

EL REAL

DE "LA FAVORITA" A "VIVO CANTANDO"

SE apagan progresiva y ordenadamente las luces de la sala; la gigantesca araña cenital sumerge en la penumbra sus dos toneladas y pico de cristal tallado. El silencio se adueña poco a poco del ambiente. Los miembros de la orquesta —expertos trujamanes de la cuerda, el metal y la madera— interrumpen apresuradamente las pruebas de afinación. Hay un visible decrecimiento de toses y carraspeos, un acuciante y correcto trasiego de flemas y gargajos. Los dos ujieres (ceremoniosos y enguantados), que permanecían como petrificados al pie del proscenio, se retiran, con una lenta y difícil simultaneidad, hasta las puertas del patio de butacas. De repente, los miembros de la orquesta se incorporan al unísono, disciplinadamente, como en un soplifero y aburrido acto litúrgico. Suenan incipientes aplausos. Por un lateral del escenario ha surgido la perfricla figura del director de orquesta; avanza sin titubeos, con probada experiencia profesional, entre sillas y atriles; sube al terciopelado podio y, desde allí, corresponde a los aplausos del respetable público con una sobria, discreta y convencional inclinación de testa; luego efectúa un giro de ciento ochenta grados, y los profesores de la orquesta se sientan de nuevo. El director —imponente silueta negra recortada contra el amplio rectángulo luminoso del escenario— levanta sus manos. Dos mil quinientos pares de ojos (pertenecientes a dos mil cuatrocientos espectadores, setenta y tantos almidonados y enlutados instrumentistas y veintitantos ceremoniosos y enguantados ujieres) están clavados en esas miríficas manos. El director mueve la batuta. Y, ¡oh, admirable

prodigio, al conjuro de tan endeble varita mágica, comienzan a flotar en el aire las primeras notas de la «Cuarta sinfonía» de Brahms. La «Cuarta», de Brahms, la «Quinta», de Beethoven, o la «Patética», de Tchaikowsky, eso es lo de menos. Lo de más es el resto, lo que no es música: la solemne y cuidadosa tramoya, la engolillada puesta en escena, la impoluta pechera blanca del director, los ilustres pellejos de bichos silvestres enroscados al aromático cuello de las damas, los dorados galones de los ujieres, el exquisito y banal cotilleo entre sinfonía y sinfonía, la descuidada contemplación del violín de Sarasate enjaulado en cristal sobre la sacratísima mesa del cardenal Lorenzana, el plácido y mullido deambular por las moquetas del noble «foyer», el espectáculo en sí mismo... Durante hora y media o dos horas, los violines, oboes y contrabajos producirán, sistemáticamente, sonidos armónicos. Y al final, tras algún previsible y apoteósico «tutti» orquestal, cuando el enlutado y almidonado director, sudoroso bajo el luto y el almidón, rasgue por última vez el aire con su liviana varita mágica, las manos del respetable auditorio entrechocarán ruidosamente, y de alguna garganta enfervorizada surgirá, dominado el oleaje de los aplausos, un estentóreo y sacramental «¡bravo!».

Y así, con ligeras variantes —virtuoso de tecla o cuerda, masa coral vascuence, cantatriz germánica o barítono itálico—, bajo los tutelares auspicios del Ministerio de Educación y Ciencia, los atildados melómanos matritenses reciben su hebdomadaria dosis de semicorcheas al abrigo de los suntuosos muros

del teatro Real, heredero muy corregido, aumentado y magnificado del dieciochesco teatrillo lírico de los detergentes Caños del Peral.

75 años de «bel canto»

El 19 de noviembre de 1850, a las diez y media de la noche, se inauguraba solemnemente el teatro Real de Madrid. El brigadier Leonardo de Santiago, empresario del teatro, había escogido, para tan memorable velada, «La favorita», de Gaetano Donizetti. El precio de las butacas de patio estaba fijado en 20 reales; pero la expectación provocada por el acontecimiento elevó los precios, en beneficio de los revendedores, hasta 300 reales. En el nuevo y flamante coliseo, obra de los arquitectos Antonio López Aguado y Custodio Moreno, se hallaba presente el «todo Madrid» de la época isabelina: el férreo general Narváez, el conde de San Luis, la duquesa de Alba, los duques de Osuna, Medinaceli y el Infantado, la condesa de Montijo, los embajadores acreditados ante la Corte española... La Reina Isabel II —incipiente pechugona de veinte abriles— llegó, con cierto retraso, acompañada de su mellifluido consorte. Al entrar los monarcas en el palco, la orquesta interpretó la Marcha Real y se dio suelta a una bandada de blancas palomas. Cuando las aves, tras haber posiblemente mancillado alguna reluciente charretera o algún pálido escote, fueron desalojadas por los ujieres (ceremoniosos y enguantados), el respetable auditorio guardó silencio. Y sonaron las primeras notas de «La favorita»,

de Donizetti. En aquel instante, el teatro Real, de Madrid, recibía su bautismo de arpegios y gorgoritos.

A partir de aquella memorable velada, que fue celebrada en rípios y ditirambos «por varios ingenios españoles», entre los que se hallaban Bretón de los Herreros, Hartzenbusch y Gertrudis Gómez de Avellaneda, comenzarían las venturas y desventuras del teatro Real.

El brigadier Leonardo de Santiago, empresario inaugural impuesto por una cabezonada castrense del general Narváez, duró solamente una temporada. A lo largo de ella, los forofos del «bel canto» deleitaron sus tímpanos con «La sonámbula», de Bellini; «Lucía de Lammermoor» del sudichito Donizetti; «El barbero de Sevilla», de Rossini; «Otelo», de Verdi... Además, en febrero del año 1851, se celebró en el Real un suntuoso baile de máscaras, cuyo coste se elevó nada menos que a ochenta mil reales. A este sarao acudió la soberana en compañía del consorte, y se dice que, mientras ella bailó como una peonza, el pulido Francisco de Asís se limitó a tertuliar discretamente en varios idiomas.

Al brigadier de Santiago sucedieron, con desigual fortuna pecuniaria, incontables empresarios. La segunda temporada del Real estuvo regida por la polifacética mente de un tal Temístocles Solera, italiano de nacimiento, libretista, embajador, coleccionista de arte, tonadillero con pretensiones y proclive a las butiondas debilidades de la Reina castiza. Temístocles Solera trajo a la escena del Real el «Macbeth», de Verdi, que consiguió desterrar del corazón de los conspicuos la incondicional admiración que sentían hacia el



hasta entonces indiscutible Donizetti.

Las siguientes temporadas fueron desiguales en rentabilidad y categoría artística. Verdi fue eclipsado durante algún tiempo por Meyerbeer: «Roberto el Diablo», «Margarita de Anjou» y «El profeta» fueron las óperas más aclamadas durante el lustro 1850-1855. En el año 1855 se estrenó «La Traviata», de Verdi; la neumónica agonía de Margarita Gautier llegó al alma de los aficionados, y Verdi ocupó desde entonces un lugar preferente en la programación del Real; «Rigoletto» y «El trovador» fueron piezas imprescindibles en el ampuloso engranaje del universo operístico madrileño. En 1863, el propio Verdi vino a España para dirigir los ensayos de «La fuerza del destino»; el estreno constituyó un éxito indiscutible, pero el duque de Rivas, sobre cuyo «Don Alvaro o la fuerza del sino» se había pergeñado el libreto de la ópera, protestó pública y airadamente contra lo que él estimaba una

SANTIAGO RODRIGUEZ SANTERBAS

aberrante desfiguración del tema.

En el mismo año hizo su primera aparición en escena la cantante Adelina Patti. La Patti, hija de italianos y nacida en Madrid, debutó interpretando el papel de Rosina en «El barbero de Sevilla»; cuando de su privilegiado gacznate surgió el aria «Una voce poco fa», un escalofrío de emoción recorrió el espinazo del público. Los demás miembros del elenco —entre los que figuraban el extraordinario bajo Selva y el tenor Giuseppe Mario, considerado como el mejor cantante de su tiempo, fueron ensombrecidos y apabulla-

dos por los sublimes berridos de la diva italo-española.

Durante esta temporada tuvo lugar el estreno de «Don Juan Tenorio o el disoluto castigado, drama semiserio en dos actos del maestro Mozart»; el «Don Juan», de Mozart, fracasó rotundamente, no se sabe si a causa de la grotesca metamorfosis del título o por méritos propios de los intérpretes. En todo caso, es muy significativo constatar que, generalmente, las piezas maestras solían fracasar, mientras los mediocres engendros, propicios al lucimiento personal, triunfaban sin reservas; este fenómeno dice muy poco en favor de los

fanáticos secuaces de la ópera. Benito Pérez Galdós, que por aquellos años ejercía la crítica musical, vertió bastantes litros de tinta en defensa del «Don Juan», de Mozart, pero su lúcida y apasionada apología cayó en medio de la beocia indiferencia de sus contemporáneos.

La revolución del 68 dio al traste con la monarquía. Isabel II, al ver que el panorama se enturbiaba, hizo las maletas y, en compañía de su lánguido esposo y del virtuoso padre Claret, se marchó a Francia. Unionistas y progresistas, bajo la égida del general Prim, rebautizaron al Real: a partir de entonces se llamaría Teatro Nacional de la Ópera. Desaparecieron las coronas que ornamentaban el edificio y, consecuentemente, la aristocracia isabelina rescindió sus abonos. El Gobierno provisional, presidido por el duque de la Torre, festejó musicalmente los balbuceos del nuevo régimen. El 11 de octubre de 1868 se celebró una solemne función en «homenaje al ejército liber-

EL REAL

tador»: el tenor Enrico Tamberlick, asiduo en la nómina del teatro y partidario declarado de la revolución triunfante, interpretó una romanza titulada «España libre». Emilio Arrieta, antiguo protegido de Isabel II, pero propenso, según parece, a cambiar de levita ideológica, no se anduvo por las ramas y compuso un nuevo himno nacional, cuyo título era «Abajo los Borbones». El festejo no terminó en el seno del teatro, traspasó sus puertas y culminó en una especie de rosario de la aurora que, encabezado por los trinos progresistas de Tamberlick, recorrió las calles de Madrid.

En enero de 1871, el palco real fue ocupado por un nuevo y efímero soberano: Amadeo de Saboya. El recién coronado asistió al estreno de «Marina», transformada de zarzuela en ópera por el veleidoso Arrieta. El «A beber a beber y a apurar, las copas de licóor...» no consiguió entusiasmar a los dóciles oyentes.

La Restauración alfonsina llegó emparejada con las triunfales trompetas de «Aida». La ópera en cinematógrafo, el gran espectáculo de masas tronantes era un presagio de la turbulenta llegada de Wagner. Un año después, el «Rienzi» desataría las más encontradas pasiones. Wagnerianos e italianizantes habrían de mostrar en los sucesivos pintorescos ejemplos de irreconciliable fanatismo; el viejo tema de la eterna rivalidad —tírios y troyanos, güelfos y gibelinos, capuletos y montescos, madridistas y atléticos, gallistas y belmontistas— cobró forma y cuerpo a causa de Wagner; de la virulenta discrepancia, el más favorecido fue, naturalmente, el propio Wagner, que veía complacido cómo, entre insultos y bofetadas, sus obras llenaban los teatros.

El 4 de octubre de 1877 debutó ante el público madrileño Julián Gayarre. Las pastoriles cuerdas vocales del tenor navarro, que aquella noche cantaba precisamente «La favorita», resquebrajaron los cimientos del Real y produjeron espasmos y repeluznos en las vísceras de los espectadores. Desde entonces hasta su muerte, en enero de 1890, el «ruiseñor del Roncal» sería el ídolo categórico de



WAGNER

Ricardo Wagner, ilustre predecesor de Cecil B. de Mille (entre otros), provocó durante la azarosa vida del Real, las más arriscadas polémicas.



TAMBERLICK

Enrico Tamberlick, tenor y revolucionario decimonónico, fue la voz «cantante» de las algaradas del 68.

los melómanos madrileños. Cuando murió Gayarre, a consecuencia de una gripe mal curada que degeneró en pulmonía, todo Madrid se sumó al doliente cortejo y, al pasar frente al Real, la orquesta del teatro despidió con la «Marcha fúnebre», de Chopin, a aquella voz enmudecida para siempre.

El 26 de enero de 1878, para festejar las románticas nupcias de Alfonso XII con su prima Mercedes, se celebró una función de gala. Gayarre cantó, con éxito previsible, «Roger de Flor», de Chapí. Y para remate, un coro de seiscientos voces estrenó una cantata epitalámica compuesta con astuta premeditación por el versátil y tornadizo Arrieta.

Un nuevo empresario, José Fernández Rovira, sustituyó parcialmente el alumbrado de gas del teatro Real por tres grandes «soles eléctricos», traídos directamente desde París. Un periódico de la época afirmaba que la luz era tan potente «que parece hallarse uno poco menos que en pleno día».

Durante la regencia de María Cristina, el teatro Real conoció sus más brillantes temporadas. La Reina regente era una devota melómana y asistía invariablemente a todas las funciones de ópera. Los espectadores habituales fueron testigos de las noches triunfales de Gayarre, del regreso de la divina Patti, del afortunado estreno de «Los pescadores de perlas», de Bizet, y del inexplicable fracaso del «Fidelio», de Beethoven... Los prosélitos del «bel canto» no cifraban sus juicios valorativos en la calidad intrínseca de la música, sino en las posibilidades de lucimiento de tal o cual divo.

A finales de siglo, la putrefacción política de España alcanza también al teatro Real. El empresario Luciano Rodríguez tuvo que declararse en suspensión de pagos. El Gobierno convocó sucesivos concursos para sacar a flote el ruinoso tinglado. De vez en cuando, con el fin de teñir de rosa la negra situación del país, se celebraba alguna función patriótica en honor de los escuálidos y famélicos soldados de rayadillo que vertían su sangre en Cuba y Filipinas.

Con el nuevo siglo llega al Real un nombre que habrá de ser otro de los puntales del gé-

nero: Giacomo Puccini. «La bohème» y «Tosca» fueron los dos títulos más famosos de 1900; la visión del acongojado Mario Cavardossi despidiéndose a grito pelado de la terrenal existencia calaba muy hondo en la remilgada sensibilidad del elegante auditorio.

Durante la «belle époque», el repertorio se repite; esta insalvable iteración temática es todo un síntoma: el teatro Real presenta los primeros indicios de una grave dolencia. Se engrosa la lista de absurdos triunfos y fracasos: «La condenación de Fausto», de Berlioz, es acogida con enormes ovaciones; en contraste, se reciben con frialdad y desinterés «Las bodas de Figaro», de Mozart. Nuevos cantantes hacen su aparición: el excelente tenor catalán Francisco Viñas, el bello Giuseppe Anselmi (por quien suspiraban las encorsetadas damas madrileñas), la soprano María Barrientos, el barítono Titta Ruffo (que aunaba una voz excepcional y ciertas aceptables cualidades de actor dramático), la obesa Elena Bianchini...

El wagnerianismo alcanza su apogeo. En la temporada 1911-1912 se representa en su totalidad la tetralogía «El anillo de los Nibelungos». Los dioses y semidioses de la mitología germánica, remotos predecesores de un nazismo embrionario —recuérdese que, por esos mismos años, Robert Musil había escrito «Las tribulaciones del joven Törless»—, saturaban de heroicos alaridos los tímpanos de los incondicionales del fundador de Bayreuth. Mi padre me ha contado en más de una ocasión que tuvo la humorada de asistir —naturalmente de gorra— al estreno, el día 1 de enero de 1914, de «Parsifal»; la orquesta, notablemente reforzada en vista de la gravedad del caso, bajo la dirección del maestro Lasalle, atacó la obertura a las cinco en punto de la tarde; al finalizar el primer acto se concedió al público un descanso de dos horas y se sirvió una opípara cena en el «foyer» del teatro; tras los cafés, copas y puros, Parsifal y sus compañeros reanudaron con aria tenacidad la búsqueda del Cáliz del Santo Grial; horas más tarde, cuando los espectadores salían del teatro, la copiosa cena

había sido sobradamente digerida, pero no sucedía lo mismo con la excesiva dosis de música wagneriana...

En 1916 —en una España voluntariamente marginada de la primera gran contienda europea—, el acontecimiento artístico más cacareado no fue, como hasta entonces, una ópera, sino la presentación de los Bailes Rusos de Serge Diaghilev. Los nombres de los compositores rusos, que eran prácticamente desconocidos, comenzaron a ser familiares a los oídos de los melómanos españoles.

Las siguientes temporadas fueron aún más pobres en lo que a estrenos se refiere; podemos citar la «Salomé», de Strauss; la «Madame Butterfly», de Puccini; el «Boris Godunoff», de Mussorgsky... El Real no se mantenía vivo sobre las partituras, sino sobre los intérpretes; grandes solistas se encargaban de prolongar la agonía del caduco género operístico: Hipólito Lázaro (que alardeaba de ser el tenor más cotizado del mundo después de Caruso), Miguel Fleta (baturro de pies a laringe, que tras terminar la ópera de cada noche, se hartaba de cantar jotas), Tito Schippa (que alternaba el «bel canto» con las acarameladas canciones napolitanas), Ofelia Nieto, Genoveva Vix (por quien andaba chaveta el mismísimo Alfonso XIII), María Gay... El mundo había cambiado. La ópera era, al fin y al cabo, un fósil sonoro, una reliquia de la cultura burguesa del XIX. Por esos años —hablo de la era subsiguiente al tratado de Versailles—, Darius Milhaud y Alban Berg comenzaban a ser unos clásicos de la música, Einstein había lanzado al mundo su teoría de la relatividad, Broglie sentaba las bases de la mecánica ondulatoria, los fascistas habían asesinado a Matteotti y se había producido el célebre «putsch» hitleriano en Munich, Joyce había escrito el «Ulises», Einsenstein y Griffith rodaban películas... La ópera no era más que el exponente de algo que había muerto o iba a morir.

El 5 de abril de 1925, Miguel Fleta cantó «La bohème», varias jotas y el famoso «¡Ay, ay, ay...!». Aunque nadie lo sospechaba, aquella noche fue la de los funerales del Real. Poco des-



GAYARRE

He aquí a Julián Gayarre en el extremo de «Los pescadores de perlas», de Bizet. El tenor navarro ha cambiado la zamarra pastoril por un convencional atuendo hindú.

pués, a causa de unas fuertes corrientes subterráneas de agua, el viejo edificio se agrietó; hubo resquebrajamientos peligrosos y rotura de cañerías; se apuntalaron algunas zonas de los muros. En noviembre se dispuso oficialmente el cierre del teatro. El decreto del gobierno era, ni más ni menos, el acta de defunción de setenta y cinco años de «bel canto».

Cuatro décadas de silencio

El Real permaneció mudo durante cuarenta y un años; los únicos sonidos que escapaban de entre aquellos muros eran los susurros y gorgoteos de las corrientes de agua, el crujiente y pavoroso ensanchamiento de alguna grieta, el nervioso deam-

bular de las ratas, únicos y privilegiados habitantes de palcos y plateas. En más de una ocasión se pensó en la demolición del teatro; otras veces, brotaban las ideas de restaurarlo. Durante la guerra civil es utilizado como polvorín, marcial destino que, para tan suntuoso coliseo, hubiera muy difícilmente imaginado Isabel II. Al terminar la guerra, prosiguen las dudas entre la demolición definitiva y la reconstrucción a fondo. El primer intento serio de restauración, respaldado por una suma de 17 millones de pesetas, no sirvió de nada. El Real continuaba mudo.

Pero a lo largo de estos años, la masa de melómanos ha cambiado de objetivos. Ha abandonado la ópera y se ha entregado en cuerpo y alma al concierto. Puccini ha cedido su cetro a Beethoven. Los aficionados acuden al Palacio de la Música y al cine Monumental; son los viernes de la buena sociedad y los domingos de los «fans». Es la época de Argenta. Ataúlfo Argenta, alto, desgarrado, cejijunto, cetrino, con sus largos brazos negros de ave disecada, ha sido el mejor director de orquesta que en España ha habido. Cuando murió Argenta —pocos días después de un alucinante «Mesías», de Haendel—, el podio de la Orquesta Nacional se convirtió en un goloso y accesible momio. Ninguno de los posibles aspirantes poseía las cualidades artísticas del difunto: Vicente Spiteri era un correcto y discreto batuta; Mendoza Lasalle —sobrino, según creo, del maestro director de aquel memorable «Parsifal» del año 14— era un inseguro conductor de orquesta; Odón Alonso carecía de genio; García Asensio, el más dotado de todos ellos, era demasiado joven... Hasta que apareció Rafael Frühbeck (que por aquel entonces no se llamaba aún Rafael Frühbeck de Burgos, sino Frühbeck a palo seco). Rafael Frühbeck encontró los cielos abiertos: era elegante, culto, memorioso, trabajador, discreto e incluso guapo. La crítica, salvo excepciones más o menos disculpables, le apoyó incondicionalmente. El virtuoso maestro germano-burgalés era —y es— la amalgama perfecta del músico y del político, una especie

EL REAL

de tecnócrata del pentagrama, la síntesis dialéctica de Euterpe y Adam Smith. Y, naturalmente, Frühbeck llegó a ser director titular de la Orquesta Nacional...

Pero esto es salirse del tema. Volvamos al Real. El Real continuaba clausurado. Severas y añorantes voces de viejos aficionados a la ópera clamaban esporádica y machaconamente en pro de la reapertura del teatro. En realidad, estos viejos melómanos ansiaban revivir unas formas de vida históricamente superadas; anhelaban resucitar las «noches del Real» —carrozas, ujieres, arañas refulgentes, «uuna furtiva laacrima...», trajes de noche, «Figaro fi, Figaro fa...», oro y terciopelo, «la dona e móbile...», diamantinas pecheras, ensortijadas manos, «¡bravol», etcétera— y envidiaban solapadamente a los usuarios y beneficiarios de las barcelonesas «noches del Liceo». «¿Es que Madrid, siendo la capital de España, va a ser menos que Barcelona?», decían con encladada pelusa. Pero nadie, o casi nadie, les hacía caso. Y el Real seguía cerrado.

Durante los años 50 el tema del Real salta de vez en cuando a las páginas de los periódicos, pero estas noticias, aparecidas con frecuencia, pero sin una continuidad sistemática, sumergen al lector de periódicos en dudas insolubles. El lector sabe o presiente que de vez en cuando se conceden pingües dotaciones para la reconstrucción —sesenta millones de pesetas en 1952, setenta y cinco millones en 1955—, que se convocan concursos para la decoración del teatro, que se repiten los proyectos y se reforman los presupuestos, que la Fundación March ha insinuado tal o cual patrocinio económico, que el papel impreso forma pirámides colosales... Pero sólo está seguro de una cosa: el Real sigue cerrado.

Al fin, en 1965, mediante una nueva dotación de sesenta y seis millones de pesetas (al escéptico y sufrido lector de periódicos se le amontonan las cifras) se acomete la restauración definitiva del teatro. El arquitecto González-Valcárcel dirige y remata las obras. Y el 13 de octubre de 1966 se abren de nuevo las puertas del Real. El programa está compuesto por la «suite»

de «Homenajes», de Falla, y la «Novena sinfonía», de Beethoven. El maestro Frühbeck de Burgos dirige la Orquesta Nacional. Una nueva era ha comenzado.

El Real de nuestros días

Pero el aficionado a la ópera ha sufrido una grave y definitiva decepción. El teatro Real, «su» teatro, el escenario de tantas y tantas noches de «bel canto», se ha convertido en sala de conciertos. Falla y Beethoven, de la mano del maestro Frühbeck, han roto, el 13 de octubre de 1966, sus últimas ilusiones. El aficionado a la ópera no volverá a oír las gentiles arias italianas, ni las ternes trompas wagnerianas. Se siente, de golpe y porrazo, cansado, viejo y aburrido, y decide quedarse en su casa, al amor de la camilla con brasero y del batín de franela, y dedicarse a ver la televisión. Hay gentes bienintencionadas que le aconsejan que se compre un tocadiscos —«Pero, don Ezequiel, si los microsursos suenan mejor que la realidad...», «Hay una grabación estereofónica de Mario del Mónaco que si usted, don Felipe, la oyera...», pero él no hace caso de tales patrañas: «Para oír ópera —gime, nostálgico y un poco melodramático—, el Real...». Y el aficionado a la ópera, con un gesto teatral digno de Titta Ruffo, se sumerge en la beatífica contemplación de un anuncio de detergentes...

A rey muerto, rey puesto. El nuevo Real tiene su nuevo público. Es un público discreto y benévolo, limpio, bien vestido, condicionado por unos factores sociales muy concretos —me refiero, sobre todo, al público de los sábados por la tarde—, homogéneo y apareado en cuanto a cultura musical. Es un público que aplaude «nemine discrepante» cuando el maestro Frühbeck de Burgos dirige la «Segunda» de Brahms, o cuando Herbert von Karajan —tan interesante él, tan bien plantado él, tan culturmaseado él— ofrece un ciclo de las sinfonías de Beethoven; es un público que se declara en semihuelga, cuando, un miércoles cualquiera, un tal Karl Richter



SALOME
Salomé, triunfadora junto con otras tres señoritas del Festival de Eurovisión de 1969, muestra que, a fin de cuentas, el Real vive cantando...

interpreta al órgano un impresionante repertorio de un tal Juan Sebastián Bach. (No viene al caso, pero lo cuento: yo asistí, uno de los antiguos viernes de la «high society», en el Palacio de la Música, en un palco preeminente —cuya titularidad omito—, a una interpretación del «Arte de la fuga», de Bach, bajo la dirección del desaparecido Hermann Scherchen; la distinguida dama sentada a mi diestra bostezaba como un dragón de cuentos de hadas y, presintiendo y presabiendo el contenido del viernes venidero, exclamaba: «¿Qué guapo es Rafal!».) El público del nuevo Real es un público que se escandaliza —moderadamente, claro— con las «audacias» de Bela Bartok o Hindemith; un público que no ha oído hablar de Stockhausen, ni de Anton von Webern (lo cual no tendría nada de extraño entre gente que, decentemente, declarase que no entiende una pajolera palabra de música); un público que, salvo honrosas y discográficas excepciones, no ha escuchado jamás una partitura de Claudio Monteverdi, Antonio de Cabezón, Orlando de Lasso o Juan del Enzina; un público, en suma, que puesto a ignorar, ignora a Luis de Pablo y a Bernaola. Cuando —por eso de que «lo que importa es participar»— la benemérita Orquesta Nacional trae a colación a autores contemporáneos, el benévolo y transigente auditorio del nuevo Real acepta con invariable entusias-

mo el rítmico y espectacular «Carmina burana», de Orff, o el sospechosísimo «War Requiem» (opus 66), de Benjamin Britten, ingenioso y vulgar «pastiche» de varios siglos de música contrapuntística. Y al final, claro es, siempre y cuando haya un nutrido coro de gentes obedientes y no desafinantes, se escuchará ese terrible y convencional «¡braaaaaavoooooooo!».

Nada ha cambiado. En todo caso, las pinturas de Eugenio Lucas han derivado históricamente hacia el gigantesco mural (cien metros cuadrados) de Vaqueiro Turcios. La burguesía del XIX ha dado paso a la burguesía del XX, eso es todo. La música como arte —como testigo visible, necesario, involuntario (o tal vez no), lúcido y cruel de nuestro tiempo— tiene muy poquito que hacer entre los sólidos muros del Real. Lo que siempre importó, lo que ahora importa es —repito— el espectáculo. Y por eso, cuando en una memorable noche primaveral del año 1969, el teatro Real abrió sus solemnes y regias entrañas al frívolo y televisivo Festival de Eurovisión, la idea de la música como espectáculo —la inframúsica como imagen rentable— alcanzó sus más caricaturescas y perfectas dimensiones. No hace falta recordarlo, ¿verdad, don Ezequiel? Es indignante, don Felipe, tiene usted razón. Aquella noche, todos ustedes —don Ezequiel, don Felipe, don Baldomero, don Santiago y todos los sesentones quejumbrosos que alguna vez lloraron como tontos escuchando a la divina María Barrientos— todos ustedes, digo, sintieron un horrible escalofrío místico al contemplar el inefable guardapolvos de Massiel y al oír...

Desde que te ví
yo ya no vivo llorando,
vivo cantando,
vivo cantando...

«Vivo cantando» es todo un símbolo. Es el símbolo del Real. Es el símbolo de cien años de historia española. Tiene usted razón, don Ezequiel. Tiene usted razón, don Felipe. Vivo cantando. Por lo menos, vivo.

SANTIAGO RODRIGUEZ
SANTERBAS