubre de 1961 en Madrid), es un compositor español. En el Teatro Real estrenó en 2015 *El Público*, ópera en un prólogo y cinco escenas basada en la pieza teatral homónima de García Lorca, que Gerard Mortier le encargó. Además, es un prolífico creador de música de cámara, sinfónica, flamenco, ...

²⁵² Elena Mendoza López (nacida en 1973 en Sevilla), es una compositora española, especializada en música de cámara instrumental y teatro musical. Su catálogo aborda especialmente agrupaciones instrumentales de cámara, con un característico énfasis en el aspecto escénico. Destaca a este respecto su ópera *Niebla*, basada en la novela de Miguel de Unamuno. En la temporada 2016/2017 estrenó en el Teatro Real *La Ciudad de las Mentiras*, ópera encargada por Gerard Mortier.

²⁵³ Alberto Posadas (Valladolid, 1967) es un compositor español, galardonado con el Premio Nacional de Música de 2011 en su modalidad de Composición. Ha recibido encargos de Festivales como Agora (IRCAM) de París, Donaueschinger Musiktage de Donaueschingen, Festival MUSICA de Estrasburgo o Ars Música de Bruselas, así como del Ensemble Intercontemporain. Recibió un encargo de Gerard Mortier para llevar al Teatro Real el texto “El Otro”, de Miguel de Unamuno, que no se ha llevado a cabo.

²⁵⁴ Alejo Pérez. Director de orquesta nacido en Buenos Aires. Luego de formarse como pianista y diplomarse en la universidad (dirección orquestal, coral y composición) con medallas de oro, perfeccionó sus estudios de dirección en Alemania con Peter Eötvös, Helmuth Rilling y Sir Colin Davis. Ha dirigido en la Ópera de París, Ópera Comique, Châtelet, Ópera de Frankfurt, Ópera Nacional de Lyon, Teatro dell'Opera di Roma, Teatro Nacional de Ginebra, Teatro Real de la Monnaie de Bruselas, Ópera Nacional de Lituania, Concertgebouw y Muziekgebouw de Amsterdam y Ópera Real de Copenhague, entre otras.

escena había sido uno de los nombres propuestos por el propio Mortier para reemplazarle al frente del Teatro Real), se puso a desgranar hasta el último detalle la ópera de Rihm.

La ópera había sido estrenada apenas 20 años antes en Hamburgo, y estaba basada en el texto homónimo de Antonin Artaud²⁵⁵ de 1932, aunque también incorporaba poesía de Octavio Paz²⁵⁶ y referencias de otras creaciones de Artaud y de textos indígenas anónimos, para ambientar lo que debió ser el encuentro entre Hernán Cortés y Moctezuma, que para Rihm era algo así como el “encuentro con uno mismo”.

Para Mortier, este era uno de los grandes proyectos que quería traer al Teatro Real, tanto por su interés musical (reivindicó de hecho en la rueda de prensa una mayor difusión de la obra de Rihm, compositor de más de 400 obras) como narrativo (por centrarse en lo que para Mortier fue “uno de los grandes momentos de la humanidad, con muchísima violencia, que ha cambiado el mundo”), siendo de hecho la primera de las dos óperas de temas indianos que se iban a representar esta temporada (justo a continuación de ésta, iría *The Indian Queen*). Y es por eso que Mortier volvió al Teatro lo que, como decíamos antes, devino en una rueda de prensa más populosa que de costumbre, en la que, sin embargo, los medios especializados dieron la espalda al ahora Consejero Artístico, pues salvo un reportero de la revista Ritmo, el resto se limitaron a cubrir el evento a través de las noticias de la prensa generalista, lo que da una idea de cuan poco la crítica aceptaba la figura de Mortier.

La ópera de Rihm, como decíamos, narra el encuentro entre el conquistador español Hernán Cortes y el caudillo indio Montezuma, que encarna la confrontación entre la civilización cristiana evangelizadora y la precolombina pagana, representando la imposibilidad de entendimiento y comprensión entre dos culturas que se desconocen, se temen, se atraen y se destruyen mutuamente. Alumno de Stockhausen²⁵⁷, Rihm desbordó en esta composición el concepto de ópera (de hecho, solía referirse a La Conquista de México como un “teatro musical en cuatro actos”, más que una ópera), y escribe gran parte de su obra en base a palabras sueltas o

²⁵⁵ Antoine Marie Joseph Artaud, comúnmente llamado Antonin Artaud (Marsella, Francia, 4 de septiembre de 1896 - París, 4 de marzo de 1948), fue un poeta, dramaturgo, ensayista, novelista, director escénico y actor francés. Es más conocido como el creador del teatro de la crueldad, noción que ha ejercido una gran influencia en la historia del teatro mundial. Por la influencia de su obra y por sus ideas dramáticas, se le ha considerado "el padre del teatro moderno".

²⁵⁶ Octavio Irineo Paz Lozano (Ciudad de México, 31 de marzo de 1914-Ib., 19 de abril de 1998) fue un poeta, ensayista y diplomático mexicano, premio nobel de literatura en 1990. Se le considera uno de los más influyentes escritores del siglo XX y uno de los grandes poetas hispanos de todos los tiempos.

²⁵⁷ Karlheinz Stockhausen (Mödrath, 22 de agosto de 1928-Kürten-Kettenberg, 5 de diciembre de 2007) fue un compositor alemán ampliamente reconocido, tanto por la crítica como por la opinión musical más ilustrada, como uno de los compositores más destacados y polémicos de la música culta del siglo XX. Para muchos, no sólo es una figura importante, sino que se trata de uno de los mayores visionarios de la música del siglo XX. Es conocido por sus trabajos de música contemporánea y sus innovaciones en música electroacústica, música aleatoria y composición serial.

sonidos aislados que transmiten una intención más que verbalizarla, además de directamente textos, como la *Raíz del hombre*, de Octavio Paz.

El texto homónimo de Artaud, fuente principal de la creación de Rihm, disecciona la relación entre ambos personajes históricos más que el contexto en el que está se desarrolla, y lo mismo hace Rihm, dividiendo en cuatro partes su obra: se presenta de inicio la visión de un México tenso y expectante ("Presagios"), cuya sociedad está a punto de ser derrumbada por los españoles; en la segunda parte, Cortés ofrece enseguida su perspectiva del territorio desconocido, y pronto conquistado ("Confesión"); en la tercera, Moctezuma y su pueblo entran en estado de rebeldía, tanto exterior como interior ("Convulsiones"), y todo concluye con el ocaso del emperador azteca ("Abdicación"). Se trata, como ya aparece en el texto de Artaud, del enfrentamiento entre el impulso dinámico, pero mal dirigido, de la cultura cristiana y la naturaleza estática y contemplativa de los pobladores originales. Una lucha no solo entre culturas, sino también entre sexos, que se atraen y oponen, siendo interpretados Cortés y sus soldados por hombres, y Moctezuma y los indígenas por voces femeninas.

Todo ello se representaba, igualmente, desbordando el concepto de ópera, hasta hacer del Teatro Real, una caja de música en 3D: El coro pregrabado se reparte por el Teatro (para la ocasión, Mortier forzó que se hiciese una nueva grabación, que sustituyese a la grabación original realizada 20 años atrás, utilizada en las cuatro anteriores representaciones de la ópera de Rihm), al igual que la orquesta, que no se ciñe al foso sino que se disemina (en concreto, violines, oboes y cinco de los percussionistas) por varios palcos laterales y el Palco Real a la espalda de los espectadores, consiguiendo un sonido envolvente que provoca una inmersión del público en la atmósfera sonora y dramática de la representación. Con estos mimbres, Pierre Audi y el escenógrafo Alexander Polzin crearon un espectáculo visualmente muy sugerente que comenzaba repleto de colores y acababa en negro, presidido por un mural gigante con retazos escondidos del poema de Octavio Paz. Además, una isla metálica (casi un altar) rodeada de un foso permanecía en el centro del escenario, con puentes de conexión entre las dos civilizaciones, que se tendían y retiraban sucesivamente a lo largo de la representación.

Esta no era una ópera fácil, más orientada a los nuevos públicos de la ópera que a aquellos que, en palabras del propio Mortier, iban al teatro "a hacer la digestión o a bostezar", y la acogida del Teatro, especialmente en el estreno, fue bastante fría, abandonos a mitad de función incluidos. También fría fue la acogida de medios, con muy escasas reseñas en prensa especializada y generalista, una vez las noticias dejaron de estar en Mortier (que no pudo asistir al estreno por tener que desplazarse de nuevo a su tratamiento en Alemania) y se pasó a hablar sólo de música. De aquellos que si cubrieron este estreno, merece la pena rescatar la reseña de Alejandro Martínez para *Codalarío*:

No me resisto a comenzar esta crítica sin constatar una evidencia: la representación de La conquista de México, en su estreno en España, como la de tantos otros títulos que han pasado estos tres últimos años por Madrid, no habría sido posible de no ser por el empeño personal de la figura, tan controvertido como valiosa, de Gerard Mortier. Gracias a Mortier espectáculos de una tan lograda conjunción musical y escénica se han visto en el Real con una frecuencia inusitada. También los vimos en el pasado con otros directores artísticos, y cabe suponer que también se verán en el futuro. Pero la decidida apuesta de Mortier ha situado al Real en un centro de atención internacional como nunca antes lo había sido. La lista de espectáculos que han traspasado el interés de nuestras fronteras es alargada: desde Mahagonny a Choeurs, pasando por Cosí fan tutte o The Perfect American. En continuación con ella, esta Conquista de México ha vuelto a situar al Real en un privilegiado centro de atención, como volverá a suceder en breve con el estreno de Brokeback Mountain. Mortier no está libre de "pecado" y son muchos los elementos de su gestión que admiten críticas y matices, pero de igual manera se antoja innegable la valiosa contribución de su estancia en Madrid. Sirva pues el título un tanto provocador de esta crítica como un homenaje al paso de Mortier por la dirección artística del Real, rebajada hoy su labor a la de un asesor artístico de indefinida competencia. Huelga decir que desde Codalario le deseamos su más pronta recuperación, al tiempo que lamentamos el vergonzoso vodevil en el que, durante un par de semanas, se convirtió el Teatro Real, a causa de la inoperancia de su patronato.

El atractivo de la obra de Rihm, estrenada en fecha tan señalada para el tema que presenta como 1992, comienza por su fascinante música, superior desde luego al libreto, donde la desigual mezcla de fuentes y citas (de Artaud y Octavio Paz) no va más allá de lo sugerente y lo alegórico, quedando a veces la sensación de asistir más bien a la representación de un poema sinfónico escenificado, una gran alegoría sobre el encuentro con la alteridad, mucho más allá del detalle y pormenor de los acontecimientos históricos propiamente dichos que pone en escena. Lejos de ser un demérito, ese es seguramente el mayor atractivo de esta propuesta, explorando Rihm los límites del género desde varios puntos de vista. No ya por la mera disposición espacial de la orquesta, centrada en el foso, sí, aunque diseminada también por el resto de la sala. De igual manera sorprende, y fascina, la distribución vocal, que otorga tres voces a cada uno de los dos protagonistas, Hernán Cortés y Montezuma, encarnados en escena por Georg Nigl y Nadja Michael, respectivamente, pero doblados también por dos narradores en el foso, en el caso de Cortés, y por dos voces femeninas (soprano ligera y contralto) en el caso de Montezuma. La representación, de casi dos horas sin intermedio, es una continuada sucesión de estímulos de todo tipo y condición: desde la visceral e inquietante explotación de la percusión hasta el impactante espectáculo visual compuesto por Pierre Audi y Alexander Polzin.

El equipo artístico estuvo sin duda a la altura de tan exigente espectáculo. Y eso que entre sus mimbres contábamos con elementos que nos habían decepcionado, y mucho, en anteriores representaciones, en repertorios totalmente dispares. Nos referimos, en primer lugar, al caso de Alejandro Pérez, de cuyo Don Giovanni no guardamos buen recuerdo, pero que demostró aquí una gran

capacidad concertadora, atento a manejar el enorme despliegue de recursos sonoros y voces. Lo mismo cabe decir de Nadja Michael, de cuya Lady Macbeth nos costará olvidarnos, y no para bien, pero que en este repertorio contemporáneo demuestra sentirse en su salsa, sacando el máximo partido a su vis actoral, a ese perfil andrógino y atlético y a esa emisión tan muscular y enfática, inaceptable en otros repertorios. Tampoco esperábamos demasiado de la escenografía de Polzin, cuyo Parsifal en Salzburgo valoramos como desafortunado y errático. Aquí Polzin, al servicio de la propuesta de Audi, firma una labor impecable, de una sugestión cromática fabulosa, sacando enorme partido a una escenografía austera pero muy funcional, iluminada genialmente por Urs Schönebaum. El conjunto es de una vivísima plasticidad y consigue una imbricación pocas veces lograda con la música. Audi comprende perfectamente la partitura de Rihm y dispone un espectáculo visual que no sólo facilita la comunión con su música sino que la hace crecer, convirtiendo La conquista de México en una gran coreografía coral, impactante, tan cruda como poética.

Del resto del equipo artístico cabe destacar la magnífica voz de la contralto Katarina Bradic. Georg Nigl, como Cortez, fue más actor que cantante, abundando progresivamente en una emisión cada vez más esforzada y dura, en constante pugna con la exigente tesitura de su papel. El Coro Intermezzo intervenía en esta ocasión grabado y amplificado, como demanda la partitura de Rihm, y su contribución fue magnífica. (Codalario, 05-11-2013)

Tras esta ópera, venía la segunda de lo que Mortier llamó el “eje principal” de la temporada (la llegada al Nuevo Mundo): *The Indian Queen*, de Henry Purcell²⁵⁸, compuesta sobre un tema muy cercano al anterior (compartían, de hecho, personajes, como es el caso de Malinche²⁵⁹), pero 400 años antes, y menos de 200 años después de los hechos históricos en los que se basaba la ópera.

Presentada al final del mes de octubre de 2013, esta es la primera ópera en la que, en el programa de mano entregado a los espectadores, Mortier figuraba ya como Consejero Artístico, y en un escalón inferior al de Joan Matabosch. Sin embargo, resultaba obvio que ésta era una ópera de Mortier, y es por eso que en la rueda de prensa de presentación de la producción Mortier fuese la principal figura, flanqueado por sus muy estrechos colaboradores y amigos, Peter Sellars (Director de Escena de la producción) y Teodor Currentzis (Director Musical).

²⁵⁸ Henry Purcell (St Ann's Lane, Old Pye Street, Westminster, c. 10 de septiembre de 1659-Dean's Yard, Westminster; 21 de noviembre de 1695) fue un compositor británico del Barroco. Considerado uno de los mejores compositores ingleses de todos los tiempos, incorporó a su música elementos estilísticos franceses e italianos, generando un estilo propio inglés de música barroca.

²⁵⁹ La Malinche fue una mujer nahua oriunda de la región sur del actual estado mexicano de Veracruz que jugó un papel importante en la conquista española del imperio mexica. La Malinche sirvió de intérprete, consejera e intermediaria de Hernán Cortés. En 1519, fue una de las veinte mujeres esclavas dadas como tributo a los españoles por los indígenas de Tabasco, tras la batalla de Centla. Más adelante se convirtió en concubina de Cortés y dio a luz a su primer hijo, Martín, quien es considerado uno de los primeros mestizos surgidos de la conquista de México

La historia de esta ópera es un drama en sí mismo. Compuesta en base a una revisión de la obra homónima de 1664, con prólogo y cinco actos, su libreto fue escrito por Thomas Betterton²⁶⁰ en 1694, y fue el propio Betterton el que escogió a Purcell para componer la música. En ello estaba Purcell en el mes de noviembre de 1695 cuando, tras una noche de excesos, su mujer no le dejó entrar en casa y cogió un resfriado que resultó ser fatal. Dejaba una ópera inacabada, *The Indian Queen*, de la que había escrito tan solo la música del Prólogo y los Actos II y III. Los actos I y IV nunca se escribieron, mientras que para el Acto V su hermano Daniel compuso una mascarada que cerrase la producción, si bien esta pieza fue muy pronto descartada.

La ópera es una de las menos representadas en la actualidad, y, de hecho, tan sólo se tiene constancia de la coproducción de Sellars para la Ópera de Perm y la *English National Opera* que Mortier llevó al Teatro Real; producción en la que Sellars rescribió completamente el texto, basándose para su relato de la Conquista en la obra de la escritora nicaragüense Rosario Aguilar²⁶¹, *La niña blanca y los pájaros sin pies*, y en canciones e himnos del propio Purcell.

Por todo ello, para Sellars esta producción resultaba un “estreno mundial”, y quiso volcar todo su talento creativo en ella, convirtiéndola, en palabras del propio Sellars, en una ópera “feminista”, en la que “el punto de vista no es ni el de Hernán Cortés ni el de Montezuma. Es la historia vista desde la óptica de las mujeres, porque son ellas las que crean una nueva cultura mestiza y una nueva raza de seres humanos que es, simultáneamente, nueva y vieja”. Una ópera que, más que los 400 que pasaron desde su composición hasta esta representación, tiene, como decía Sellars “25 años, cuando descubrí el libro de Rosario, durante la revolución en Nicaragua, que me llevó a pensar en *The Indian Queen*, una hora de música excelsa con un libreto imposible, de ahí que apenas se represente. La obra de Purcell tiene unos coros extraordinarios, algo que adoro. Además, tomé canciones muy famosas como “*Music for a while*”. En ella se encuentra una frase: “until the snakes drop, drop, drop”. Es una locura, pero yo puedo utilizar esa canción en la selva maya, donde las serpientes realmente caen de los árboles y donde existe un ritual maya con una serpiente visionaria, y tú penetras en la boca de esta serpiente para llegar al otro mundo y así, la referencia de esta canción escrita por Henry Purcell resulta totalmente adecuada a la cultura maya. Lo que yo he hecho es crear esas conexiones y asociaciones”, y con ello crear una nueva obra.

²⁶⁰ Thomas Betterton, (Londres c. 1635 - 28 de abril de 1710) fue un actor de la comedia británica durante el periodo de la Restauración. Su repertorio incluía numerosas obras de Shakespeare así como obras de William Davenant, John Dryden o Thomas Shadwell.

²⁶¹ Rosario Fiallos Oyanguren de Aguilar (León, 29 de enero de 1938), más conocida como Rosario Aguilar, es una novelista nicaragüense. La Academia Nicaragüense de la Lengua la incorporó como Miembro de Número en 1999 y ese mismo año la Real Academia Española le nombra como “Correspondiente Hispanoamericana en Nicaragua”.

Así, la obra de prólogo y cinco actos que creó Betterton, y de los que Purcell solo escribió dos y el prólogo, se convertían en la revisión de Sellars en una sucesión de escenas (5 antes del prólogo, 6 en el prólogo, 4 en el Acto I, 7 en el Acto II, 8 en el Acto III, 2 en el Acto IV y 1 en el Acto V) con canciones e himnos de Purcell imbricados con textos de Rosario Aguilar, y vagamente conectados en un hilo conductor, que es el del papel que las tribus de Tlaxcalan tuvieron en la Conquista de México, apoyando a los españoles.

ESTRUCTURA

Primera parte

Primera creación maya

El origen de la Tierra

Primer aire *Danza de la rueda de los dioses*

Segunda creación maya

Asentamiento del hogar

Segundo aire *Danza del hogar*

Exaltación del Árbol del Mundo

Tercera creación maya

Primer aire *Primer juego de pelota*

Segundo aire *Segundo juego de pelota*

Cuarta creación maya

Obertura

Adagio *Danza del sacrificio en el Otro Mundo*

Quinta creación maya

Allegro *Danza de la resurrección del Otro Mundo*

Melodía *Entrada de los soldados españoles*

Prólogo

"Wake, Teculhuatzin" **Hunahpú**

"Why should men quarrel" **Teculhuatzin**

"By ancient prophecies" **Hunahpú**

"If these be they" **Teculhuatzin, Hunahpú**

"Their looks are such" **Hunahpú**

"If so your goodness" **Teculhuatzin, Hunahpú**

Melodía *Regreso de los soldados españoles*

Acto I

Escena 1

Doña Isabel en la selva

"O solitude" **Doña Isabel**

[Texto: Katherine Philips]*

Escena 2

Conversión de los mayas

"I will sing unto the Lord as long as I live" **Coro**

[Texto: Salmo 104:33-35]*

Escena 3

Las bodas de Don Pedro de Alvarado y Doña Luisa, "la reina indígena"

"Blow up the trumpet" **Coro**

Escena 4

La noche de bodas "Él era mi Dios"

"Sweeter than roses" **Hunahpú**

Acto II

Escena 1

Los dioses mayas regresan y entran en los sueños de la pareja que duerme

Sinfonía

Entrada *(Los dioses emergen del Otro Mundo)*

Canzona *(La invasión de los sueños humanos)*

Adagio *(Divino espejo de los amantes)*

Allegro *(Danza de los dioses del fuego solar)*

Escena 2

Los dioses le hablan a Teculhuatzin en un sueño: la máscara de la Envidia y la Fama

"I come to sing" **Don Pedrarias Dávila, Coro** *(Danza de la conquista)*

"What flatt'ring noise is this" **Sacerdote maya, Hunahpú, Ixbalanqué**

"Scorn'd Envy" **Ixbalanqué**

"I fly from the place" **Sacerdote maya**

"Begone, curst fiends of Hell" **Ixbalanqué**

"We come to sing" **Coro** *(Danza de la conquista)*

Escena 3

"He sido elegida para algo trascendental"

Escena 4

Doña Isabel se encuentra con Teculhuatzin en un sueño y libera los malos espíritus

"See, even night herself is here" **Soprano**

Escena 5

"Soñé que le había convencido que dejara la guerra"

"Music for a while" **Ixbalanqué**

"I love and I must" **Doña Luisa**

Escena 6

Maniobras de la tropa

Aire *Danza de los jóvenes guerreros*

Escena 7

La apoteosis del jefe Tecún Umán, la Masacre y el Río de sangre

Segunda parte

Acto III

Escena 1

Después de la matanza

"Remember not, Lord, our offences" **Coro**

Escena 2

"Con ojos enfermos y famélicos"

"With sick and famish'd eyes" **Don Pedro de Alvarado**

[Texto: George Herbert]*

"Not all my torments can your pity move" **Doña Luisa**

Escena 3

Ceremonia de adivinación del sacerdote: "Máscara de sueños"

"Their necessary aid you use" **Hunahpú, Sacerdote maya**

"The air with music gently wound" **Ixbalanqué, Coro**

"Ye twice ten hundred deities" **Sacerdote maya**

Sinfonía

"Seek not to know" **Ixbalanqué**

Obertura, Canzona

Escena 4

Don Pedro de Alvarado aterroriza a los campesinos con su hija sobre los hombros

Escena 5

Los conquistadores Don Pedro de Alvarado y Don Pedrarias Dávila beben en un bar de Chiapas

"Ah, how happy" **Don Pedro de Alvarado, Don Pedrarias Dávila**

Dávila

Escena 6

El capitán general habla con su esposa sobre el suicidio

"If grief has any pow'r to kill" **Don Pedrarias Dávila**

Escena 7

Doña Luisa and Doña Isabel encuentran los espíritus en la profundidad de la selva

"Oh! Lead me to some peaceful gloom" **Hunahpú**

"We the spirits of the air" **Hunahpú, Ixbalanqué, Coro**

Escena 8

Doña Luisa enferma mientras los dioses comienzan a llevársela de este mundo

"I attempt from love's sickness" **Doña Luisa**

Melodía Danza del divino espejo de Sueño y Muerte

Acto IV

Escena 1

Leonor lleva a su Madre a su última misa, donde se encuentran con Doña Isabel

"Oh Lord rebuke me not" **Doña Isabel, Doña Luisa, Coro**

[Texto: Salmo 6:1-7]*

Escena 2

"Muy pronto recorreré el camino de las estrellas"

"They tell us" **Doña Luisa, Coro**

Acto V

Ritual secreto en la selva a medianoche

"While thus we how" **Coro**

"You who at the altar stand" **Sacerdote maya, Coro**

"All dismal sounds" **Coro**

* Canciones e himnos de Henry Purcell añadidos por Peter Sellars, así como las indicaciones escénicas, que se corresponden con la concepción de este nuevo espectáculo.

Fig. 24 y Fig. 25 – Estructura de la ópera *The Indian Queen*, según la concibió Peter Sellars

Sellars, Mortier y Currentzis concibieron esta producción mientras trabajaban en *Iolanta* y *Persephone* la temporada anterior en el Teatro Real, y con ello Sellars pudo llevar a escena un sueño de 25 años, en ese "eje principal" del choque entre culturas que Mortier planteó para la presente temporada del Teatro Real, y que, al igual que en *La Conquista de México*, Mortier supervisó personalmente durante los ensayos (aunque, como él dijo, se tuviese que perder "los abucheos del estreno" para continuar con su tratamiento, en un momento muy emotivo en el que Sellars se levantó para abrazar al belga y expresar que estaba "muy contento de que siguiera vivo")

También se emocionó Sellars hasta las lágrimas al hablar del trabajo de Currentzis y de la capacidad de entrega de la Orquesta y Coro de Perm, que sustituyeron a la Orquesta y Coro del Teatro Real en esta producción, afirmando del director greco-ruso: “No hay nadie en el mundo como este hombre, es el mejor, y ha conseguido con su orquesta una conjunción mágica y salvaje, dulce y sexy”, apoyados ambos dos por el trabajo del artista estadounidense Gronk, al cargo de la escenografía.

Las críticas a la producción fueron, en general, negativas, reconociendo el valor estético del espectáculo, pero disintiendo del hecho de presentar esto como una ópera de Purcell, cuando en realidad era más bien un trabajo de Sellars (como bien titulaba *ABC* con su “Sellars reinventa a Purcell: No es realmente *The Indian Queen* de Henry Purcell, primero porque Purcell no vivió para terminar su obra, de la que sólo quedan unos cincuenta minutos de música [y luego porque] es, en realidad, una recreación de Peter Sellars, que ha transformado el libreto original, que describía una absurda y rabiosamente ahistórica lucha entre aztecas e incas, en una reflexión sobre la conquista de América y sobre el papel que las mujeres tuvieron en la misma”).

La excepción a éstas fue, sin duda, la de Mariano Hortal para *OperaWorld*, que, si bien critica, como el resto, la excesiva duración del espectáculo, no cae en utilizar lo visto para criticar a Mortier, sino que valoraba la ejecución del espectáculo:

No voy a esconder mis reticencias ante el espectáculo que iba a ver en esta ocasión en el Teatro Real; sobre todo por lo que suponía que una ópera por arte de magia pasara de una hora escasa a tres horas y media, prácticamente debido a esta especie de mezcla que iba a realizar un director de escena, en este caso Peter Sellars. Sin embargo, no podía estar más equivocado, es difícil que este año haya un espectáculo que vaya a superar lo que vimos en la noche del 7 de noviembre en el Teatro Real con esta versión remozada de “The indian Queen”. No exagero al considerarlo como uno de los mejores que he tenido la suerte de disfrutar y vivir, llegando por momentos a lo sublime.

Sellars utiliza como base la música de Purcell, no solo la escrita específicamente para la ópera en cuestión sino también la de otras canciones e himnos del autor, y los textos extraídos de la novela “La niña blanca y los pájaros sin pies” de Rosario Aguilar, que una actriz, Maritxell Carrero, declama en momentos puntuales. Todo se convierte en una mezcla de música y de (momentos de) declamación, que suelen desencadenar un momento musical, sobre todo coral, aunque también hay algunos individuales. Más allá de la heterogeneidad aparente, el norteamericano consigue integrarlo en una historia común y consistente, no son meras digresiones (que sería lo más sencillo) sino que contribuyen a ir avanzando la singular historia de la conquista de México (como ya vimos en la ópera de Rihm el mes anterior como primera parte de este díptico). Es fascinante lo bien que integra cada uno de los momentos con la danza, esos cuatro bailarines casi omnipresentes, con el juego de iluminación y con la teatralidad necesaria acorde a lo que está diciendo. Especialmente interesante en los espectáculos de Sellars (solo hay que recordar el fabuloso montaje de “Iolanta/Persephone”

del año pasado) es el manejo del cuerpo, y particularmente de las manos. Cada frase, cada momento recitado o cantado tiene una dirección teatral que ha cuidado al milímetro: arrodillarse, simular una corona, mirar al cielo, cerrar los ojos... todo ello contribuye a reforzar cada nota, cada palabra. Cada personaje en escena tiene algo que hacer, y es consecuente con lo que está sucediendo. Los dibujos de Gronk, a medio camino entre el horror y lo infantil, ayudan aún más en este propósito. Ciertamente solo por dicha integración se consiguen momentos de gran belleza. Es importante considerar también la idea subyacente que ha querido dar a entender Sellars con este montaje y es el de dar importancia al papel de la mujer en los tiempos de la conquista. Reescribir la obra para dar una visión nueva que ensalza su papel (más allá de análisis simplistas sobre el papel de los españoles que he leído en otros periódicos, que solo buscan amarillismo sin criterio).

Si al montaje anterior le sumamos un trabajo musical como el que vivimos, entonces es cuando llegamos a la excelencia. La labor de Teodor Currentzis en la batuta y de la orquesta de Perm fue otro gran punto a favor de la noche. Puntilloso en la dirección, muy seguro en el manejo de los tiempos (que por otra parte se cambiaron de los originales en varias ocasiones), dando preponderancia a los cantantes o a la orquesta según fuera necesario. Su único objetivo era sacar lo mejor de todos y lo consiguió con gran calidad de matices orquestales durante el largo tiempo que tuvo que realizarlo. Qué gran trabajo, reconocido por el público en los aplausos finales. En cuanto a los cantantes, prácticamente no encuentro “peros”: muy bien el contrateno Vince Yi con una facilidad pasmosa en los agudos y no exenta de calidez; de menos a más Julia Bullock, fabulosa según avanzaba a la obra, puro terciopelo en el grave, agudos bellísimos y sentimiento actoral y dramático en la maravillosa reescritura del “lamento de Dido” en su parte final; preciosa la voz de Nadine Koutcher que, aunque era más errática en la faceta de actriz, nos deleitó con unos momentos individuales con un lirismo que enamoraba, qué sensibilidad; nada mal tampoco Markus Brucher, sobre todo en el dúo con Noah Stewart que, sin embargo, descuidó su afinación en algún momento por una exagerada actuación rozando el histrionismo, lástima, la voz del barítono es muy reseñable; algún problema tuvo en los medios graves Luthando Qave pero los solventó con entereza con otros momentos más intimistas mejor realizados; el contrateno Christophe Dumaux me asombró muchísimo por la sencillez al cantar, por unos medios de gran categoría y un gusto exquisito al desgranar cada frase sin olvidarse de la actuación. Hay que reseñar el papel de la declamadora Maritxell Carrero que tuvo que pasarse buena parte de la obra en escena sobre todo por sus cualidades como actriz y porque supo transmitir con mucha expresividad los textos. Hay que reconocer que todos los cantantes, bailarines y figurantes tenían clarísimo cómo hacer cada parte, buena parte de culpa la tiene Sellars.

Y dejo para un punto y aparte en esta ocasión la labor del Coro de Perm. He escuchado en mi vida muchos coros, me fijó especialmente en su labor porque yo también canto en uno y, lo que vi anoche me sobrecogió; hacía tiempo que un coro no me hacía llegar al éxtasis una y otra vez con la música. Habría que acunar el término “diminuendo infinito” para asociárselo a ellos, capaces de reducir el volumen más allá de lo humanamente posible hasta ser un murmullo, gradualmente, con una calidez excelente. Matices de todo tipo, “pianísimis”, “fortes”, reguladores, “messa di voces”...

Si le sumamos una dicción inglesa extraordinaria y un manejo de la expresión, de la dirección en la línea de canto como la que hacen gala en cada nota interpretada (y actuada, como comenté al principio, ¡no paraban en escena!!) el resultado es sencillamente conmovedor, prodigioso, estratosférico.

Su labor fue percibida especialmente por el público, que le dedicó los primeros bravos de la noche a pesar de las horas que eran, como al resto del reparto y directores. (OperaWorld, 09-11-2013)

La modernidad daría paso a cerrar el año 2013 con una producción más enfocada, como la primera del curso, a contentar al público más conservador del Teatro Real: *L'Elisir d'Amore* de Gaetano Donizetti²⁶², en coproducción con el *Palau de les Arts* de Valencia y protagonista español, Celso Albelo²⁶³, como Nemorino, acompañado de Nino Machaidze²⁶⁴ en el rol de la terrateniente Adina.

L'Elisir d'Amore, una de las óperas más representadas en los últimos tiempos (la número 12 en el periodo 2005-2010 según *Operabase*), también lo ha sido en el Teatro Real, con más de 80 representaciones (aunque por detrás de la más representada, *La Favorita*, también de Donizetti, con más de 300 representaciones). Una ópera escrita en apenas dos semanas, con libreto de Felice Romani basada en el libro *Il filtro*, de Silvio Malaperta, en la que Donizetti (motivado por el brevísimo plazo, consecuencia de la necesidad del Teatro Canobbiana de Milán de reemplazar un encargo anterior, no acometido en plazo) empleó números de otras composiciones suyas para crear una ópera fresca y ágil, con una trama infantil, pero, por lo tanto, muy fácil de disfrutar para todo tipo de públicos, lo que explica su popularidad.

Es una ópera originalmente ambientada en la campiña vasca (o italiana, según una edición posterior) a finales del siglo XVIII, pero que, sin embargo, ha sido muy frecuentemente trasladada a otros escenarios: un campo de golf en una producción de 2011 en Nueva York, un colegio en

²⁶² Gaetano Donizetti (Bérgamo, Lombardía; 29 de noviembre de 1797-ibídem, 8 de abril de 1848), fue un compositor dramático italiano muy prolífico, conocido por sus óperas *L'elisir d'amore*, que contiene la famosa aria *Una furtiva lagrima*; *Lucia di Lammermoor*, inspirada en la novela de Walter Scott; *Don Pasquale*; *La favorita*; y *La hija del Regimiento*. Aunque su repertorio de compositor abarca un gran número de géneros, incluida la música religiosa, cuartetos de cuerda y obras orquestales, es sobre todo conocido por su obra lírica, componiendo hasta 75 óperas.

²⁶³ Celso Albelo es un tenor español. Nacido en Santa Cruz de Tenerife, se formó en el Conservatorio de su ciudad y en la Escuela Superior de Canto Reina Sofía de Madrid antes de acceder a la Academia de Busseto (Italia), en la que se perfeccionó con Carlo Bergonzi. Su carrera internacional le ha llevado a debutar en los teatros más importantes del mundo, desde el Metropolitan de NY a La Scala de Milán.

²⁶⁴ Nino Machaidze nació en Tbilisi (Georgia) el 8 de marzo de 1983. A la edad de 6 años empezó su acercamiento al mundo de la música estudiando piano, y debutó con sólo 17 años en su ciudad natal con la ópera *Rigoletto* de Giuseppe Verdi. En el año 2007, Nino Machaidze, debutó en el Teatro alla Scala como Marie en *La Fille du Regiment* de Donizetti, repitiendo en el Teatro de la Ópera de Roma, lo que lanzó su carrera a nivel internacional.

una de 2016 en Bolonia, o ésta que se representó en Madrid y Valencia, y donde la acción se trasladaba a una playa, pasando Adina de ser una terrateniente a la dueña de un *chiringuito* playero, Nemorino de ser un pobre muchacho del pueblo al socorrista de la playa, o Dulcamara de ser un mercader ambulante a un pequeño traficante de drogas.

Con todo esto, se remarca el carácter lúdico, lo que ha hecho a la producción de Michieletto²⁶⁵ enormemente popular, especialmente en su país, adonde ha viajado, representándose, entre otros, en Palermo o Macerata. Como remarcaba el propio regista, con su puesta en escena buscaba “reflejar lo divertido y lo alegre, sin convertir los elementos cómicos en caricaturas previsibles”, lo que conseguía con la ambientación de los personajes, o con escenas que iban más allá de la trama, como las sesiones de gimnasio de los figurantes mientras el coro festejaba en el hinchable la próxima boda de Adina y Belcore, o la presentación del aria más conocida de la ópera, *Una furtiva lacrima*, sobre el tejado del *chiringuito* de Adina.

Al frente del podio estaba Marc Piollet (alternándose puntualmente con Vicente Alberola), que habría también de dirigir la siguiente producción del Teatro Real, y que tuvo que hacer frente a la dificultad de dirigir un triple elenco en los roles principales, con Ismael Jordi²⁶⁶ y Antonio Poli²⁶⁷ relevando a Celso Albelo, y Camila Tilling y Eleonora Buratto²⁶⁸ relevando a Nino Machaidze. Ello, en palabras del Michieletto “exige mucha paciencia. Procuramos tener en cuenta la personalidad de cada cantante, no les hemos obligado a ceñirse a lo que se supone que es necesario, no les queremos imponer, sino que vemos lo mejor de ellos” y, como refrendaba Piollet, “Albelo tiene una voz más amplia, más pesada, una forma más controlada de cantar y hay que darle su espacio, mientras que Jordi tiene más capacidad de interpretar y es más espontáneo, y los músicos se tienen que amoldar a ellos”.

²⁶⁵ Damiano Michieletto (Venecia, 1975) es un regista italiano, conocido por sus producciones de ópera en los principales teatros internacionales. Entre otros, ha recibido el premio *Laurence Olivier* a mejor producción operística de 2016 por su versión de la dupla *Cavalleria Rusticana / I Pagliacci*

²⁶⁶ Ismael Jordi (Jerez de la Frontera, 1973) es un cantante lírico. Desde su debut en el Teatro Villamarta de Jerez de la Frontera hasta hoy en día, es tenor invitado en los más importantes teatros españoles y europeos. En 2004 recibió el premio al artista revelación otorgado por la revista lírica *Opera Actual* y en 2009 fue premiado en los Premios Líricos Teatro Campoamor de Oviedo.

²⁶⁷ Antonio Poli es un tenor italiano nacido en Viterbo. En las últimas temporadas ha interpretado diferentes personajes como el de Don Ottavio (Don Giovanni) en la Chicago Lyric Opera dirigido por Sir Andrew Davis y en el Covent Garden de Londres dirigido con Nicola Luisotti, Cassio (Otello) con Bertrand de Billy en la Chicago Lyric Opera y con Antonio Pappano en el Covent Garden.

²⁶⁸ Eleonora Buratto (Mantua, 1982) es una soprano italiana especializada en bel canto. Su repertorio alcanza desde ópera barrocas como Julio César de Georg Friedrich Handel, pasando al clasicismo con Orfeo y Euridice de Christoph Willibald Gluck y Medea de Luigi Cherubini hasta llegar al El elixir de amor de Donizetti, Simon Boccanegra de Giuseppe Verdi; hasta ópera del siglo XX como Ariadna en Naxos de Richard Strauss o La vieja doncella y el ladrón de Gian Carlo Menotti.

En definitiva, una ópera enormemente alejada de los planteamientos de Gerard Mortier que, como reflejaba Gonzalo Alonso en *La Razón*, “Las presiones de público y patronato obligaron a Gerard Mortier a introducir en esta temporada un título belcantista con una escenografía opuesta a sus gustos. Tal es este “Elisir d’amore” estrenado en Valencia hace año y medio. El montaje es tan opuesto a sus conceptos que llegó a afirmar que no asistiría a sus representaciones. No ha venido, como sí hizo en los anteriores títulos”.

Y una ópera valorada muy irregularmente por la prensa, calificada como “chabacana o banal” por Vela del Campo en *El País*, o de un “efectismo burdo, abigarrado y a la postre confuso” por Álvaro del Amo en *El Mundo*. Entre la prensa especializada, igualmente críticas dispares, aunque en general negativas, a este título que cerraría el año 2013 en el Teatro Real, destacando la que realizó Raúl Chamorro para *Codalario*:

Curiosamente y en pleno período de Gerard Mortier, el compositor con mas títulos programados en este año 2013 en el Teatro Real, es el bergamasco Gaetano Donizetti uno de los pilares del postbelcantismo y del melodrama romántico italiano. Después del Roberto Devereux con Gruberova y el Don Pasquale con Muti, llegaba por tercera vez en la historia reciente del Real "L'elisir d'amore". Una obra maestra indiscutible, pero cuya nueva comparecencia en el Real (teatro de temporada, no de repertorio, no lo olvidemos), si tenemos en cuenta la ausencia de años de otros magníficos títulos del catálogo donizettiano, debería estar respaldada por la presencia de artistas, de alicientes del nivel, por ejemplo, de los citados Gruberova y Muti. Al parecer, esta nueva repropuesta venía avalada por la producción (en colaboración con Les Arts de Valencia) de Damiano Michieletto uno de los jóvenes directores de escena actualmente más reputados, aunque cuenta con algún patinazo sonado como su Bohème de Salzburgo o el muy protestado Un Ballo in Maschera de La Scala de Milán.

Pues bien, la producción sitúa la acción en una atestada playa mediterránea en verano, se dice y se escribe que es Benidorm. La escenografía en principio vistosa y original, termina por lastrar, estrangular, el desarrollo de la propuesta escénica y por esclerotizarla según avanza la obra, privándola de la más mínima agilidad y vivacidad. Efectivamente a la derecha del escenario nos encontramos con un chiringuito playero con un enorme luminoso "BAR ADINA" que ocupa prácticamente la mitad del espacio escénico. En el centro la torre del socorrista, también de generosas proporciones y en el sitio que resta, las tumbonas, hamacas y sombrillas de la pobladísima playa. Por si fuera poco, en el acto segundo se mantienen chringo y torre apareciendo una enorme atracción hinchable, de esas que hacen las delicias de los infantes en las ferias, centros comerciales y parques de atracciones. Todo ello deja un escasísimo espacio para que los artistas se desenvuelvan, dejando una sensación de embarullamiento y paralización escénica, cuya única consecuencia positiva es que los intérpretes han de cantar siempre en el proscenio. Si alguien acusaba a alguno de los grandes registros del siglo XX de "error vacui" que se den un paseo por el Real.

En cuanto a la caracterización de los personajes la propuesta no desnaturaliza los mismos, especialmente en cuanto a Adina y Nemorino. Mucho más discutible la de Dulcamara, un charlatán embaucador, pero simpático y que termina la ópera adorado por los sencillos habitantes del pueblo, pero aquí caracterizado como un macarrilla de arrabal que se dedica también al tráfico de estupefacientes y que no provoca empatía alguna ni en el paese, ni en el público. Muy desdibujado también el tratamiento del coro. No tenemos aquí el pueblo simple, ingenuo y auténtico que diseñan Donizetti y Romani, sino una extraña amalgama de personajes playeros que poco tienen que ver con la atmósfera de este monumento a la sencillez, a la candidez, a la simpleza, a la sinceridad y pureza de los sentimientos, que es esta ópera.

Como decía, la pretendida originalidad/curiosidad de la propuesta, que tampoco encierra filosóficos Konzep todo hay que decirlo, y atractivo visual de la escenografía se van diluyendo entre el habitual "los artistas, coro y figurantes siempre tienen que estar haciendo algo" (justificado o no, resulte molesto o no) el ruido escénico, el embarullamiento y torpe movimiento de las masas y el agotamiento de la idea inicial cual manantial que se va secando inexorablemente. Este "manantial" llega exhausto al acto segundo (donde la idea más "genial" es un cañón de espuma donde retozan las chicas que persiguen a Nemorino porque acaba de heredar una fortuna o bien sacar a Celso Albelo en calzones), en el que la reiteración y cansancio presiden la acción escénica y provoca que el prodigioso mecanismo músico-teatral de la pareja Donizetti-Romani quede totalmente anquilosado, gripado y engullido entre unos elementos escénicos opresivos y un agotamiento de la idea principal que no da para más, o bien el regista es incapaz de un mayor desarrollo de la misma con inteligencia y sentido teatral.

No ayudó mucho tampoco la dirección musical de Marc Piollet. Aseada, con los papeles en regla musicalmente hablando, pero de una falta de fantasía y de chispa alarmante. Desvaído el pulso, sin contrastes, sin ligereza, sin colaboración con los cantantes, enmedio de la grisura, discurrió plúmbea y anodina la labor del director parisino. Correcta la orquesta y cumplidor el coro, lejos de sus más brillantes prestaciones de últimamente, mucho más preocupado por "hacer cosas" en escena, poder ubicarse en el escaso espacio de la misma y no tropezarse con los abundantes y desmesurados elementos escénicos.

En el reparto nos encontramos a la georgiana Nino Machaidze como sopranino stridulino con agudos abiertos, legato de segunda división y coloratura de tercera. Apenas algunas notas de cierta calidad no pueden compensar una Adina incapaz de regular un sonido, de realizar un filado, en definitiva de cantar sul fiato y realizar la más mínima gradación dinámica. Además, muy medida y reservona desde el comienzo. En el aspecto interpretativo se limitó a contonearse por el escenario resaltando exclusivamente la parte coqueta y frívola de su personaje dejando de lado el esencial fondo de ternura que atesora, resultando en definitiva, antipática y sin el mínimo encanto.

Asimismo, muy escasa química tuvo con su Nemorino, Celso Albelo. El tenor canario tampoco tiene la voz bien apoyada sul fiato, ni colocada en la máscara, ni hay la debida cobertura en

el pasaje. En lugar de esa sensación de proyección, de "separación" y expansión del sonido más allá del cuerpo que lo produce y el escenario, aquél parece quedarse en la cara, resultando pobretón, de muy limitada resonancia y escaso metal. Un sonido deshilachado, descompactado, falta del grano y mínima redondez que ha de tener un tenor protagonista. De vez en cuando surge algún sonido bien colocado, pero es incapaz de permitirse una emisión regular y homogénea, abundando los sonidos caídos, áfonos y sin brillo. No se le pueden negar las buenas intenciones al tenor y su constante intento de imitación al Maestro Alfredo Kraus con todos sus ataques e inflexiones, a pesar de resultar el mejor modelo posible y denotar que conoce el estilo y el camino verdadero, termina resultando contraproducente por rozar lo obsesivo y situarse su arte de canto y técnica tan alejados del modelo. Ni que decir tiene que se fue al sobreagudo no escrito que el eximio Kraus prodigaba (provocando con ello alborotos en los teatros) en la frase "Dulcamara volo tosto a ricercaaaaaar", aunque la nota se quedó en el escenario, escasa de punta y penetración tímbrica y no provocó ni un aplauso. Los mejores momentos de Albelo los encontramos cuando luce su naturalidad y buen gustos innatos, así en el dúo con Adina del acto primero y algún pasaje del sublime "Adina credimi". Sin embargo su gran momento "Una furtiva lagrima", una de las arias más populares de la historia, a pesar de un comienzo estimable con alguna frase bien planteada, terminó resultando trivial, si bien resultó ser la única pieza aplaudida a lo largo de la función.

La voz más resonante de la noche fue la de Erwin Schrott, lástima que la misma sea manejada por un cantante tan burdo, descuidado y grosero. Es un señor que va a su aire, introduce las morcillas en el texto que le da la gana y desconoce el más mínimo estilo belcantista. Su gran aria de salida ("Udite! O rustici!") un monumento del repertorio bufo, fue esta vez un paradigma del trazo grueso, rudeza y desconocimiento del canto sillabato. Una suma de sonidos duros, desiguales y deslabazados difícilmente encuadrables en el concepto canto. El cantante se encargó a base de sal gorda de acentuar el carácter macarra y granuja que reservaba el montaje para su personaje. Hay que decir que fue el más aplaudido por el público del Teatro Real.

Parece ser que Fabio Capitanucci arrastraba problemas de salud, así debe ser, dado el Belcore tan apagado, desangelado y plano que ofreció. Sus habituales problemas en el pasaje al agudo se mostraron acentuados, pero otras veces, con sus limitaciones, se le ha escuchado en mejor estado vocal. Un público frío y desmotivado asistió a la representación sin ningún entusiasmo, no aplaudió prácticamente durante la misma y ofreció al final unas tibias ovaciones, especialmente a Schrott. (Codalario, 10-12-2013)

El comienzo de 2014 mantuvo a Piollet en el podio, en un registro totalmente diferente, como fue el *Tristan und Isolde* de Wagner, con dirección de escena de Peter Sellars y escenografía de Bill Viola²⁶⁹, comisionada por la Ópera de París cuando Gerard Mortier estaba al frente de ésta en 2005 (y repuesta por dicha Ópera al poco de fallecer el belga, como homenaje a éste).

²⁶⁹ Bill Viola (Nueva York, 1951) es un videoartista contemporáneo. Está considerado como una de las figuras más influyentes en la generación de artistas que utilizan los nuevos medios electrónicos

De la archiconocida ópera de Wagner poco hay que decir. Concebida por él como un drama musical (*Handlung*) más que como una ópera, fue compuesta entre 1857 y 1859, basándose para ello Wagner en el romance *Tristan* de Godofredo de Estrasburgo²⁷⁰, con libreto del propio compositor. Desde el principio se consideró una ópera tremendamente complicada y, de hecho, pese a realizar hasta 70 ensayos para su estreno en Viena en 1864, fue imposible llevarla escena, posponiendo su estreno hasta el año siguiente en Munich, dirigiendo la producción Hans von Bülow (cuya mujer, Cosima, era amante del compositor).

No solo tiene esta ópera fama de complicada, sino de maldita, pues se ha llevado tres vidas por delante: la del tenor que la estrenó, Ludwig Schnorr von Carolsfeld²⁷¹, que murió cuando la ópera tan sólo se había representado en cuatro ocasiones (lo que llevó a su mujer, que hacía el papel de Isolda, a una depresión por la que no cantó nunca más en los 38 años que le sobrevivió); y la de los directores Felix Mottl²⁷² y Joseph Keilberth²⁷³, que fallecieron en el propio podio en 1911 y 1968, respectivamente.

Con estos mimbres, en 2005 se llevó a escena en París, tras una representación semiescenificada en Los Ángeles el año anterior, la producción de Sellars, que lo era casi más de Bill Viola, por las enormes proyecciones que llenaban la parte trasera del escenario, y por la ausencia de elementos característicos de Sellars, más allá del momento, al final del primer acto, en el que las luces se encendían de repente para mostrar al rey sentado entre la orquesta. Para ello, Bill Viola rodó material “como para tres horas de película”, en sus propias palabras, de material

audiovisuales. Sus obras engloban videoinstalaciones, ambientes auditivos y performance y las temáticas giran alrededor de las experiencias y preocupaciones de la condición humana, tales como el nacimiento, la muerte y la consciencia.

²⁷⁰ Godofredo de Estrasburgo (en alemán Gottfried von Straßburg; muerto ca. 1215) fue uno de los poetas alemanes más importantes de la Edad Media. Vivió a finales del siglo XII y principios del siglo XIII. Fue contemporáneo de Hartmann von Aue, Wolfram von Eschenbach y Walther von der Vogelweide. Una de sus más afamadas obras fue *Tristán*, uno de los caballeros de la mesa redonda en la narración arturiana. La leyenda cuenta el idilio del caballero *Tristán* con una princesa irlandesa llamada *Isolda*, aunque es más conocida como «*Isolda la Bella*».

²⁷¹ Ludwig Schnorr von Carolsfeld (2 de julio de 1836, Múnich, Alemania - 21 de julio de 1865, Dresde) fue un célebre tenor alemán creador del rol protagónico de *Tristan* de Richard Wagner. Fue el primer heldentenor o tenor heroico.

²⁷² Felix Josef von Mottl (24 de agosto de 1856 – 2 de julio de 1911) fue un director de orquesta y compositor austriaco. Entre 1881 y 1903 fue director de la Ópera de Karlsruhe, Alemania, con la que consiguió una gran reputación. Murió en Múnich el 2 de julio de 1911, poco después de sufrir un ataque de corazón mientras dirigía, por centésima vez, *Tristán e Isolda*.

²⁷³ Joseph Keilberth (19 de abril de 1908 - 20 de julio de 1968) fue un director de orquesta alemán. En 1940 se convirtió en director de la Orquesta Filarmónica Alemana de Praga. Cerca del fin de la Segunda Guerra Mundial, se convirtió en director principal de la Staatskapelle de Dresde. En 1949 fue director principal de la Orquesta Sinfónica de Bamberg, formada principalmente por los alemanes expulsados de la Checoslovaquia en la post-guerra. Murió en Múnich después de colapsar mientras dirigía la ópera de Wagner *Tristán e Isolda*.

que se reproducía en gran parte del metraje a cámara lenta, compartiendo esa obsesión de Viola, compartida con el propio Wagner, de no seguir los ritmos de su propio tiempo, así como la búsqueda de las raíces del ser humano, en este caso a través de elementos naturales (principalmente el agua y el fuego) y del contacto del hombre con éstos: un hombre y una mujer desnudándose en el primer acto para, a continuación, bañarse en una fuente; la pareja de amantes introduciéndose en una piscina, Tristán caminando a través de un muro de fuego, Isolda encendiendo en gran número de velas, o el cuerpo de Tristán suspendido por un chorro de agua (sin rastro, eso sí, de los elementos descritos en el libreto, como el barco con el que Tristán lleva a Isolda ante el rey, el jardín de los amantes, o el castillo en el que Tristán muere). Y todo ello, como decíamos a un ritmo lento, que en ningún momento pretendía aportar movimiento al montaje, sino actuar simbólicamente alrededor de la música del compositor, según describía el propio Viola en una entrevista:

Las imágenes están destinadas a actuar simbólicamente como explicaciones internas, para expresarlo en los términos de Seyyed Hosein Nasr, para “convertirse en reflejos de luz del mundo espiritual, en el espejo de lo material y transitorio”. Dibujan las huellas del movimiento de la conciencia humana, en un momento de máximo peligro y conmoción: la entrega a un amor absoluto que todo lo absorbe. El espectro de experiencias de este poder se extiende a toda la vida, desde el agitado e inocente batir del corazón de un adolescente que se enamora por primera vez, hasta la realización universal de un amor más elevado como principio universal y esencial de la existencia humana que se adquiere en la madurez a veces gracias a una visión fugaz, y que han descrito hasta los mínimos detalles los santos y místicos de todas las culturas y épocas históricas.

En los tres actos las imágenes contienen hilos que se entrecruzan y repiten, pero son distintos por lo que respecta a la reflexión sobre las diferentes etapas del camino que los amantes recorren hacia la liberación:

En el Acto I se presenta el tema de la Purificación, el acto universal de la preparación del individuo para el sacrificio y la muerte simbólicos, necesario para la transformación y renacimiento de uno mismo. Los amantes, al acordar mutuamente beber la pócima letal, se sumergen en el océano infinito de un mundo inmaterial invisible.

El Acto II alude al Despertar del cuerpo de la luz, a la liberación a través de la iluminación purificadora del amor, a la forma espiritual luminosa encerrada en la inercia oscura del cuerpo material. El tema aborda la penetración de la luz en el mundo.

Sin embargo, cuando el mundo exterior finalmente invade el éxtasis de su unión, una oscuridad temporal y material se abate y cae sobre los amantes, pues su liberación solo es posible a través del dolor de la separación y del sacrificio propio.

En el Acto III se presenta la Disolución de uno mismo, en las diferentes etapas de la agonía, el proceso delicado e insoportable propio del momento de la separación y desintegración de los

elementos físicos, sensoriales y conceptuales de la conciencia. Nos sumergimos en la agonía y el delirio de la muerte y del dolor, repleta de visiones, sueños y revelaciones alucinantes que tienen lugar en la superficie de la mente de un espíritu moribundo. Cuando las llamas de la pasión y la fiebre finalmente consumen el ojo del espíritu, y el cuerpo del deseo nunca puede alcanzarse, la superficie donde se produce el reflejo se hace pedazos y se desmorona adoptando la forma de ondas de luz pura. Finalmente, a cada amante le llega el turno de ascender hasta desaparecer, en paz, en un reino que trasciende las polaridades de lo masculino y lo femenino, del nacimiento y de la muerte, de la luz y de la oscuridad, del principio y del final. (Danzaballet.com, Entrevista a Bill Viola, 20-01-2014)

Para Sellars, Tristán e Isolda es “una ópera abrumadora. La más difícil del mundo. El proyecto de una vida”. De hecho, el malditismo de la ópera antes referido también apareció en esta producción, pues a ella faltaron Gerard Mortier, que se encontraba en Madrid pero a quien los efectos del tratamiento del cáncer le mantuvieron postrado en cama, y Teodor Currentzis, quien iba a dirigir la producción, pero que hubo de someterse de urgencia a una intervención quirúrgica, cediendo la batuta a Piollet apenas a un mes del estreno.

La producción la encabezaban, a petición de Sellars, “los mejores dentro del reducidísimo grupo de intérpretes vivos capaz de enfrentarse a Tristán e Isolda”: Robert Dean Smith²⁷⁴ (que ya cantó esta ópera en la producción de Lluís Pasqual de 2008 en el Teatro Real) y Violeta Urmana. Y ambos contribuyeron a un lleno absoluto en las ocho funciones de la producción, como destacaba la prensa generalista y especializada, y a un triunfo completo, antes de afrontar la última ópera que dirigiría Gerard Mortier, como destacaba Alejandro Martínez para *Codalarío*:

En demasiadas ocasiones nos acercamos a los teatros de ópera con el objetivo de escuchar a tal o cual cantante, o con la finalidad de ver determinada producción. Y cada vez menos, todo hay que decirlo, con el verdadero propósito de vivir una experiencia, de sentir la música, no limitándonos meramente a consumir un espectáculo. No cabe sino aplaudir, pues, cuando se tiene la ocasión de asistir a un espectáculo como el Tristán brindado por el Teatro Real, sin instantes memorables, seguramente, pero con una capacidad constante de emocionar y trasladar al espectador una impresión lograda de lo que significa una obra de arte total.

*Vayamos al detalle artístico de la representación. Y comencemos por aplaudir a Marc Piollet, que sorprendió a propios y a extraños, y yo diría que incluso a sí mismo, con un Tristán bien medido, dinámico, expresivo, si acaso algo pasado de decibelios en el tercer acto, y con algo de brocha gorda en algunos pasajes, pero con una capacidad muy lograda a la hora de sonar transparente y emotivo. Nadie esperaba tal cosa de un reemplazo de última hora como el suyo, habida cuenta además de su deslucida dirección de *L'elisir d'amore* unas semanas antes. La orquesta titular*

²⁷⁴ Robert Dean Smith (Kansas City, Estados Unidos, 2 de mayo de 1956) es un tenor dramático estadounidense con ciudadanía suiza especializado en las óperas de Richard Wagner. En el terreno wagneriano, ha sido una de las figuras más destacadas del Festival de Bayreuth en la primera década del siglo XXI. Desde 2005 a 2012 encarnó a Tristán, bajo la batuta de Eiji Oue y Peter Schneider.

del teatro, así como el Coro Intermezzo, respondieron con una solvencia que nos permite hablar ya, claramente, de unos cuerpos estables a la altura de los de primeros teatros europeos. No ofrecen un mejor sonido las óperas de París o Londres, seamos realistas. Tampoco los teatros italianos tienen la regularidad que debieran en sus fosos y su brillantez depende mucho de los repertorios en los que se exponen. Únicamente los teatros de habla alemana (Berlín, Múnich, Viena, Dresde, etc.), y el todavía excelso sonido de la Orquesta de la Comunidad Valenciana, están claramente por encima de las prestaciones de la Sinfónica de Madrid.

Vocalmente, Violeta Urmana ofreció una prestación muy solvente aunque con limitaciones. Posee el material idóneo para dar voz a Isolda, pero sus continuos vaivenes entre la cuerda de soprano y la cuerda de mezzo han terminado por convertir su registro agudo en una lotería, en la que priman los sonidos abiertos e hirientes, próximos al grito, sobre los timbrados y solventes. A cambio, el fraseo es siempre teatral, vivido, e irreprochable en el manejo del texto alemán. Robert Dean Smith, tras haber cancelado por enfermedad hasta tres de las funciones en las que estaba previsto, volvió a ofrecer su Tristán de siempre: seguro, solvente, sin alardes, pero convincente. Sigue siendo capaz de llegar al tercer acto más o menos intacto y con una dosis expresiva genérica, sí, pero capaz de sostener su personaje. Piollet no le puso las cosas fáciles en ese acto, pero Dean Smith volvió, paradójicamente, a sobrevivir. No es un Tristán sobrado (búsquenlos...) pero es un Tristán solvente.

Ekaterina Gubanova volvió a hacer gala de una Brangäne ejemplar, por medios y por línea. Casi un centenar de funciones a sus espaldas encarnando este papel se notan. Su recreación de la parte es naturalísima y la belleza de su timbre, de una coloración oscura muy apropiada, sumada a su capacidad para regular el sonido, convirtieron sus avisos a los dos amantes en un momento casi sublime. Tardó un tanto en mostrar la voz durante el primer acto, pero estuvo a la altura durante el resto de la función. Un tanto irregular se mostró el rey Marke de Fanz-Josef Selig. Tiene sin duda la presencia requerida por el papel, si bien los medios vocales se antojan algo mermados en varias franjas. Curiosamente, donde más brilló, durante su largo monólogo del segundo acto y en la intervención del tercero, fue en las partes desarrolladas a media voz y en piano, con una regulación esmeradísima del sonido, perfectamente acorde a un tratamiento exquisito y muy teatral del texto. Era al ascender al agudo y al emitir en forte donde su voz titubeaba un tanto, perdiendo empaque y estabilidad. Nos recordó al gran Matti Salminen, pero sin la contundencia de medios de aquel. Jukka Rasilainen fue un Kurwenal más bien mediocre, de medios cortos y de fraseo indiferente. Todo lo contrario que los tres restantes intervinientes, Melot (Nabil Suliman), el pastor/marinero (Alfredo Nigro) y el timonel (César San Martín). Los tres cumplieron a la perfección con su encomienda.

La producción escogida por Mortier era la ya estrenada en su día a cargo de Peter Sellars, con videoproyecciones de Bill Viola. El trabajo de éste último es excepcional, y más si cabe para una obra con tan poca acción, tan estática y poética como Tristán, que no deja de ser una sucesión de imágenes musicales surgidas desde el foso una tras otra. Viola acierta al ilustrar esa cascada de sensaciones con un discurso visual, de una plasticidad fascinante, lleno de alusiones al agua, al fuego, al cuerpo y a la luz. Un trabajo sin duda digno de un artista de su talla. La imagen de Isolda

disolviéndose en el agua justo cuando el acorde lo determina es de las que se graban en la retina del espectador. En sintonía, Sellars sirve simplemente un trabajo gestual austero, sin grandilocuencias, lo mismo que el vestuario y la iluminación (mucho más estudiada de lo que pudiera parecer a primera vista) y que permite seguir las videoproyecciones al tiempo que se atiende a los cantantes. Además, Sellars añade algunos recursos que no por trillados son menos espectaculares, como la entrada del rey Marke en el final del primer acto con la sala iluminada, los coros desde lo alto, las fanfarrias desde el palco real y, en fin, la sensación de encontrarse el espectador envuelto por la ópera de un modo impactante. Igualmente, el solo de corno inglés se ejecuta con la sala en total oscuridad, sin la iluminación fija que enfoca el foso durante la función. Con todo ello, Sellars y Viola consiguen lo que, entendemos, se proponían: fijar la atención del espectador en la plasticidad del discurso musical wagneriano, que es un constante oleaje de sensaciones, sonidos que son imágenes, imágenes que son sensaciones, etc.

Tristán, dicho sea de paso, es imperecedero y fascinante. Su partitura no deja de sorprender al oyente. Cada nueva representación es siempre una nueva escucha, como si partiésemos de cero, como si nunca antes se hubieran sentido esas dinámicas, esas oleadas de sonido. Y además, Tristán, como el papel, lo resiste todo, desde repartos deslucidos a producciones anodinas. Su música se impone sobre todo lo demás de una forma impresionante. Asistimos en esta ocasión a la representación con alguien que nunca antes había visto Tristan en el teatro y nos confesó haber sentido escalofríos durante toda la función, un constante calor al sentir el sonido de esta partitura. Y es que, sin ser una representación excepcional, sí fue una obra de arte con mayúsculas, emocionante de principio a fin. Una mejor batuta y un mejor reparto no hubieran garantizado una emoción mayor.

*Por último, no podemos obviar que Mortier programó este título en conexión con el estreno de *Brokeback Mountain*, de nuevo un fresco acerca de una historia de amor imposible. Mortier ha sido un gran programador precisamente por este tipo de cosas, por no articular sus temporadas como quien abre la nevera y elabora el menú de mañana con lo que queda en las repisas. (Codalario, 23-02-2014)*

Como decía Alejandro Martínez en su crítica, Tristan e Isolda estaba indefectiblemente unida a la siguiente ópera de la temporada, el estreno absoluto de la ópera de Charles Wuorinen²⁷⁵, *Brokeback Mountain*, en el segundo “eje principal” de la temporada 2013-2014, articulado a través de los amores trágicos e imposibles que superan todos los convencionalismos. Una ópera tremendamente especial, pues sería la última que dirigiría Mortier, que falleció apenas un mes después de concluir la producción de la ópera de Wuorinen.

²⁷⁵ Charles Wuorinen (Nueva York, 9 de junio de 1938) es un compositor estadounidense, ganador de un premio Pulitzer de composición artística. Su catálogo, de más de 270 obras, incluye trabajos sinfónicos, operísticos y de cámara, así como vocales y para solistas instrumentales. Su música se enmarca dentro de la corriente serialista, técnica compositiva surgida desde el dodecafonismo de Schönberg.

Basado en la novela de Annie Proulx²⁷⁶ que llevó al cine Ang Lee²⁷⁷ consiguiendo tres premios Óscar, fue un encargo de Mortier cuando estaba al frente de la Ópera de Nueva York, en 2007. Wuorinen cuenta que, tras ver la película de Lee en 2005, se inspiró por sus posibilidades operísticas y por esa idea del amor imposible que la unía con *Tristan e Isolda*: “En las óperas antiguas había hijos ilegítimos o diferencias de clases sociales. El amor homosexual, especialmente cuando tiene lugar en un entorno en el que es absolutamente rechazado, es una versión contemporánea del mismo eterno problema”.

Wuorinen, tras recibir el encargo de Mortier, se acercó a Proulx para solicitarle permiso para transformar su novela en ópera, y la escritora no solo le dio dicho permiso, sino que se ofreció para adaptar la novela a libreto de ópera, como finalmente sucedió. El trabajo comenzó en agosto de 2008, pero la abrupta salida de Mortier de Nueva York ralentizó un trabajo, que no se completó hasta 2012, cuando Mortier recuperó el proyecto para el Teatro Real, en donde tendría lugar el estreno absoluto el 28 de enero de 2014, tras lo que la producción viajó a Aachen en ese mismo 2014, y, en versión de cámara, a Salzburgo en 2016, antes de volver al lugar en el que fue comisionada, Nueva York, en la primavera de 2018.

La historia es totalmente fiel a la novela que todos conocimos a través de la película de Ang Lee, si bien, como decía Mortier, “al contrario que la película, cuyo sentimentalismo se acerca más a Puccini, la música de Wuorinen refleja la dimensión esencial de la novela de Proulx, más cercana a Wagner”.

En cuanto a la música, Wuorinen citaba entre sus fuentes de inspiración a óperas tan dispares como *Moses und Aron* de Schönberg, *Pelléas et Mélisande* de Debussy, o *The Rake's Progress* de Stravinsky. Pero es en Schönberg en quien se apoyó, especialmente en su *sprechstimme* (termino musical utilizado para la técnica vocal que se encuentra entre cantar y hablar, y que de hecho se traduce como “voz hablada”), con el que el protagonista expresaba sus sentimientos al principio de la ópera, no siendo capaz de desarrollar la línea cantada hasta el segundo acto, en tanto en cuanto hasta entonces, en la trama, el personaje no es capaz de reconocerse como realmente es (al igual que hacía Schönberg con el personaje de Moisés en la

²⁷⁶ Edna Annie Proulx (Norwich, Connecticut, 22 de agosto de 1935) es una escritora estadounidense. Firma sus historias y libros como Annie Proulx. Su historia corta *Brokeback Mountain*, publicada en la revista *The New Yorker* el 13 de octubre de 1997, fue llevada al cine, tras múltiples contratiempos, por Ang Lee (*Brokeback Mountain*, 2005). En 2001 su novela *The Shipping News* fue llevada al cine como *Atando cabos*.

²⁷⁷ Ang Lee (n. Pingtung, Taiwán, 23 de octubre de 1954) es un director de cine taiwanés. Muchas de sus películas han enfocado las interacciones entre la modernidad y la tradición. Sus obras también tienden a tener un tono de comedia ligera que marca una ruptura con el realismo trágico que caracteriza el cine de Taiwán. Fue el primero en introducir temas homosexuales en el cine asiático y también fue pionero en las películas de artes marciales/exotismo oriental de gran presupuesto de Hollywood.

citada ópera, cuando no era capaz de transformar “pensamientos complejos en palabras comprensibles”).

La presentación de la ópera se retrasó hasta el día anterior al estreno, pues Mortier se encontraba enfermo en Alemania y sin fuerzas para trasladarse a Madrid. Y en Madrid se hallaba, con 40 de fiebre y muy delgado, pese a lo que reunió fuerzas de flaqueza (que, de hecho, le llevaron al hospital nada más concluir la rueda de prensa) y acudió a presentar su última gran obra operística ante más de 30 medios internacionales y los directores de las óperas de Filadelfia, Los Ángeles, Zurich o Londres, que volaron *ex profeso* para acudir al estreno mundial, y a los que Mortier recibió con un “estoy contento de estar aquí con todos vosotros. Es una lucha, pero es así”, flanqueado por Wuorinen, Proulx, Titus Engel (Director Musical) e Ivo van Hove²⁷⁸ (Director de Escena).

Empezó Mortier refiriéndose a lo que, hasta cierto punto, resultaba provocativo en una producción como ésta, y lo que esperaba del público: “Habrá quien diga, 'oh, la la, Mortier', algo inmoral dos hombres amándose en escena [...] En el comité de dirección cuando presentamos esta ópera, una persona me preguntó: '¿Mortier, qué público busca con esta producción?' No diré quién fue, porque todavía me volverían a despedir. Pero le contesté: 'Un público liberal que pueda discutir grandes temas. Sabemos que mucha gente sufre la discriminación todavía [...] En Madrid han estado luchando para traer Eurovegas. Eso era Sodoma y Gomorra, no 'Brokeback mountain. Esta es una programación política, en el mejor sentido de la palabra. Y espero que en España se abra un debate, y no un rechazo”. Y concluyó, en una frase que perfectamente podría servir de epitafio, al respecto de la pregunta sobre lo que esperaba que fuese la reacción del público: “Nunca cambiaré mis ideas sobre el teatro. Hago lo que tengo que hacer e intento convencer al público. Si a parte de éste no le gusta, debo aceptarlo”.

La mediática producción fue un éxito absoluto en cuanto a la repercusión mediática, si bien no tuvo tanta acogida en cuanto a público (no se colgó el cartel de *no hay billetes* en varias de las representaciones) ni en cuanto a la crítica, que si bien reconocía el valor de la historia, no valoraba igualmente la partitura de Wuorinen, criticando que la música no acababa de funcionar, el canto caía en un recitativo continuo y la emoción no llegaba (como sí hacía la película, en ese sentimentalismo al que aludía Mortier en la presentación). Y el resultado final en el patio de butacas era de frialdad, como relataba Mariano Hortal para *OperaWorld*:

El tercero de los estrenos mundiales de Mortier (y el último) guarda muchas similitudes con el que pudimos escuchar el año pasado, el “The perfect American” de Philip Glass; los dos son autores

²⁷⁸ Ivo van Hove (Heist-op-den-Berg, Bélgica, 28 de octubre de 1958) es un director de teatro belga, director artístico de Toneelgroep Amsterdam en los Países Bajos, y conocido por sus producciones de teatro experimental de vanguardia. En el campo de la ópera, ha dirigido una docena de producciones en su Bélgica natal y en Holanda, Francia, Alemania y España.

norteamericanos, uno de más renombre internacional, ya que Charles Wuorinen es más conocido en EE. UU. que en la escena europea; los dos tratan temas que, a priori traen polémica: si en el segundo se trataba de desmitificar la figura de Disney, en el primero el amor homosexual de los vaqueros, que llevó al cine magníficamente Ang Lee con el tristemente fallecido Heath Ledger y Jake Gyllenhaal como pareja protagonista; los dos se nos han vendido como posible estupendas partituras que, finalmente, resultan en mediocres propuestas; y vuelvo a la palabra polémica, ya que, cada estreno del señor que conocemos (también en repertorio clásico) utiliza hasta la saciedad cualquier elemento que lleve a ese posible rechazo por una parte del público y lo publicita descaradamente.

Solo teníamos que ver la rueda de prensa donde se llegó a comparar, bastante desafortunadamente, la música y el sentido de la obra con el “Tristan und Isolde” del grandísimo Wagner. Más allá de la imposibilidad de encontrar el amor en vida y la frustración al no encontrarlo, que cada una de las obras trata a su manera, la música de Wuorinen está ciertamente a años luz del alemán, tanto en genio como en emoción. Esta sistemática explotación de lo potencialmente escandaloso, ha causado en esta ocasión, una nueva avalancha crítica mundial que esperaba que el público del Teatro Real, tan conservador, liara un escándalo en directo; la sorpresa para Mortier y su séquito es que no ha sido así, los que no querían a priori verla por el tema tratado no han ido, el día que fui yo había muchos huecos (solo comparables a los que vi en la de Rihm este mismo año); los que no disfrutaban con ella se fueron en mitad de la representación, independientemente de que fuera continua; y los que se quedaron, educadamente, apreciaron y respetaron lo que estaban viendo.

¿Podemos hablar de éxito entonces como ha aparecido en varios medios? Sinceramente, es un éxito de prensa, que nos ha servido la música de Wuorinen a bombo y platillo y en bandeja de plata; se ha conseguido el éxito a nivel mundial pero los abonados están esperando el cambio de temporada como agua de mayo. Yendo ya a la música de la obra, lo único común con la de Wagner era en el uso de leitmotifs, tanto para los vaqueros como para la montaña (Brokeback Mountain), un juego de notas graves tremendamente sobrecogedor que actúa como hilo conductor de la evolución de los dos personajes según avanzan los años: la elocuencia del tenor Jack ante lo implícito del discurso musical del bajo Ennis, prácticamente un recitado hasta que llega a su parte final; hay ciertos guiños entre el dodecafonismo a la tradición operística, como algunos números de dúos o incluso un número de coro; pero el conjunto resulta más o menos árido para el común espectador y los pocos momentos líricos no consiguen que se produzca la empatía necesaria en un conjunto que adolece de fuerza y que deja bastante frío en general musicalmente.

En cuanto a la escena ideada por Ivo von Hoave, es muy acorde con la historia que se está contando y resalta los buenos textos de Annie Proulx sobre su propia obra; desde el minimalismo inicial y final donde solo vemos un vídeo con la proyección de una montaña (Brokeback Mountain) y que reflejan la soledad de los dos vaqueros y de su amor, hasta los momentos entre medias, donde hay mobiliario y asistimos a una típica historia de amores y desamores con la presencia del resto de personajes. No es que sobresalga especialmente todo lo utilizado pero no molesta y está totalmente en consonancia con lo contado.

En este panorama resulta vivificante encontrarse la batuta de Titus Engel que saca posiblemente todo lo que se podría sacar a la partitura, desde los bellísimos graves para describir el motivo de la montaña al comienzo, somos conscientes de lo impecable de su idea; la precisión de sus gestos ayuda a resaltar los contrastes musicales y matizar al máximo el discurso musical; deja que la música fluya en su medida y que los verdaderos protagonistas, Ennis y Jack nos describan lo irresoluble de su amor.

Con esto llegamos al papel de Daniel Okulitch como Ennis del Mar y Tom Randel como Jack; espléndida la labor de los dos a nivel artístico y musical; la voz de tenor de Randel transmite a la perfección la jovialidad de Jack Twist, alternando entre recitados y buenos momentos líricos su voz se adapta sin problemas a la extensión de la partitura y resulta fresca en este contexto; el contraste viene con su compañero el barítono-bajo Ennis del Mar que resulta introspectivo en su actuación y que va evolucionando según lo hace su amor hasta ese final donde se convierte en el verdadero sostén, con un monólogo cargado de emoción que le convierte en el verdadero triunfador; su voz tiene algún problema para las notas graves pero sube con entereza y proyecta muy bien los agudos, que resultan bastante bellos. Muy interesantes las voces de Heather Buck en el papel de la atormentada Alma, y de Hannah Esther Minutillo en el de la mujer de Jack; sus voces son ciertamente lo necesario para estos papeles de corto recorrido y endiablados saltos tonales; Ethan Herschenfeld en el papel de Aguirre no tuvo prácticamente dificultades para representar su parte; buena voz la de Ryan McPherson para hacer el padre de Jack, una voz que no reflejaba para nada la flojedad aparente; buenos, aunque cortos, los de Henschel en el papel de la madre de Jack; del resto poco que destacar en sus apariciones breves, no desentonaron, pero nada más se puede sacar de sus papeles. El coro, en su único número, lo solventó sin artificios.

Representación plausible la de este estreno de Charles Wuorinen; con más sombras que luces pero que, sin embargo, no causa rechazo sino, más bien, frialdad colectiva. (OperaWorld, 01-02-2014)

El 2 de febrero, Mortier anunciaba en las páginas del *New York Times* que se marchaba a Moscú a iniciar un tratamiento experimental que le permitiera seguir luchando. Sin embargo, vuelve a Bruselas muy débil, en donde el 3 de marzo muere, rodeado de su hermana y sus amigos más íntimos. Su última entrevista la concede el 4 de febrero, a ABC, poco antes de partir a Moscú, alojado en casa de unos amigos en Madrid, y en la que habla de la muerte que le habría de sobrevenir tan solo un mes después: “Yo pienso que el cuerpo es un conjunto de átomos, pero tiene también una parte espiritual. Yo creo que el aura, el carisma, es algo que uno tiene o no, que somos algo más que carne. Al mismo tiempo que la muerte es el final, pero tus átomos continúan de alguna manera viviendo, tanto si tu cuerpo es cremado como si es enterrado. El aura existe, hay algo más que lo físico. Yo estoy fascinado con el cosmos, con los millones de galaxias. Por eso creo que los átomos van a esparcirse por el cosmos, se van a volver a combinar. Puedo

entender la religión hindú, que de alguna manera vuelves a la vida de la tierra. Tal vez, pudiera ser. Lo que no me acaba de gustar es que mis pecados vayan a ser juzgados. Muchas personas se abstienen de hacer el bien mientras viven, y yo creo que las cosas buenas hay que hacerlas durante nuestra vida, no después. Para mí es algo evidente. Yo recibí una educación profundamente católica, con los jesuitas, y creo que algunos de mis profesores no estarían de acuerdo con lo que estoy diciendo. Yo pienso que el mundo físico siempre continúa, pero debemos aceptar que la vida humana es limitada, y que sería insoportable la vida eterna. Cuando era joven sentía angustia cada vez que pensaba que mi vida sería eterna: ¿que esto no va a terminar nunca? [...] A los once años sentía esas angustias existenciales, me acuerdo muy bien. Muchas veces mientras asistía a misa sentía que eso era inaceptable. Para mí me resulta mucho más difícil luchar cada día contra el infierno de la enfermedad sobre todo teniendo en cuenta que yo era una persona muy activa, muy rápida, y ahora es la lentitud la que marca mis movimientos, mi actividad diaria. Tengo que acostumbrarme a esta lentitud. Es algo más difícil, pero es también un ejercicio, una especie de aprendizaje, que la vida también se puede vivir así. Ahora me doy cuenta de que puedo hablar, reflexionar, de forma más pausada, y eso me hace sentirme bien. Sería mucho peor si no pudiera seguir teniendo vida intelectual.”

En esa misma entrevista concluye (y con ello igualmente este capítulo, antes de analizar el legado de Gerard Mortier) con su propio análisis de lo que creía que había sido su aportación al Teatro Real: “Empiezo con «Mahagonny», con ella empiezo. Y después hemos hecho algunas producciones relevantes. Luego «L'incoronazione di Poppea», un gran momento de Monteverdi en moderno, y «The Indian Queen». Para mí es tan difícil elegir, porque voy a olvidarme de muchas cosas. Pero yo pienso de manera global. Podríamos hablar de «The perfect American» o «Così fan tutte», el año pasado... «Così fan tutte», con Michel Haneke, fue sin duda un *súmmum* de la ópera para Madrid. [...] Yo estoy convencido de que he abierto el Teatro Real a Madrid. Ahora todo el mundo habla del Teatro Real. Para mí es vital que un teatro que cuesta tanto a la sociedad, aunque es verdad que ahora ya no tanto (porque nos han cortado el presupuesto a la mitad, pero sí cuando yo llegué), debe jugar un papel fundamental en la vida de una ciudad y de una sociedad. La ópera no puede ser un reducto elitista para unos cuantos privilegiados”.

CONCLUSIONES: EL LEGADO DE GERARD MORTIER

CONCLUSIONES: EL LEGADO DE GERARD MORTIER

Como conclusión de este trabajo de investigación, parece procedente determinar la gestación del retrato de lo que fue la gestión de Gerard Mortier, desde un punto de vista del análisis de las principales cifras de sus años al frente del Teatro. Con ello pasaremos a la validación de la hipótesis establecida al inicio, de hasta qué punto el planteamiento de la crítica y opinión especializadas deformó la objetividad de su relato.

En cuanto al análisis de su gestión, y como anticipo de validación de esa hipótesis, destaco la opinión que mencionaba el periodista Santiago Martín Bermúdez, en los artículos que refirió a Mortier en *Opera World* en verano de 2015. A su parecer, una característica fundamental del Teatro Real en los años gestionados por Mortier era “no sólo lo que había que pagarle a él. Era lo que costaba todo aquello que llevaba consigo, y que no se limitaba a nombres importantes como los mencionados, y que se extendía a gastos suntuarios con cargo a los presupuestos de un teatro que, al mismo tiempo, practicaba una amplia práctica de despidos de personal”.

Esta afirmación no es que sea únicamente subjetiva, sino que es directamente falsa, lo que no lleva sino a validar la hipótesis inicial. Para concluir esta validación, procederé a analizar en profundidad la situación completa de la gestión del Teatro Real, tanto informativa como económicamente, desde los distintos puntos de vista aquí mostrados. De ahí podremos concluir que Mortier estuvo bastante más controlado y limitado en su gestión, que quienes fueron sus predecesores y sus sucesores.

Económicamente, de entrada, este control afecta, por un lado, al puro presupuesto de la entidad. En este sentido, Mortier sufrió los **recortes presupuestarios** que igualmente afectaban

entonces a otras entidades culturales en España. El recorte que llegó a alcanzar el 20% desde que fue contratado, con promesas en sentido contrario. Concretamente, la cifra llegó a 52 millones en 2010, 49 millones en 2011, 46 millones en 2012, 42 millones en 2013, 42 millones en 2014 y 44 millones en 2015.

Por otro lado, está también la aportación a sus **ingresos**, que en dichos presupuestos procedía de las aportaciones públicas, en lo cual igualmente Mortier se vio afectado por los recortes fijados. Concretamente, estos fueron de un 46% en 2010, 45% en 2011, 42% en 2012, 30% en 2013, 30% en 2014 y 30% en 2015.

En concreto, Mortier dispuso de bastante menos **capital** que sus predecesores, y de menos que sus sucesores. A pesar de esto, tuvo que afrontar un recorte en la aportación pública de hasta el 35%. Con todo, sin embargo, no se libró de la etiqueta de ser tildado públicamente de “gestor caro”. Podemos confirmar que esto corresponde más bien al análisis correspondiente a cómo la crítica acogió a Mortier, que deberse a un análisis sereno y objetivo de los datos.

En cuanto a la **fiscalización**, sí que fue más relevante la **intervención** a la que fue sometido el Teatro Real, por parte del Tribunal de Cuentas, respecto de su ejercicio 2012. Esta se elevó a la Comisión Mixta de Congreso y Senado, en diciembre de 2014. Fue relevante, en tanto en cuanto mostró una “situación económicamente difícil”, por cuanto estaba registrando “importantes desviaciones” en la ejecución presupuestaria, derivados de la ya esperada reducción de ingresos desde los estamentos públicos, pero también fue debida a una reducción del resto de ingresos, que llevó a un descenso notable de la Tesorería. Concretamente, esta pasó desde los 28,4 millones de 2009, hasta los 5,3 millones, a finales de 2013.

De todos modos, ninguna objeción pesa contra la veracidad de su **gestión contable**. En el informe público se reconocía, expresamente, cómo las cuentas anuales representaban en todos sus aspectos la imagen fiel del patrimonio y de la situación financiera del Teatro Real. También se ponían de manifiesto, como ya se apuntaba anteriormente, la drástica reducción de las subvenciones, tanto en términos absolutos, como también relativos, respecto del total de ingresos de la Fundación.

De igual modo queda reconocido su esfuerzo realizado por optar a otras vías de financiación. Concretamente gestionó la propia institución un incremento de los ingresos de **patrocinadores**, que crecieron en un 20% desde la incorporación de Mortier al Teatro Real, hasta situarse en el entorno de los 5,6 millones de euros en 2013.

Llegados a este punto, es interesante resaltar como conclusiones las que hubiesen sido medidas necesarias para mejorar su gestión, tanto las que pudieron ser realmente aplicadas, como las que no alcanzaron a ponerse en marcha. Sobre el análisis de las **cuentas anuales** de esos ejercicios aquí estudiados, cabe afirmar que fueron presentadas de modo absolutamente correcto,

en tiempo y forma, representando la imagen fiel del patrimonio y de la situación financiera de la entidad, así como de los resultados de sus operaciones y de los recursos obtenidos y aplicados durante el ejercicio anual, de conformidad con los principios y normas contables de aplicación. Igualmente, su cumplimiento de la legalidad es irreprochable en cuanto a la justificación de **subvenciones** públicas, conforme a la normativa específica que les era de aplicación en cada caso.

Con respecto al sometimiento del Teatro Real a la normativa de **contratación**, salvo deficiencias menores, relacionadas con la no inclusión de documentos formales de recepción de ofertas o de memorias justificativas de las necesidades de contratación, todo fue igualmente impecable, en cuanto los datos lo corroboran.

Si analizamos el cumplimiento de la normativa **salarial**, vemos la no adecuación a la Ley de Presupuestos Generales del Estado de 2010 de la subida salarial del 2,3% a todo el personal, que la entidad corrigió en marzo de 2012 y periodos subsiguientes, mediante deducciones en las cuatro siguientes pagas extras. Con todo, tras la reclamación de los trabajadores, la justicia obligó a reembolsar parcialmente dichas correcciones de subidas en sus salarios, dando la razón al gestor. En cuanto al cumplimiento de la Ley Orgánica para la igualdad efectiva entre hombres y mujeres, se realizó plenamente la implantación de un Plan de Igualdad y de un convenio colectivo que promovía la conciliación laboral y familiar.

Con respecto a los sistemas y procedimientos de **control interno**, en cuanto al control sobre los convenios de patrocinio, la gestión de actividades mercantiles y los acuerdos con otras entidades, caben señalar algunas irregularidades menores en la gestión de patrocinadores, con algunos de ellos incardinados en una categoría superior a la que les correspondía por su aportación económica, sin que mediase justificación de dicha excepción, así como la falta de regulación específica de los requisitos aplicables a los patrocinios en especie, como la valoración que se hacía de la publicidad en medios, fruto de negociación bilateral que no venía recogida en el Programa de Patrocinio de la entidad, cuyo impacto no queda claramente reflejado en las facturas de la promoción, en las que no se indicaban ni los descuentos específicos por patrocinio, ni los costes individualizados de las promociones.

No obstante, a pesar de esto, queda claro cómo la entidad adoptó distintas medidas para cumplir con el fin estatutario de fomentar la **difusión** de las artes musicales y la asistencia de los ciudadanos a la ópera. Entre otras, está la implantación de funciones de óperas a precios reducidos, con un descuento medio aproximadamente del 47%, y abonos para estas funciones también a precios reducidos; descuentos a los menores de 30 años del 60% con determinados requisitos y del 90% en las entradas disponibles en taquilla, cuatro horas antes de la representación; y un programa pedagógico para iniciar a los niños en el mundo de la música.

En cuanto al control sobre la **venta** de localidades y la política de cobros, la venta de entradas registró un descenso importante en la etapa de Mortier, especialmente en 2012, donde se produjo un descenso de ingresos en taquilla del 18% respecto de 2011. Esto llevó, como mencionábamos al principio de este epígrafe, a la evolución conjunta de las inversiones financieras y de la tesorería en fuerte descenso, poniendo de manifiesto la situación económica delicada de la entidad.

Revisando el presupuesto y el plan de actuación aprobados, el ejercicio presupuestario anual realizado por la entidad tiene un alto nivel de **desagregación**, convirtiéndose en un adecuado instrumento de control, tanto en lo que se refiere a la determinación de objetivos, como a la evaluación de su grado de cumplimiento.

Sin embargo, a partir de ahí, podemos destacar ya el motivo fundamental, causa del problema estudiado y foco del verdadero gran problema de la gestión en la época de Gerard Mortier. Sin duda alguna, a la vista del estudio hasta aquí realizado, puede concluirse que la **reducción de ingresos** es el punto fundamental de la mencionada situación negativa. Cabe destacar que desde 2009 a 2012, la ejecución del presupuesto registró importantes desviaciones, siendo los ingresos inferiores a los previstos en más de un millón de euros en 2009 y 2011 y de casi cuatro millones y medio de euros en 2012, registrando los gastos una desviación mucho menor, lo que produjo una disposición del remanente superior a la prevista, ascendiendo en cada uno de estos años a 1,3, 3,6, 2,7 y 5,0 millones de euros, respectivamente. En consecuencia, dicha situación no podía mantenerse en ejercicios futuros, ya que se estaba descapitalizando la Fundación, y si no se corregía la tendencia se podía llegar a poner en peligro la viabilidad del Teatro en un futuro no muy lejano.

Entre los esfuerzos realizados ya reconocidos para minorar los gastos en esta misma época, destaca, entre otros, la **reducción de los gastos** en proveedores prestatarios de servicio por un importe de 444.991,54 € en 2012 y 936.489,91 € en 2013. Destaca igualmente el ajuste realizado con la Asociación Intermezzo (proveedora de los servicios del coro) y con la Orquesta Sinfónica de Madrid, titular del Teatro Real, consiguiendo un ajuste en los gastos de 476.958,86 € en el caso del Coro y de 1.866.899,12 € en el de la Orquesta.

El problema, como se muestra, estaba en que dicha reducción de gastos se veía superada por la ya mencionada reducción de ingresos, tanto de taquilla y patrocinios, como de las propias producciones de ópera. Así, con respecto a estas últimas, sólo en 2012 se produjo una desviación del gasto de 706.970,78 € motivado por tres óperas (*Iolanta* y *Persephone*, *The Life and Death of Marina Abramović*, y *C(h)oeurs*) de las que se esperaban ingresos por coproducción con otros teatros que finalmente no se produjeron. Todo ello revierte en un importante desvío de gastos en

las producciones de gran formato, con *Poppea y Nerone* y *Boris Godunov* a la cabeza, con pérdidas de 957.814,76 € y 578.897,17 €, respectivamente.

Consecuencia inmediata de esto son las **medidas urgentes** que se debieran aplicar, para evitar que se siguiesen registrando pérdidas, con la consiguiente disminución de los fondos propios y la descapitalización progresiva, dado que las adoptadas en 2011 y 2012 para controlar los gastos de funcionamiento e incrementar los ingresos, fueron realmente **insuficientes**. Las medidas tendentes a equilibrar el presupuesto anual y el esfuerzo realizado en este sentido no fueron suficientes. El presupuesto debía haberse adecuado a la realidad económica del Teatro Real, de manera que tanto la estimación de los ingresos como de los gastos evitase las desviaciones de los últimos ejercicios.

Con respecto a las **ventas** de entradas, hubiera sido necesario aprobar unas normas internas de control, referentes a los ingresos por venta de entradas y abonos, fijando el tipo de información que debía consolidar el **departamento económico financiero**, en relación con la venta y anulación de los abonos renovables que se cobran por banco y con el resto de los ingresos de taquillas que se cobran en efectivo; la conciliación periódica del saldo contable de las cuentas de “Caja taquillas” y “Caja visitas”; y los arqueos periódicos de estas **cajas**, indicándose el importe máximo de efectivo que puede haber. Otros puntos que enmendar sería dar de baja contable el importe que figuraba contabilizado en exceso en las cuentas de caja del Departamento de taquillas, así como los saldos procedentes de otros ejercicios registrados en las distintas cuentas de deudores, para la contabilización de la renovación de abonos, cuando no se pueda identificar su origen por carecer del correspondiente soporte documental.

Igualmente debieran haberse valorado y cuestionado todas las **producciones** realizadas en colaboración con otros teatros o festivales, a fin de registrar contablemente el gasto derivado de la producción que recibe y el ingreso de la que cede, para que estas operaciones tuviesen la repercusión, tanto contable como fiscal, prevista en la legislación entonces vigente.

Su Programa de **Patrocinio**, en el que se recogen las distintas categorías de patrocinadores en función del importe de su donación, debió igualmente haberse revisado y aprobado anualmente, especialmente en cuanto a la obligación de regular la figura del patrocinio en especie, aplicando el control interno a la publicidad emitida sin cargo y a su valoración, de manera que con ello se lograra una mayor transparencia sobre las donaciones de los patrocinadores. Sobre la producción de óperas de gran formato, el Teatro debiera haber reflexionado sobre la oportunidad de abordarlas en ese momento, ante su situación su déficit insalvable con otras obras.

En cuanto a los **contratos de coproducción**, hubiera sido necesaria la inclusión de una cláusula que permitiese tener el control de los gastos reales en los que incurra el teatro o el festival

que realizara la producción ejecutiva de la ópera, para poder ajustar de manera más adecuada su aportación final definitiva a los gastos que se deriven de dicha coproducción.

Igualmente, con carácter previo a la preparación de los expedientes **contractuales**, se deberían haber revisado todos los documentos contables que acreditasen que existiese, en sus Presupuestos, crédito suficiente para llevarlas a cabo, elaborando los preceptivos documentos formales de recepción, que acreditasen que las prestaciones de los suministradores y proveedores de servicios han sido realizadas de conformidad.

Cerrado este análisis de su gestión, el punto pendiente es el de la validación de la hipótesis establecida en el apartado introductorio: determinar cómo y por qué, y hasta qué punto, la crítica especializada realizó una opinión tan **subjetiva** sobre el caso estudiado, que llegase a **deformar la realidad**.

Se entiende suficientemente **acreditado a lo largo de todo el trabajo de investigación** que la crítica lanzó en aquellos años, de manera continua, afirmaciones críticas, de escasa veracidad, según lo que hoy denominaríamos **Fake News**. Tal es el caso de la que mencionábamos por parte de Martín Bermúdez, unida a otras del mismo artículo como que la temporada 2011-2012 estuvo llena de “novedades dudosas o de nivel insuficiente”, aun habiendo sido premiadas alguna de las producciones en repetidas ocasiones.

Parece igualmente acreditado que no siempre fue toda desinformación negativa. También hubo artículos publicados que evaluaron el trabajo del gestor belga con objetividad (como el propio Martín Bermúdez en gran parte de sus publicaciones), aunque no se encontraron quienes pecasen de lo opuesto, como si sucedió en algunos de los otros países en los que Mortier estuvo al frente de sus teatros de ópera.

Además de todas las menciones anteriores, para refrendar dicha hipótesis, podríamos acudir a **las menciones que se hicieron a su muerte**, donde **igualmente se deformó la objetividad** al hablar de que “la etapa Mortier había aportado muy poco”, que la calidad artística de lo representado “dejaba mucho que desear”, o que producciones como *C(h)oeurs*, nacional e internacionalmente reconocida, se había “ganado el rechazo casi generalizado del público”.

Para refrendar dicha hipótesis, podríamos acudir al retrato que de Mortier hizo Codalario al día siguiente de su fallecimiento, en el que lo más destacable de la gestión del belga resultaba ser su “desprecio de amplios sectores del repertorio”, su “discutible criterio respecto a las voces” o su contratación de directores musicales “discutibles” o “mediocres”, concluyendo con un “de qué le vale al aficionado madrileño esa proyección, si se aburre en su butaca”.

Así pues, considero que **queda más que probado lo establecido en la hipótesis de partida y en los objetivos del trabajo de investigación**, de que desde su contratación y hasta

después del fallecimiento de Gerard Mortier **la opinión publicada pretendió condicionar a la opinión pública**, en base a planteamientos que en muchos casos fueron mucho más allá de la expresión de una opinión, hasta convertirse en una deformación de la realidad.

BIBLIOGRAFÍA

BIBLIOGRAFÍA: LIBROS

1. PIEMME, J.M. (dir.), *Un théâtre d'opéra: l'équipe de Gerard Mortier à la Monnaie*, Duculot, Gembloux, 1986
2. NAMENWIRTH, S.M., *Gerard Mortier at the Monnaie: the interviews*, VUB Brussels University Press, Bruselas, 2002
3. WEINSTEIN, L., *Gerard Mortier: biographie*, Le cri, Bruxelles, 1992
4. DOMENECH RICO, F.: *La compañía de Los Trufaldines y el primer Teatro de los Caños del Peral*, Madrid, 2005
5. IGLESIAS, A., *El Teatro Real de Madrid: teatro de la ópera*. Editorial Complutense. Madrid, 1996
6. VASILEVA IVANOVA, A., *Fernando Moreno Barberá. Un arquitecto para la Universidad*. Universitat de Valencia. Valencia, 2015
7. GONZÁLEZ VALCÁRCEL, J.M., *Las obras de recuperación del Teatro Real de Madrid*, Editorial Complutense. Madrid, 1990
8. MORTIER, G., *Dramaturgia de una pasión*. Akal Ediciones. Madrid, 2010
9. DEBROUX B., MORTIER G. y POUSSEUR H., *L'opéra aujourd'hui*, Nevada. Bruselas, 1983
10. JUNGHEINRICH H.K., KUHN G.F. y SCHREIBER W., *Musiktheater: Gespräche met Gérard Mortier, Ruth Berghaus und Peter Mussbach*, Bärenreiter, Bruselas, 1986
11. MARTIN, S., *Gerard Mortier, L'Opéra réinventé*, Naïve. París, 2006
12. MUÑOZ SECA, B. y RIVEROLA, J. *The New Operational Culture: The Case of the Theatre Industry*, Macmillan. Londres, 2008

13. AGID, P. y TARONDEAU, J. *The Management of Opera. An international comparative study*. Macmillan. París, 2010
14. MCKECHNIE, K., *Opera North: Historical and Dramaturgical Perspectives on Opera Studies*. Emerald Group. Londres, 2014
15. KELLY, T. *The Back Stage Guide to Stage Management: Traditional and New Methods for Running a Show from First Rehearsal to Last Performance*. Back Stage Books. Nueva York, 2009
16. CONTE, D. y LANGLEY, S. *Theatre Management: Producing and managing the performing arts*. Quite Specific Media Group. Nueva York, 2007
17. VITALE, M., *Introduction to the Art of Stage Management: A Practical Guide to Working in the Theatre and Beyond*. Methuen Drama. Nueva York, 2019
18. MOLNAR, L. *Guide to Opera Stage Management for the aspiring theatrical stage manager*. University of Akron. Akron, 2015
19. BONET, L. y SCHARGORODSKY, H. *Theatre Management: Models and Strategies for Cultural Venues*. Kunnskapsverket. Elverum, 2018
20. DEVEREAUX, C., *Arts and Cultural Management. Sense and Sensibility in the State of Field*. Routledge. Nueva York, 2018
21. MCGLAUGHLIN, K., ALLENDER-ZIVIC, J. y ROTH, E. *Stage Management Basics*. Focal Press. Londres, 2016

BIBLIOGRAFÍA: ARTÍCULOS

1. REDACCIÓN, 19-09-2008, *A. Moral tampoco seguirá en el Teatro Real de Madrid en Mundo Clásico*, [<https://www.mundoclasico.com/articulo/11841>], confirmado a fecha de 15-09-2019
2. INTXAUSTI, A., 05-09-2008, *López Cobos, adiós al Teatro Real en El País*, [https://elpais.com/diario/2008/09/05/cultura/1220565601_850215.html], confirmado a fecha de 15-09-2019
3. ALONSO, A. 08-07-2010, *Jesús López Cobos: "No he cumplido en absoluto las expectativas con las que llegué al Teatro Real"* en *RTVE.es*, [<http://www.rtve.es/noticias/20100708/jesus-lopez-cobos-no-he-cumplido-absoluto-expectativas-llegue-teatro-real/338705.shtml>], confirmado a fecha de 15-09-2019
4. INTXAUSTI, A., 16-05-2009, *La ópera redibuja sus límites en El País*, [https://elpais.com/diario/2009/05/16/sociedad/1242424801_850215.html], confirmado a fecha de 15-09-2019
5. BUSQUÉ, J.M., 03-12-1996, *Las modernas escenografías de ópera*, en *Archivo Richard Wagner*, [<http://www.archivowagner.com/31-indice-de-autores/b/busque-josep-maria/178-las-modernas-escenografias-de-opera-origen-y-panorama-actual>] , confirmado a fecha de 15-09-2019
6. PALACIO, J. 04-01-2010, *Entrevista al director de escena Álex Rigola*, en *DanzaBallet*, [<http://www.danzaballet.com/entrevista-al-director-de-escena-alex-rigola/>], confirmado a fecha de 15-09-2019

7. EDITORIAL, 07-07-2010, *Angela Gheorghiou no quiere ser "cobaya" de ningún director escénico*, en *EFE*, [https://www.lainformacion.com/arte-cultura-y-espectaculos/musica/angela-gheorghiou-no-quiere-ser-cobaya-de-ningun-director-escenico_aae3jgd3t8rbcoedfx2d83/], confirmado a fecha de 15-09-2019
8. AMÓN, R., 19-09-2008, *El Teatro Real no tiene proyecto de futuro*, en *EL MUNDO*, [<https://www.beckmesser.com/antonio-moral-el-teatro-real-no-tiene-proyecto-de-futuro/>], confirmado a fecha de 15-09-2019
9. VAQUERO, N., 12-07-2014, *En el Teatro Real hay muchos mezquinos*, en *Diario de Mallorca*, [<https://www.diariodemallorca.es/sociedad-cultura/2014/07/12/teatro-real-hay-mezquinos/946396.html>], confirmado a fecha de 15-09-2019
10. EDITORIAL, 01-02-2015, *Un Catador de Melones para el primer coliseo de España*, en *Mundo Clásico*, [<https://www.mundoclasico.com/articulo/7035/Un-catador-de-melones-para-el-primer-coliseo-de-Espa%C3%B1a>], confirmado a fecha de 15-09-2019
11. GAVIÑA, S., 11-10-2008, *Es difícil que venga Lissner al Real, pero no imposible*, en *ABC*, [<https://www.abc.es/20081011/prensa-espectaculos-musica/dificil-venga-lissner-real-20081011.html>], confirmado a fecha de 15-09-2019
12. GALLEGO, P., 27-09-2008, *La subvención a la Ópera de Oviedo no aumentará en dos años por la crisis*, en *La Nueva España*, [<https://www.lne.es/sociedad-cultura/2008/09/27/subvencion-opera-oviedo-aumentara-anos-crisis/679618.html>], confirmado a fecha de 15-09-2019
13. EDITORIAL, 06-09-2008, *Pedro Halffter está muy cerca del Teatro Real*, en *Diario de Sevilla*, [https://www.diariodesevilla.es/opinion/articulos/Pedro-Halffter-cerca-Teatro-Real_0_184182189.html], confirmado a fecha de 15-09-2019
14. ROMERO J., 02-07-2004, *Pedro Halffter, el nombramiento político*, en *EL MUNDO*, [<https://www.beckmesser.com/pedro-halffter-el-nombramiento-politico/>], confirmado a fecha de 15-09-2019
15. LÓPEZ-VARGAS, F., 15-10-2008, *Sevillian Wars. Capítulo IV: Una nueva esperanza, o... ¿qué he hecho yo para merecer esto?*, en *Filomúsica*, [<http://www.filomusica.com/filo62/sevilla.html>], confirmado a fecha de 15-09-2019
16. VARGAS-MACHUCA, F., 25-10-2014, *El público quiere a Pedro Halffter*, en *flvargasmachuca.blogspot.com*, [<http://flvargasmachuca.blogspot.com.es/2014/10/el-publico-quiere-pedro-halffter.html>], confirmado a fecha de 15-09-2019
17. GONZÁLEZ FUENTES J.A., 26-11-2008, *Teatro Real de Madrid: ¿Gérard Mortier o Daniel Harding?, esa es la cuestión*, en *Ojos de Papel*, 834, [<http://www.ojosdepapel.com/Index.aspx?blog=834>], confirmado a fecha de 15-09-2019

18. AMÓN, R., 04-10-2008, *¿Dirigirá Daniel Harding el Teatro Real?*, en *EL MUNDO*, [<http://www.foroclasico.com/foro/archivo/mensajes.asp?f=directores&idC=W766>], confirmado a fecha de 15-09-2019
19. AMÓN, R., 06-11-2008, *El baile de máscaras continúa en el Teatro Real*, en *El Cultural*, [<https://elcultural.com/El-baile-de-mascaras-continua-en-el-Real>], confirmado a fecha de 15-09-2019
20. FANCELLI, A., 22-10-2008, *Carta a Harding*, en *El País*, [https://elpais.com/diario/2008/10/22/cultura/1224626407_850215.html], confirmado a fecha de 15-09-2019
21. AMÓN, R. 14-01-1997, *Lissner “elimina” a Frühbeck del Teatro Real*, en *EL MUNDO*, [<https://www.elmundo.es/1997/01/14/cultura/14N0111.html>], confirmado a fecha de 15-09-2019
22. VELA DEL CAMPO, J.A., 04-02-1997, *Stephane Lissner dimite como director del Teatro Real*, en *El País*, [https://elpais.com/diario/1997/02/04/cultura/855010804_850215.html], confirmado a fecha de 15-09-2019
23. EDITORIAL, 19-11-2008, *Stéphane Lissner permanecerá como director de La Scala de Milán*, en *EFE*, [https://www.elconfidencial.com/cultura/2008-11-19/stephane-lissner-permanecera-como-director-de-la-scala-de-milan_1012990/], confirmado a fecha de 15-09-2019
24. RUIZ MANTILLA, J., 14-11-2008, *El Real tentará a Gerard Mortier*, en *El País*, [https://elpais.com/diario/2008/11/14/cultura/1226617202_850215.html], confirmado a fecha de 15-09-2019
25. EDITORIAL, 25-10-2008, *Mortier y Nike Wagner presentan una candidatura conjunta para dirigir Bayreuth*, en *EFE*, [<https://www.farodevigo.es/sociedad-cultura/2008/08/25/mortier-nike-wagner-presentan-candidatura-conjunta-dirigir-bayreuth/253306.html>], confirmado a fecha de 15-09-2019
26. TOMMASINI, A., 03-10-2008, *At City Opera, Concern Over a Visionary Whose Eye Seems to Wander*, en *The New York Times*, [<https://www.nytimes.com/2008/10/04/arts/music/04mort.html>], confirmado a fecha de 15-09-2019
27. TOMMASINI, A., 07-11-2008, *Interview to Susan Baker*, en *The New York Times*, [<https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/indexes/2008/11/07/todaypaper/index.html>], confirmado a fecha de 15-09-2019
28. MARINA, C., 04-12-2008, *Mortier, en el Real*, en *La Nueva España*, [<https://www.lne.es/cultura/2008/12/10/mortier-real/703493.html>], confirmado a fecha de 15-09-2019

29. EDITORIAL, 29-11-2008, *Entrevista a Plácido Domingo*, en *EL MUNDO*, [http://cantanellas.blogspot.com/2008/11/], confirmado a fecha de 15-09-2019
30. HERNÁNDEZ, I., 29-11-2008, *Plácido Domingo: «Para que Mortier triunfe en Madrid, tendrá que cambiar mucho sus ideas»*, en *Beckmesser*, [https://www.beckmesser.com/placido-domingo-para-que-mortier-triunfe-en-madrid-tendra-que-cambiar-mucho-sus-ideas/], confirmado a fecha de 15-09-2019
31. AMÓN R., 27-11-2008, *Agitador, pionero y maestro de la propaganda*, en *EL MUNDO*, [https://www.beckmesser.com/agitador-pionero-y-maestro-de-la-propaganda/], confirmado a fecha de 15-09-2019
32. AMÓN, R., 29-11-2008, *Entrevista a Marcelo Álvarez*, en *ABC*, [http://www.tiempodemusica.com.ar/noticia/noticia.ver.php?idpost=1485&idpagina=46#XX5uuSgzauU], confirmado a fecha de 15-09-2019
33. GAVIÑA S., 28-11-2008, *Con Mortier, el Teatro Real subirá a primera división*, en *ABC*, [https://www.abc.es/20081128/prensa-espectaculos-musica/fura-dels-baus-mortier-20081128.html], confirmado a fecha de 15-09-2019
34. GARCÍA, A., 10-01-2009, *La zarzuela tenía mucha caspa y era cutre*, en *El Mercantil Valenciano*, [https://www.levante-emv.com/cultura/2009/01/10/emilio-sagi-zarzuela-tenia-caspa-cutre/540817.html], confirmado a fecha de 15-09-2019
35. MORTIER, G., 04-12-2008, *Nota de Prensa*, en *Teatro Real de Madrid* [https://www.plateamagazine.com/entrevistas/89-pablo-heras-casado-la-musica-prevalece-sobre-cualquier-ego], confirmado a fecha de 15-09-2019
36. MARCO, J.M., 01-12-2008, *Orígenes del Teatro Real de Madrid (1). Isabel II y la ópera*, en *La Ilustración Liberal*, [https://www.josemariamarco.com/espana/madrid-espana/del-teatro-de-palacio-al-teatro-real-los-origenes-del-teatro-real-de-madrid/], confirmado a fecha de 15-09-2019
37. TELLEZ, J.L., 20-09-2013, *El maestro visita el Teatro Real*, en *El País*, [https://elpais.com/cultura/2013/09/20/actualidad/1379677822_811027.html], confirmado a fecha de 15-09-2019
38. TURINA, J., 19-06-2014, *Don Ricardo en el foro*, en *El País*, [https://elpais.com/cultura/2014/06/12/babelia/1402585667_479007.html], confirmado a fecha de 15-09-2019
39. CARDENAS, J.J., 17-06-1917, *Estreno de la siesta de un fauno*, en *ABC*, [http://aquinohaymasquehablar.blogspot.com/2009/10/el-fauno-de-nijinsky.html], confirmado a fecha de 15-09-2019
40. MERCADÉ, J., 15-10-1966, *Crónica del concierto inaugural*, en *La Vanguardia*, [http://hemeroteca.lavanguardia.com/preview/1966/10/15/pagina-8/33120414/pdf.html], confirmado a fecha de 15-09-2019

41. MARCH, M, 28-02-1997, *Entrevista a Moreno Barberá*, en *ABC*,
[<https://books.google.es/books?id=MewRCgAAQBAJ&pg=PT84&lpg=PT84&dq>] ,
confirmado a fecha de 15-09-2019
42. ALONSO, G., 13-10-1988, *Con la Novena Sinfonía de Beethoven, el Teatro Real de Madrid cierra hoy sus puertas hasta 1992*, en *El País*,
[https://elpais.com/diario/1988/10/13/cultura/592700408_850215.html] , confirmado a
fecha de 15-09-2019
43. ALFAYA, J., 01-03-1994, *El Teatro Real, la historia interminable*, en *Scherzo*,
[<https://dialnet.unirioja.es/ejemplar/335048>] , confirmado a fecha de 15-09-2019
44. EDITORIAL, 20-10-1996, *El Teatro ya es Real*, en *La Revista de EL MUNDO*,
[<https://www.elmundo.es/larevista/num53/textos/real1.html>] , confirmado a fecha de
15-09-2019
45. VELA DEL CAMPO, J.A., 01-11-1996, *El Espíritu de la Ópera*, en *Minerva*, nº 387,
[<http://www.foroclasico.com/foro/archivo/mensajes.asp?f=mozart&idC=W86>] ,
confirmado a fecha de 15-09-2019
46. EDITORIAL, 15-11-1996 *Una vida por la ópera*, en *La Monnaie*,
[<http://www.lamonnaie.be/fr/469/>], confirmado a fecha de 15-09-2019
47. MORTIER, G., 20-04-1987, *El espíritu de la ópera*, en *Theatre en Europe*,
[<https://www.circulobellasartes.com/revistaminerva/articulo.php?id=387>] , confirmado
a fecha de 15-09-2019
48. SCHNITZER, V., 30-08-1989, *Mortier asume la sucesión de Karajan al frente del Festival de Salzburgo*, en *El País*
[https://elpais.com/diario/1989/08/30/cultura/620431205_850215.html] , confirmado a
fecha de 15-09-2019
49. MORTIER G., 28-08-1992, *Las puestas en escena actuales de la ópera están acabadas*,
en *ABC de la Música*,
[<http://hemeroteca.abc.es/nav/Navigate.exe/hemeroteca/madrid/cultural/1992/08/28/041.html>] , confirmado a fecha de 15-09-2019
50. MORGADES, L., 12-08-1996, *Fidelio o el amor según Beethoven*, en *El País*
[https://elpais.com/diario/2009/05/18/catalunya/1242608845_850215.html] ,
confirmado a fecha de 15-09-2019
51. OBIOLS, I., 19-02-2000, *Gérard Mortier abandonará el Festival de Salzburgo después del verano El director deja el cargo en protesta por la entrada del partido de Haider en el Gobierno* en *El País*,
[https://elpais.com/diario/2000/02/19/cultura/950914801_850215.html] , confirmado a
fecha de 15-09-2019

52. EDITORIAL, 01-09-2008, *Los años clave de Mortier en París*, en *Classica Repertoire*, [<https://www.beckmesser.com/los-anos-claves-de-mortier-en-paris-larguisimo-y-esclarecedor-documentado-articulo-de-la-revista-classica-repertoire/>], confirmado a fecha de 15-09-2019
53. EDITORIAL, 01-09-2011, *Entrevista a Gerard Mortier*, en *Intramuros*, [<http://grupointramuros.com/revista/index.php/actividades-mainmenu-163.html>] , confirmado a fecha de 15-09-2019
54. CABALLERO, G., 01-04-2010, *Mortier presenta su primera temporada en Teatro Real*, en *Doce Notas*, [<https://www.docenotas.com/4972/mortier-presenta-su-primera-temporada-en-el-teatro-real/>], confirmado a fecha de 15-09-2019
55. GARCÍA-ROSADO, F., 01-04-2010, *Entrevista al nuevo director del Teatro Real*, en *Ópera Actual*, [<https://www.operactual.com/entrevistas/>], confirmado a fecha de 15-09-2019
56. EDITORIAL; 15-04-2010, *Teatro Real, la Cuarta Edad*, en Melómano, [<http://www.foroclasico.com/foro/archivo/mensajes.asp?f=general&idC=W8161>] , confirmado a fecha de 15-09-2019
57. ROSADO, B., 03-09-2010, *Tchaikovsky desata el cambio*, en *El Cultural* [<https://elcultural.com/Tchaikovsky-desata-el-cambio>] , confirmado a fecha de 15-09-2019
58. EDITORIAL, 08-09-2010, *Opera Review on Yevgeni Onegin*, en *MusicWeb International*, [<http://www.musicweb-international.com/SandH/2010/Jul-Dec10/onegin0809.htm>] , confirmado a fecha de 15-09-2019
59. ANSON, L.M., 16-09-2010, *Montezuma se lleva la ópera fuera del Teatro Real*, en *El Imparcial*, [<https://www.elimparcial.es/noticia/70769/cultura/montezuma-se-lleva-la-opera-fuera-del-teatro-real.html>] , confirmado a fecha de 15-09-2019
60. EDITORIAL, 07-08-2015, *Entrevista a Pablo Herás Casado*, en *La Razón*, en [<https://www.larazon.es/lifestyle/la-razon-del-verano/de-cara/pablo-heras-casado-mi-madre-me-metia-en-la-maleta-jamon-serrano-al-vacio-me-encanta-GD10460754>] , confirmado a fecha de 15-09-2019
61. GAVIÑA, S., 01-10-2010, *La Fura dels Baus vuelve a Madrid con Mahagonny*, en *Ópera Actual*, [https://www.eldiario.es/canariasahora/cultura/Fura-Baus-basura-Teatro-Real_0_331418067.html] , confirmado a fecha de 15-09-2019
62. ÁLVAREZ, A., 05-11-2010, *¡A la basura con ellos!*, en *Mundo Clásico* [<https://www.mundoclasico.com/articulo/15172/A-la-basura-con-ellos>] , confirmado a fecha de 15-09-2019

63. GENOVESE, E., 06-12-2010, *Die schule der Frauen*, en *MusicWeb International*, [<http://www.musicweb-international.com/SandH/2010/Jul-Dec10/frauen2611.htm>] , confirmado a fecha de 15-09-2019
64. TORRES, S., 12-01-2011, *Grandes de la ópera mundial al servicio de Gluck*, en *El País* [https://elpais.com/cultura/2011/01/12/actualidad/1294786802_850215.html] , confirmado a fecha de 15-09-2019
65. GONZALEZ, A., 19-01-2011, *El orden perturbado*, en *ABC* [<https://sevilla.abc.es/20110114/cultura/abcp-orden-perturbado-20110114.html>]
66. MONTES, R., 01-01-2011, *La Página en Blanco*, en *Melómano*, [<https://www.melomanodigital.com/ellas-toman-el-real/>], confirmado a fecha de 15-09-2019
67. EDITORIAL, 12-02-2011, *La Página en Blanco de Pilar Jurado entra en la historia del Real con éxito*, en *EFE* [https://www.lainformacion.com/arte-cultura-y-espectaculos/musica-clasica/la-pagina-en-blanco-de-pilar-jurado-entra-en-la-historia-del-real-con-exito_XSQMfgkv6tRl8XNma0Z1v7/], confirmado a fecha de 15-09-2019
68. MARTINEZ, A., 01-12-2014, “*Willy Decker, director de escena: 'La provocación es hoy algo anticuado'*”, en *Codalarío*, [https://www.codalarío.com/willy-decker/entrevistas/willy-decker--director-de-escena-la-provocacion-es-hoy-algo-anticuado_2561_4_6213_0_1_in.html] , confirmado a fecha de 15-09-2019
69. MARINA, C., 24-03-2011, *El Mourinho de la ópera*, en *La Nueva España* [<https://www.lne.es/cultura/2011/03/31/mourinho-opera/1054044.html>] , confirmado a fecha de 15-09-2019
70. EDITORIAL, 20-03-2011, *Crítica a Werther*, en *EL MUNDO*, [<https://www.beckmesser.com/las-criticas-a-werther-en-el-real/>], confirmado a fecha de 15-09-2019
71. CARREIRA, X., 28-03-2011, *Charlotte versus Werther*, en *Mundo Clásico* [<https://www.mundoclasico.com/articulo/15703/Charlotte-versus-Werther>] , confirmado a fecha de 15-09-2019
72. BARRIGÓS, C., 26-04-2011, *El Real patea las ocurrencias de Warlikowsky para El Rey Roger* en *EFE*, [<https://www.elmundo.es/elmundo/2011/04/26/cultura/1303800649.html>] , confirmado a fecha de 15-09-2019
73. EDITORIAL, 30-06-2011, *San Francisco de Asís de Olivier Messiaen*, en *DanzaBallet* [<https://www.danzaballet.com/saint-francois-dassise-de-olivier-messiaen/?print=print>] , confirmado a fecha de 15-09-2019

74. SANZ, P., 01-07-2011, *San Francisco de Asís*, en *Brió Clásica*
[<http://www.brioclasica.es/critica/san-francisco-de-asis/?lang=de>] , confirmado a fecha de 15-09-2019
75. CHAMIZO, M., 06-10-2011, *Dos visiones de Elektra*, en *Mundo Clásico*
[<https://www.mundoclasico.com/articulo/16404/Dos-visiones-de-Elektra>] , confirmado a fecha de 15-09-2019
76. EDITORIAL, 28-01-1936, *Embrolio en vez de música*, en *Pravda*
[[https://es.wikipedia.org/wiki/Lady_Macbeth_de_Mtsensk_\(%C3%B3pera\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Lady_Macbeth_de_Mtsensk_(%C3%B3pera))] , confirmado a fecha de 15-09-2019
77. CATALÁN DEUS, J., 05-12-2011, *Lady Macbeth of Mtsensk', la ópera maldita de Dmitri Shostakóvich*, en *Periodista Digital*,
[<https://www.periodistadigital.com/cultura/musica/20111205/lady-macbeth-of-mtsensk-opera-maldita-dmitri-shostakovich-noticia-689401717015/>], confirmado a fecha de 15-09-2019
78. GABALDÓN, M., 23-01-2012, *Iolanta / Persephone en el Teatro Real. Luz y Oscuridad*, en *Espectáculos en Madrid*
[<https://espectaculosenmadrid.wordpress.com/2012/01/23/iolantapersephone-en-el-teatro-real-luz-y-oscuridad/>], confirmado a fecha de 15-09-2019
79. GABALDÓN, M., 07-03-2012, *La Clemenza di Tito. Mozart en Blanco*, en *Espectáculos en Madrid*,
[<https://espectaculosenmadrid.wordpress.com/2012/03/07/655/>], confirmado a fecha de 15-09-2019
80. VELA DEL CAMPO, J.A., 26-03-2012, *Así se dirige una ópera*, en *El País*
[https://elpais.com/cultura/2012/03/26/actualidad/1332752487_530784.html] , confirmado a fecha de 15-09-2019
81. LÓPEZ VARGAS-MACHUCA, F., 02-02-2012, *Mortier frente a Helga*, en su propio blog, [<http://flvargasmachuca.blogspot.com.es/2012/02/mortier-frente-helga.html>] , confirmado a fecha de 15-09-2019
82. REVERTER, A., 11-05-2012, *Plácido Domingo resucita a Cyrano en el Teatro Real*, en *EL MUNDO*, [<https://elcultural.com/Placido-Domingo-resucita-a-Cyrano-en-el-Teatro-Real>] , confirmado a fecha de 15-09-2019
83. FIGUEROA, F., 17-06-2012, *Crítica de Poppea e Nerone*, en *Opera World*
[<https://www.operaworld.es/critica-de-poppea-e-nerone-por-federico-figueroa/>], confirmado a fecha de 15-09-2019
84. CABALLERO, G., 07-02-2012, *El Teatro Real presenta una temporada marcada por la austeridad*, en *Doce Notas*, [<https://www.docenotas.com/10820/el-teatro-real->

- presenta-una-temporada-marcada-por-la-austeridad/], confirmado a fecha de 15-09-2019
85. GARCÍA, R., 27-09-2012, *Los recortes encienden la alerta roja*, en *El País* [https://elpais.com/cultura/2012/09/27/actualidad/1348778642_740479.html] , confirmado a fecha de 15-09-2019
86. EDITORIAL, 02-10-2012, *Boris Godunov en el Teatro Real de Madrid*, en *Codalarío* [https://www.codalarío.com/boris-godunov/portada/critica-boris-godunov-en-el-teatro-real-de-madrid_942_2_1955_0_2_in.html] , confirmado a fecha de 15-09-2019
87. ALONSO, G., 05-11-2012, *Puccini llega al Real de Mortier*, en *La Razón*, [https://www.larazon.es/historico/4141-puccini-llega-al-real-de-mortier-por-gonzalo-alonso-ILLA_RAZON_499228] , confirmado a fecha de 15-09-2019
88. CARMENA, F., 01-07-2013, *La pasión y la reflexión*, en *Caimán Cuadernos de Cine*, [<https://www.caimanediciones.es/noticias/noticias-y-articulos/page/33/>], confirmado a fecha de 15-09-2019
89. EDITORIAL, 03-12-2012, *Macbeth o cómo retorcer un libreto*, en *La Razón* [<https://www.larazon.es/cultura/teatro/macbeth-o-como-retorcer-un-libreto-MG239583>] , confirmado a fecha de 15-09-2019
90. MARTINEZ, A., 23-01-2013, *El Teatro Real de Madrid acoge el estreno mundial de la ópera The Perfect American de Philip Glass*, en *Codalarío* [https://www.codalarío.com/the-american-perfect/portada/critica-el-teatro-real-de-madrid-acoge-el-estreno-mundial-de-la-operathe-perfect-american-de-philip-glass-por-alejandro-martinez_1192_2_2505_0_1_in.html] , confirmado a fecha de 15-09-2019
91. GATELL, J.F., 28-03-2013, *Così fan NY games Tutte*, en *Opera World* [<https://www.operaworld.es/critica-de-così-fan-tutte-de-mozart-madrid/>], confirmado a fecha de 15-09-2019
92. MORTIER, G., 17-03-2013, *No me hago responsable de lo que publicó el Kurier*, en *Codalarío* [https://www.codalarío.com/gerard-mortier/portada/gerard-mortier-no-me-hago-responsable-de-lo-que-publico-el-kurier-yo-no-dije-en-ningun-momento-que-habia-despedido-a-lopez-cobos_1269_2_2664_0_1_in.html] , confirmado a fecha de 15-09-2019
93. CATALÁN DEUS, J., 04-04-2013, *Desastre sin paliativos en el estreno de Don Giovanni en el Real*, en *Periodista Digital*, [<https://www.periodistadigital.com/cultura/musica/20130404/desastre-paliativos-estreno-don-giovanni-real-noticia-689401864773/>], confirmado a fecha de 15-09-2019

94. BARRIGÓS, C., 11-04-2013, *Parte de los abucheos a Don Giovanni son organizados*, en *EFE*, [https://www.lainformacion.com/arte-cultura-y-espectaculos/musica-clasica/mortier-parte-de-los-abucheos-a-don-giovanni-son-un-boicot-organizado_MLn8VrZSBuXIwT8CMS4J31/], confirmado a fecha de 15-09-2019
95. MARTINEZ, A., 13-05-2013, *Riccardo Muti dirige Don Pasquale en el Teatro Real de Madrid*, en *Codalarío* [https://www.codalarío.com/riccardo-muti/criticas/critica-riccardo-muti-dirige-don-pasquale-en-el-teatro-real-de-madrid-por-alejandromartinez_1384_5_2919_0_37_in.html] , confirmado a fecha de 15-09-2019
96. CABRAL, I., 11-06-2013, *Alban Berg. Wozzeck*, en *El Correo*, [<http://chorrodeluz.blogspot.com/2013/06/alban-berg-wozzeck-teatro-real-10-06.html>] , confirmado a fecha de 15-09-2019
97. TELLEZ, A., 01-08-2013, *Lirismo de dudosa poesía*, en *Beckmesser*, [https://www.canarias7.es/hemeroteca/lirismo_de_dudosa_poesia_y-8216-il_postinoy-8217-_en_el_real-EFCSN308396] , confirmado a fecha de 15-09-2019
98. NOTA DE PRENSA, 11/09/2013, *Joan Matabosch, nuevo director del Teatro Real*, en *Nota de Prensa del Teatro Real*, [<https://www.teatroreal.es/es/noticia/joan-matabosch-nuevo-director-artistico-del-teatro-real>] , confirmado a fecha de 15-09-2019
99. EDITORIAL, 18/09/2013, *Thomas Hengelbrock critica la indigna destitución de Mortier en el Real*, en *EFE*, [https://www.lainformacion.com/arte-cultura-y-espectaculos/teatro-musical/thomas-hengelbrock-critica-la-indigna-destitucion-de-mortier-en-el-real_jYYDjiezWxY1Z55iS9BAJ/], confirmado a fecha de 15-09-2019
100. VERDÚ, D., 12-09-2013, *Crisis abierta en el Teatro Real*, en *El País* [https://elpais.com/cultura/2013/09/12/actualidad/1378990540_910137.html] , confirmado a fecha de 15-09-2019
101. VERDÚ, D., 18-09-2013, *El caso Mortier, camino de una resolución*, en *El País* [<https://blogs.elpais.com/el-concertino/2013/09/mortier.html>] , confirmado a fecha de 15-09-2019
102. CHAMORRO, A., 21-09-2013, *Un Barbero de Sevilla sin chispa da comienzo a la temporada del Real*, en *Codalarío* [https://www.codalarío.com/teatro-real/portada/critica-un-barbero-de-sevilla-sin-chispa-da-comienzo-a-la-temporada-del-teatro-real-de-madrid-por-raul-chamorro-mena_1525_2_3227_0_18_in.html] , confirmado a fecha de 15-09-2019
103. MARTINEZ, A., 05-11-2013, *La Conquista de México de Rihm en el Teatro Real*, en *Codalarío* [https://www.codalarío.com/critica/portada/critica-la-conquista-de-mexico-de-rihm-en-el-teatro-real-por-alejandromartinez_1577_2_3350_0_15_in.html] , confirmado a fecha de 15-09-2019

104. EDITORIAL, 09-11-2013, *Lo sublime*, en *OperaWorld* [<https://www.operaworld.es/indian-queen-purcell-madrid/>], confirmado a fecha de 15-09-2019
105. CHAMORRO, R., 10-12-2013, *L'Elisir d'Amore en el Teatro Real*, en *Codalarío* [https://www.codalarío.com/critica/portada/critica-lelisir-damore-en-el-teatro-real-con-albelo--machaidze--schrott-y-capitanucci-por-raul-chamorro_1632_2_3481_0_1_in.html] , confirmado a fecha de 15-09-2019
106. EDITORIAL, 20-01-2014, *Tristan e Isolda. Entrevista al videoartista Bill Viola* en *Danzaballet*, [<https://www.danzaballet.com/17754/?print=print>] , confirmado a fecha de 15-09-2019
107. EDITORIAL, 01-02-2014, *Brokeback Mountain: Mucho ruido y pocas nueces*, en *OperaWorld* [<https://www.operaworld.es/brokeback-mountain-wuorinen-madrid/>], confirmado a fecha de 15-09-2019

LISTADO DE FIGURAS

Fig. 1 - Carta de dimisión de Jesús López-Cobos, enviada al Teatro Real en septiembre de 2008

Fig. 2 - Borrador de la carta de dimisión de Jesús López-Cobos, dirigido a Miguel Muñiz

Fig. 3 - Esquema organizativo del Teatro Real

Fig. 4 - Plano del primitivo Teatro de los Caños del Peral

Fig. 5 - Invitación a la “Tertulia de mugeres”

Fig. 6 - Una de las cartas que Giuseppe Verdi envió al editor Ricordi

Fig. 7 - Parte del proyecto de renovación elaborado por González-Valcárcel

Fig. 8 - Relación de altos cargos de la Fundación Teatro Real desde su reapertura

Fig. 9 - Presentación del Festival de Salzburgo de 1992

Fig. 10 - Gerard Mortier, en el Teatro Real

Fig. 11 - Temporada de ópera 2010-2011 del Teatro Real

Fig. 12 - Ondas Martenot

Fig. 13 - Temporada 2011-2012 del Teatro Real

Fig. 14 - Manuscrito original de la obertura de I due Figaro

Fig. 15 - Cuentas del año 2011 del Teatro Real, con los citados 5 millones negativos

Fig. 16 – Producciones estrenadas en el Teatro Real durante la estancia de Gerard Mortier

Fig. 18 - Listado de óperas de Philip Glass hasta la composición de The Perfect American

Fig. 19 – Copia de la demanda presentada por Jesús López-Cobos

Fig. 20 – Carta de Gonzalo Alonso a la Comunidad de Madrid, comunicando su dimisión

Fig. 21 – Carta de la Comunidad de Madrid, dando por recibida la carta de Gonzalo Alonso

Fig. 22 – Los personajes, según el libreto original (izq.) y según Tcherniakov (dcha.)

Fig. 23 – Temporada 2013-2014 del Teatro Real

Fig. 24 y Fig. 25 – Estructura de la ópera The Indian Queen, según la concibió Peter Sellars

