

# Paradojas de la ópera española

José Luis Téllez<sup>1</sup>

Benjamin Britten, Leoš Janáček, Antonín Dvořák: si una característica puede invocarse a la hora de abarcarlos, ésa es su condición de operistas de genio que actúan en países periféricos. Dicho en forma resumida, se trata de compositores capaces de ceñir un modelo preexistente –no olvidemos el linaje italiano de la ópera– a la prosodia de su lengua moderna, en prosa, y con una música perfectamente actual, de su momento. Tristemente, esa posibilidad no ha prosperado entre nosotros. Y hemos de constatar esta carencia pese a los esfuerzos de alguien como Luis de Pablo, autor de óperas sumamente notables. Destaco entre ellas *El viajero indiscreto* (1990) y *La señorita Cristina* (2001), excelentes y a un tiempo perjudicadas por fallidos montajes teatrales y por el desinterés ante lo nuevo que distingue al público de Madrid. Un doble inconveniente que me lleva –por digresión– a insistir en el conservadurismo de la audiencia capitalina, puesto de manifiesto ante piezas maestras como *Pelléas et Mélisande*. En la ópera de Debussy, la música del habla se rescata para la tradición escrita, y la vocalidad es la clausura de una pesquisa iniciada en el *recitar cantando* de los primeros operistas. Pues bien, cuando asistieron al montaje protagonizado por María Bayo en el Teatro Real hace dos o tres temporadas, muchos asistentes creyeron que aquéllo era *hablar sobre la música*. «Pero... ¿cuándo van a empezar a cantar?», se preguntaba más de uno. Desde luego, es muy sintomática esa extrañeza del espectador medio. De ahí que sea tan difícil en

<sup>1</sup> Crítico y escritor musical español. Además de artículos en revistas especializadas y notas para óperas y conciertos, ha escrito un estudio sobre *La traviata*, un volumen de divulgación (Para acercarse a la música) y un ensayo sobre la obra reciente de Luis de Pablo. Como radiofonista ha realizado programas especializados y divulgativos en Radio Clásica de RNE (A Contraluz, Música Aperta, Música Reservata...). Entre 1987 y 2002 ha sido presentador de óperas y conciertos en TVE-2, y director de la sección de música de los programas de Televisión Educativa, para la que ha escrito la serie *Acercarse a la Música*. Actualmente desarrolla actividades como profesor de análisis musical en cursos especializados de universidades y conservatorios. Las manifestaciones contenidas en el presente artículo proceden de una entrevista realizada el 25 de enero de 2006.

nuestro país una creación operística con otras metas, con otros horizontes.

Algo hay en ese desconcierto equivalente a la ignorancia demostrada por quienes ocupaban los mismos palcos en el siglo XIX. Pese a sus errores informativos, la *Historia de la música española* (1945), de José Subirá, contiene observaciones graciosas y pertinentes en esta dirección. Comenta Subirá que, tras la apertura del Teatro Real, las integrantes de la burguesía madrileña querían ir vestidas como las cantantes italianas «aunque no tuvieran su voz ni su belleza». A la vista de tan atinada observación, repetiré que dicho público es muy similar al actual. También existe ahora esa burguesía empeñada en parecerse a quien la coloniza; y de ese empeño proviene un prejuicio que nos inmoviliza: el desdén mostrado hacia cualquier ópera escrita en español.

A mediados del XIX, el menosprecio por la obra autóctona era claro. La audiencia madrileña demandaba, casi exclusivamente, ópera italiana. No por casualidad, el público barcelonés seguía el mismo patrón: allí el autor preferido por los impulsores de la Renaixença fue Wagner, avalado por el hecho de que, en *Parsifal*, el castillo del Grial se elevara en las cercanías de Montserrat. Pese a toda la estimable obra de autores locales, entre los que cito a Amadeu Vives, autor de óperas como *Artús* (1895), *Euda d'Uriach* (1900) y *Colomba* (1910), o de obras de tanto fuste como *Maruxa* (1913), *Balada de carnaval* (1919) y esa joya impagable llamada *Doña Francisquita* (que es una verdadera *opéra-comique*), tampoco en el entorno del Liceo se propició el desarrollo de una ópera en catalán.

No obstante, haré una salvedad en este punto, pues el Liceo es uno de los escasos teatros cuya construcción fue impulsada por los propios melómanos: que los futuros espectadores fuesen copropietarios del local, y que éste hubiera nacido merced a un esfuerzo deliberado de la burguesía ilustrada local es un hecho sin precedentes, digno de admiración y de reflexión.

En este caso, fueron Joaquim de Gispert i d'Anglí y otros miembros de la burguesía quienes apoyaron la puesta en marcha del teatro, inaugurado el 4 de abril de 1847. No disponiendo de una tradición propia, los gestores se apoyaron en la francesa. Por ejemplo, el escenógrafo Francesc Soler i Rovirova formó parte del equipo de Cambon y Thierry cuando se estrenó *Don Carlo* en la Ópera de París, el 11 de marzo de 1867, bajo la dirección de François-George Hainl. Por coherencia, fue

el propio Soler i Rovirosa (con la colaboración de Marià Carreres) quien cumplió ese mismo cometido cuando esta creación verdiana llegó al Liceo el 27 de enero de 1870. Anécdotas como ésta demuestran la diferencia substancial que señalo entre los trayectos operísticos de Madrid y Barcelona.

En un principio, el público del Liceo también demostró predilección por la ópera italiana. Posteriormente, hubo un serio intento de importar la ópera francesa. El ejemplo señero de esta nueva etapa fue el montaje del *Guillaume Tell* rossiniano: la ópera más difícil de cantar que se haya escrito nunca, una pieza maestra sin la cual no podríamos entender la obra posterior de autores como Giacomo Meyerbeer. Por desgracia, esta apuesta se vio malograda por la peor de las suertes. El 7 de noviembre de 1893, en mitad de la función inaugural, el anarquista Santiago Salvador arrojó dos bombas sobre la platea. La consiguiente masacre —narrada por Ignacio Agustí en su *Mariona Rebull*— tuvo una secuela singular: desde entonces, *Guillaume Tell* es considerada, acaso con merecimiento, una ópera gafe.

Al resumir las cuentas de aquel periodo, tenemos al público madrileño engolfado con la ópera italiana y al barcelonés ceñido al gusto wagneriano. Sin una tradición autóctona y sin el afán de crearla, no es difícil comprender por qué España carece de operistas. Para cambiar las tornas, hubiéramos necesitado un Wagner, un Janáček, un Berg o, sobre todo, un Mozart. No se olvide que la tradición germánica parte de *La flauta mágica*, una obra en la que se injertan los diseños de la música erudita —el coral variado, la fuga, la música eclesiástica...— dentro de un esquema alejado del *singspiel* pero con su mismo enganche popular.

Empero, la historia de la ópera española dispone de atisbos ocasionales, de dimensión desigual. Asistimos así a la exhumación de óperas como *Henry Clifford* (1895) y *Merlín* (1902), donde se advierte una certeza: el problema que malogra sus posibilidades no es otro que el libreto. La música de Albéniz, sin duda excelente, no puede compensar la falta de organización dramática de los textos. En contra de lo que se ha dicho, el de *Merlín* no es un libro tan deficiente, pero queda indefinido al formar parte de una trilogía inconclusa, a la que debieran haberse incorporado otras dos entregas: *Lancelot* y *Ginebra*. Por conveniencia, *La Walkiria* o *El crepúsculo de los dioses* pueden escenificarse por separado, sin el concurso de las demás partes de su tetralogía. Pero *Merlín* no alcanza esa categoría y sólo nos queda apreciar la sensacional música de la que hace gala.