



**Entrevista a Joaquín Turina Gómez.
Una visión histórica del Teatro Real**

MARÍA DOLORES CASTELLÓN PÉREZ
Universidad Rey Juan Carlos (URJC)
Escuela Internacional de Doctorado
Especialista en Canto Lírico
Licenciada en Musicología

Resumen: Durante la investigación llevada a cabo sobre el Teatro Real tuve la ocasión de entrevistar a varias personas ligadas a regio coliseo. Entre estas personas se encuentra el periodista e investigador Joaquín Turina Gómez. Su conocimiento sobre el Teatro Real es de vital importancia para la investigación realizada. Solo él conoce datos que nadie más conoce sobre el funcionamiento interno del Teatro Real y su historia. Él nos cuenta desde los tipos de contratos que tenían los cantantes, cómo se organizaban las producciones y un sin fin de íntimos detalles que ningún otro teatro ha sacado a la luz. También nos habla de sus orígenes y de su relación con el Teatro Real. Él que estuvo desde la infancia ligado a la música nos abre una nueva visión de cómo funciona un teatro de ópera desde dentro.

Palabras clave: Entrevista, Teatro Real, Joaquín Turina, ópera.

Abstract: During the investigation carried out on the Teatro Real I had the opportunity to interview several people linked to the royal coliseum. Among these people is the journalist and researcher Joaquín Turina Gómez. His knowledge of the Royal Theatre is of vital importance for the research carried out. Only he knows facts that no one else knows about the internal workings of the Teatro Real and its history. He tells us about the types of contracts that the singers had, how the productions were organized and endless intimate details that no other theatre has brought to light. He also tells us about his origins and his relationship with the Teatro Real. He, who has been linked to music since childhood, opens up a new vision for us of how an opera house works from within.

Keywords: Interview, Teatro Real, Joaquín Turina, opera.

Fecha de recepción: 11/02/2024.

Fecha de aceptación: 15/06/2024.

Introducción

Joaquín Turina Gómez es nieto del compositor Joaquín Turina Pérez (1882-1949). Toda su vida ha estado ligada a la música. En la actualidad se le relaciona con la parte administrativa de la Orquesta Sinfónica de Madrid, y colabora con el Teatro Real dando formación a los voluntarios que realizan las visitas guiadas, entre otras funciones. Sus investigaciones han dado lugar a varios títulos relacionados con el Teatro Real y la Orquesta Sinfónica de Madrid:

- Gómez Amat, Carlos y Turina Gómez, Joaquín. (1994). *La Orquesta Sinfónica de Madrid. Noventa años de historia*. Alianza
- Gómez Amat, Carlos y Turina Gómez, Joaquín. (1995). *Pequeña historia de la música*. Alianza.
- Turina Gómez, Joaquín. (2017). *Historia del Teatro Real*. Alianza
- Turina Gómez, Joaquín. (2018). *El Real. Una mirada de arriba abajo*. Fundación del Teatro Real.
- Seldas Fernández, Inmaculada; Arce Bueno, Julio; Turina Gómez, Joaquín; Bordas Ibáñez, Cristina. (2019). *Centenario Biblioteca Musical Victor Espinós*. Ayuntamiento de Madrid.

En el año 2016, cuando realizamos esta entrevista, la política de transparencia y acercamiento al público por parte del Teatro Real era limitada. Por este motivo, algunas de las preguntas que se plantean en esta entrevista son importantes para nosotros, pues no había otra fuente de información en ese momento. En la actualidad, parte de esas preguntas se podrían contestar con la información que ofrece la página web del Teatro Real, pero en aquel momento no se podía consultar en ningún sitio. Por otro lado, algunas de las preguntas planteadas pueden parecer muy básicas, pero son útiles para tener una visión de conjunto de la situación y desarrollo del entorno cultural de la ópera y la oferta musical en la capital española. Por eso, esta entrevista inédita cobra importancia dentro del conocimiento del funcionamiento de los teatros de la Comunidad de Madrid y sus entresijos, que son desconocidos para la mayoría de los espectadores que asisten a sus funciones.

Entrevista a Joaquín Turina Gómez

La presente entrevista fue realizada por María Dolores Castellón Pérez a Joaquín Turina Gómez en el Hotel Moderno de Madrid, el día 28 de junio de 2016. La entrevista se divide en dos partes, debido a que la cámara con la que se realizó la grabación tenía cinta y no era digital, por lo que tuvimos que recapitular al acabar la primera cita al principio de la segunda parte. La entrevista fue grabada y posteriormente transcrita. Para la transcripción de esta entrevista se han dedicado unas 30 horas. Se trata de una transcripción literal, por lo que pueden encontrarse frases incompletas o expresiones repetidas que son reflejo del lenguaje hablado.

PARTE I

LOLI CASTELLÓN: Hoy tenemos la ocasión de hablar con Joaquín Turina sobre el Teatro Real y sobre otras cosas relacionadas con el Teatro Real. Pero antes de empezar a hablar del Teatro Real, Joaquín, nos gustaría saber un poco de tus orígenes: ¿dónde naciste? ¿Si has cambiado de ciudad o siempre has vivido en Madrid? Cuéntanos un poco de tus orígenes.

JOAQUÍN TURINA: Yo he nacido en Madrid. He vivido toda la vida en Madrid. He pasado largas temporadas en Italia y en diferentes sitios de Italia, pero siempre con la residencia fija en Madrid.

Y ¿toda tu familia ha vivido siempre en Madrid? ¿O tus familiares venían de fuera?

Mi padre nació en Sevilla. Nació en Sevilla porque su madre era sevillana. En el momento del embarazo mi abuela residía en París. Pero en el año 1910 ella se fue a parir a Sevilla, que era de dónde era ella, y se fue a parir con su madre y con sus tías, por supuesto. Entonces hizo el viaje desde París a Sevilla solo para dar a luz a mi padre. Mi padre vivió en Madrid siempre, también. Mi madre también era de Madrid. Y mis abuelos, está la rama sevillana por un lado y por la parte materna hay una parte que viene de Murcia. Pero también por un bisabuelo militar que en el año 98 que residía en Cuba, estaba destinado en Cuba. En el año 98, cuando repatrian a todos los militares de Cuba, a él le

destinan a Murcia, Cieza. Por eso tenemos una rama de la familia que sí es murciana. El resto, básicamente, todos son sevillanos o son de Madrid.

Bien. ¿Cuál es tu relación con el Teatro Real?

Mi relación con el Teatro Real, bueno, como espectador, se inicia en el mismo año de 1966, cuando abre el teatro como sala de conciertos. Yo el día de la inauguración no, porque era muy pequeño y porque no estaba invitado, y era todo por invitación. Al día siguiente ya me estaban llevando a mí a los conciertos, mis abuelos, mis tías, mis padres, todos iban a los conciertos de la Nacional, en aquel momento, lo único que había en el Teatro Real. Y luego yo ya he seguido. En ese momento yo tenía 8 años, eh. He seguido yendo a muchos conciertos, prácticamente todas las semanas. Hubo un momento ya, en que mis abuelos, un abuelo mío, en concreto, a mí me utilizaba de bastón. Iba con él a todos sitios. Cuando yo tengo 18 años es ya cuando empiezo a trabajar en el periodismo musical. Entonces ya, sigo siendo espectador, pero digamos un espectador más atento de lo normal, puesto que estoy haciendo un trabajo profesional ya con la información musical. Y eso es una relación que se mantiene luego durante todo el tiempo. Específicamente con el teatro, en su forma actual de teatro, Carlos Gómez Amat, un crítico musical ya fallecido, y yo recibimos el encargo del Ministerio de Cultura, en el año 1990, 89 o 90. Yo creo que fuera ya en el 90. Recibimos el encargo de preparar una exposición para la reinauguración del Teatro Real como teatro de ópera. Estoy hablando del año 90. Las obras estaban empezadas ya. Las obras de la última rehabilitación del teatro. Y la administración en aquel momento barajaba la fecha de 1992 como posible fecha de apertura. Entonces nosotros nos pusimos a trabajar, yo, sobre todo, en la documentación de esa exposición. Como las obras del teatro se retrasaron, y por lo tanto la exposición se fue retrasando y por lo tanto todo se alargaba, en unos plazos exagerados. Yo hubo un momento que ya hablé con el Ministerio de Cultura, y dije, mira, ya yo lo de la exposición no lo veo viable en un término medianamente razonable. Por lo tanto, me quedo con todo mi trabajo de documentación.

No exponemos de momento.

Claro. Como yo tampoco había cobrado nada por parte... Me quedé con mi trabajo y me puse a preparar un libro. Un libro sobre la historia del Teatro Real. En las sucesivas dilaciones de las obras del Teatro Real hicieron que no se inaugurara hasta el año 1997. Entonces yo tuve desde el 90 hasta el 97 estuve documentando y preparando un libro que se publicó en el año 97 sobre la historia del Teatro Real. Bueno, yo ya en el año 97 ya estaba trabajando en la Orquesta Sinfónica de Madrid. Que en el año 97 también entra en el Teatro Real como orquesta titular del teatro. Entonces, mi relación sin trabajar directamente con el teatro era muy próxima. Siempre estaba trabajando dentro del teatro, pero no integrado en la plantilla del teatro. Luego ya, en estos últimos 20 años, he sido todo lo que se puede ser. He sido, por una parte, espectador, pero también he estado haciendo exposiciones, algunos trabajos y colaboraciones con el teatro. Y ahora ya, con las celebraciones del Bicentenario de la fundación, por una parte, y el bigesimoaniversario de la reinauguración del Teatro Real como teatro de ópera, es cuando el teatro ya directamente me ha encargado otro libro, un segundo libro, de estos últimos 20 años.

Ah, sí. ¿Pero todavía no ha salido ese libro?

No, no. Ese libro saldrá en la temporada 17–18 que es cuando se cumplen los 20 años de la reinauguración del teatro.

Bien, bien. Es que yo conocía las publicaciones anteriores, pero de esta no tenía noticia. Esperaremos con ansiedad.

Eso es un trabajo que está en marcha pero que todavía...

Pero que va a salir. ¿La profesión de tus padres o de algún conocido ha influido en la decisión de tu profesión actual?

Sin duda. La profesión de mis padres específicamente no. Porque mi padre era neuropsiquiatra. Por tanto, ninguna relación. La única relación es que yo hubiera sido paciente, pero nada más. Lo que sí ha tenido una influencia directísima es la relación con

mi abuelo materno, con el que he convivido mucho. Convivimos sobre la última época de su vida. Convivíamos en la misma casa, por lo tanto, era una relación muy estrecha. Y él aparte de músico, aparte de compositor, él era periodista.

[Hay una interrupción por un grupo de excursionistas que hablan muy fuerte e impiden el desarrollo normal de la entrevista]

Ya, ya hemos vuelto. Entonces, a ver, lo último que te había preguntado era: ¿si tu vida profesional había estado influenciada por la familia u otra persona?

Influía por la familia. He de decir que todos los primos, todos los hermanos, hemos recibido formación musical. Porque en mi casa todo el mundo estudiaba música, sin preguntarnos. Luego yo, si es verdad que es muy influido por mi abuelo materno. Porque al abuelo paterno no lo conocimos ninguno de los nietos, ¿eh? Y luego, en realidad yo empiezo en el periodismo musical por una alumna de mi abuelo. Por una alumna de Turina que estaba trabajando... Trabajaba en la SER y fue la que organiza un programa de música clásica en la FM de Radio Madrid, y ahí es dónde nos llaman a dos chicos jóvenes y tal, para que hagamos el programa de radio. Y a partir de ahí, yo empiezo a meterme ya en lo que es el periodismo musical, que es una cosa, que por lo menos toda la primera parte de mi vida profesional ha estado muy centrada en lo que es el periodismo cultural, y sobre todo, el musical. Luego ya tuve que ampliar un poco dentro de la SER. Estuve trabajando 15 años en la SER, haciendo diferentes cosas. Y ya después de aquel periodo fue cuando empecé a meterme más en la historia del Teatro Real, en la historia de la Orquesta Sinfónica de Madrid, en la historia de la música española del siglo XIX. Y ahí ya he seguido, por una parte, trabajando con la Orquesta Sinfónica de Madrid, y por otra parte, sigo investigando sobre la historia de la música española, y de vez en cuando publico alguna cosa y eso.

Entonces, en realidad, ¿Cuánto tiempo llevas trabajando para el Teatro Real? En la Orquesta Sinfónica llevas tiempo, ¿no?

En la Orquesta Sinfónica entré en el año 93. Entré primero para escribir la historia de la orquesta. Y ya luego me quedé. Primero como jefe de prensa y relaciones públicas y eso.

Y luego ya, más directamente trabajando con el presidente de la orquesta. Y ahora, con el gerente de la orquesta. He estado siempre trabajando directamente con el responsable de la gestión de la orquesta.

Entonces, tu formación académica, ¿está dirigida a la prensa? ¿Cuál es tu formación académica?

Mi formación académica es derecho.

¡Ah, vale!

Lo que yo estudié nunca ha tenido nada que ver con mi trabajo. Mi trabajo como periodista, en la gerencia de la orquesta y eso, es completamente autodidacta, digamos. Tengo una base legal, pero nada más.

Está bien. Vale, de acuerdo. Entonces, ¿nos podrías contar cómo es un día normal de trabajo tuyo en el Teatro Real o en las diferentes entidades que estás?

No hay días de trabajo normales, en realidad. Mi trabajo en la orquesta tiene poco que ver normalmente, con el día a día de la orquesta. La orquesta es una institución que lleva mucho tiempo funcionando y que funciona muy bien. No vamos a decir que va sola, pero que tiene sus propios mecanismos para funcionar bien. Entonces yo soy una figura que está prácticamente para proyectos a largo plazo o bien para apagar fuegos. Yo estoy en el día de la orquesta si pasa algo, si no pasa nada, no hay porqué...

No te llaman.

Siempre estoy preparando cosas a medio o a largo plazo. Preparé el 90 aniversario de la orquesta, luego el centenario, ese tipo de cosas... Cuando hay que hacer alguna publicación, cuando hay que hacer alguna publicación de discos, pues esas preparaciones. Las preparaciones para dentro de un año, o dentro de dos años. Todas esas cosas si que estoy participando. Y a lo mejor, estoy mucho más familiarizado con lo que va a tocar la

orquesta dentro de dos años que con lo que va a tocar mañana. Porque cuando voy al concierto me acuerdo de que hace dos años ya lo estuvimos discutiendo. Pero para mí es una sorpresa llegar al concierto y decir ¡Ah! ¡Mira! Por fin, este concierto. Eso, por una parte, luego, por otra parte, yo estoy trabajando, yo estoy siempre investigando sobre música. Puedo estar metido en una hemeroteca, en un archivo, o en una biblioteca o puedo está entrevistando a gente. Y todo eso, es un trabajo que se va haciendo y que luego fructifica en una publicación o en un ...

En alguna cosa puntual.

En alguna cosa puntual. Luego tengo colaboraciones con el teatro bien en forma de conferencias o de charlas que hago de vez en cuando que hago con ellos y cosas así. No es un trabajo rutinario que siempre o todos los días hago lo mismo, desde luego.

Bueno, es muy variado, entonces. Es más variado de lo habitual. Y quería preguntarte: ¿Cuántas publicaciones tienes sobre el Teatro Real? Principalmente esta que has comentado del año 97, ¿no?

El del año 97 es una monografía sobre el Teatro Real. Luego hay otra monografía que hicimos sobre la historia de la Orquesta Sinfónica de Madrid. Hay un pequeño libro que hicimos Carlos Gómez Amat y yo sobre la pequeña historia de la música. Luego en el Teatro Real hice hasta, me parece que fueron, 7 exposiciones o una cosa así. Cada una tenía su propio catálogo. Y ahora también estoy colaborando en unas exposiciones de fotografías que se van a hacer todo con motivo del bicentenario. No sé muy bien. Y la verdad es que mi función es mucho más de asesor que de trabajar directamente en el montaje de la exposición.

En el montaje de la exposición.

Hemos estado seleccionando las fotografías que van a ir y la redacción de los pequeños textos que acompañan las fotografías. Pero no es un trabajo que luego vaya a tener una presencia. Un catálogo, creo, ¿eh? Creo. La idea es hacer varias exposiciones. No sé si

luego eso acabará siendo algún tipo de publicación o no. En principio que yo sepa no está previsto. Y ahora lo que estoy preparando es la historia de los últimos 20 años del Teatro.

A día de hoy, yo creo que no hay ninguna persona que sepa más del Teatro Real que tú. Creo que no.

Eso no se sabe nunca. Yo eso no lo digo.

Creo que no. Por lo que he podido comprobar hasta el momento. Creo que no. Entonces me gustaría saber: ¿Cuál es la diferencia, o qué es lo que le hace espacial al Teatro Real con respecto a otros teatros?

El Teatro Real cuando se inaugura en el siglo XIX. Justo en mitad del siglo XIX en Madrid. Se inaugura con una doble función clarísima. Primero es un centro de reunión social, y por sus dimensiones y por su categoría, digamos, se convierte en el mayor centro de reunión social que hay en Madrid. Por lo menos en invierno. Compite con las plazas de toros en verano. Compite en desventaja en cuanto a aforo y en ventaja en cuanto a confortabilidad. Sin duda ninguna es un centro de reunión social como todos los teatros del siglo XVIII y XIX, del resto de Europa. En Madrid había ópera antes del Teatro Real, por supuesto, y se hacía en otros teatros, que eran teatros más pequeños, eran teatros peor dotados, peor decorados. Y entonces, digamos que estaba más dispersa la reunión social. En el momento en que se abre el Teatro Real se convierte en el centro de reunión social por excelencia. Y luego se convierte también, con el paso del tiempo, en un centro claramente de difusión musical, y difusión operística, y difusión cultural. Porque en el Teatro Real no solo se hacía ópera. No llega a convertirse nunca, aunque hay episodios, pero no tiene una constancia, una línea clara, en un centro de creación musical. Es verdad que se estrenan óperas españolas allí, es verdad que se hacen cosas, pero digamos que son episódicas, que de vez en cuando como un apunte de creación. Eso no lo consiguió nunca, o no lo ha conseguido hasta estos últimos años, dónde el Teatro Real sí que ha tenido una apuesta claramente por la creación contemporánea. Y el Teatro Real lo que..., físicamente o morfológicamente, sí que es un teatro raro, vamos a decir. No hay ningún teatro en el mundo que tenga la forma que tiene este teatro. Que la tiene por unos condicionantes históricos, histórico-urbanísticos muy concretos. Y es un teatro que,

durante 75 años, es decir, desde 1850 hasta 1925 se convierte, sin ningún género de duda, en uno de los principales teatros de ópera de Europa. Luego hay un corte muy tremendo, en el momento del cierre del Teatro Real. El Teatro Real tarda luego otros 60 años, 70 años, en recuperarse de ese corte tan brutal. Y la ópera en Madrid sufre ese mismo corte.

Ese mismo corte.

Aunque sigue habiendo ópera, pero en locales claramente poco adecuados para hacerla. O poco adecuados, los primeros, o claramente insuficientes, como es el Teatro de la Zarzuela, que mantiene las temporadas de ópera desde el año 58 hasta el año 97 en que se inaugura el Real. Del siglo XX, estoy hablando.

Sí.

Se mantiene el pabellón, mantiene las temporadas, mantiene primero unos festivales y luego unas temporadas. Pero claramente con un aforo pequeño y con unas limitaciones técnicas muy grandes. Hasta que no se vuelve a inaugurar el Teatro Real, en España, el único teatro de ópera que verdaderamente funciona es el Teatro del Liceo de Barcelona. Luego ya no, luego ya ha habido otros teatros que permiten ahora que haya 5 o 6 sitios en España donde se pueda hacer ópera en condiciones. Pero hasta el año 97, prácticamente, el único teatro de verdad era el Liceo. Porque el Teatro de la Zarzuela no dejaba de ser un teatro de juguete respecto a las condiciones que ya a finales del XX, a finales del siglo XX se exigían para hacer la ópera.

O sea, que realmente la cualidad que le hace especial al Teatro Real es el poder presentar producciones de ópera completas, en este teatro. Mientras que los otros teatros no tenían la capacidad, quizás en el escenario, o de escenografías, o recursos para...

De tamaño, sobre todo. De tamaño y de equipamiento técnico.

Equipamiento técnico.

Y luego por otra parte de aforo. El Teatro de la Zarzuela es pequeño, digamos, para lo que se considera hoy un teatro de ópera más normalizado. Sobre todo, es pequeño en escenario y en posibilidades del escenario, en posibilidades técnicas del escenario. El Teatro de la Zarzuela se ha mejorado muchísimo una vez que la ópera se trasladó al Teatro Real, se pudo hacer una rehabilitación muy grande también del Teatro de la Zarzuela. Pero aun así sigue siendo un teatro muy del siglo XIX. Funcionaba perfectamente en el siglo XIX. Un teatro pensado para decoraciones pintadas, decoraciones sin volumen, digamos. Eran simplemente telones pintados. Que era como se construían los teatros. Y el propio Teatro Real se construyó pensando en ese tipo de escenografías.

Escenografías.

Y, por tanto, eran teatros perfectamente adaptados a la función que se les requería. Cuando los teatros empezaron a crecer en exigencia técnica pues cada teatro ha ido adaptándose como ha podido. Y el Teatro de la Zarzuela al estar encajonado entre bloques de viviendas pues tiene muy difícil el crecimiento. No es como otros teatros que han podido ampliar su parte técnica bien comprando edificios adyacentes o bien construyendo a las nuevas al teatro. El teatro de la ópera de Berlín, el que está en el Rhin, después de la Segunda Guerra Mundial le crecieron dos pabellones a los lados del teatro para poder ampliar el escenario. Pero porque era un teatro exento, no tenía nada construido alrededor. Por lo tanto, se podía construir, se podía hacer. Pero ni en el Teatro Real, ni en el Teatro de la Zarzuela cabe esa posibilidad.

En el Teatro Real decías que tenía una configuración especial. ¿Determina algo exclusivo de este teatro? ¿O simplemente es una característica del teatro? No sé si me explico. La configuración especial del edificio en forma de hexágono. Y esa carencia de hombros que nos comentabas en el curso, ¿eso influye o no influye? ¿Es determinante o no pasa nada?

El teatro carece de hombros. Carece de los espacios laterales al lado del escenario, de las mismas dimensiones del escenario. Eso es lo que en los teatros actuales permite con un movimiento horizontal ir cambiando las escenografías de cada acto de la ópera

simplemente moviendo las escenografías lateralmente, porque tiene ese espacio a los dos lados del escenario. En el Teatro Real esa posibilidad no existía por una serie de motivos desde el momento de concepción como teatro. Se reservan una serie de suelo muy grande, pero se construyen unos muros de carga internos que impiden que se pueda ampliar el escenario. Ampliar el escenario, digamos ampliar la parte técnica del escenario. No es necesario ampliar lo que el público ve. Lo que el público ve va a ser lo mismo. Si no esos dos espacios laterales que sirven para tener oculto cosas que tendrá que ver el público en otro momento. Pero mientras tanto un espacio donde poder tenerlo. Eso no existía.

La maquinaria u otras cosas.

Cuando se decide volver a abrir el teatro como teatro de ópera, ese movimiento, que es horizontal en la mayoría de los teatros, en el Teatro Real ha habido que hacerlo vertical. No había sitio en los lados, pero si había sitio debajo del escenario. Por lo tanto, el movimiento de esas cosas que tienen que moverse, esas escenografías que tienen que moverse para cambiar de acto, de un acto a otro. En el Teatro, en la ópera, aquí se hace por medio de unas plataformas elevadoras, vamos a llamarlos unos inmensos montacargas, que meten en los sótanos del edificio esas escenografías que ya hay que ocultar a la vista del público. Por lo tanto, esa configuración del teatro condicionó de forma muy grande las obras de rehabilitación del teatro que terminaron en el año 97. Las condicionaron y las encarecieron de forma muy grande. Puesto que esa maquinaria que ha habido que hacer para tener ese movimiento vertical, en su día, pues, fue una inversión muy grande. Entonces, el problema funcional del teatro. El problema de que el teatro no tenga hombros está perfectamente resuelto en lo que es la mecánica del funcionamiento. Ahora, eso está resuelto por medio de un sistema más caro de lo habitual. Pero ahora ya el Teatro Real es un teatro que puede poner cualquier montaje de ópera que venga de cualquier otro teatro del mundo. Sin ningún problema. Puesto que tiene la solución técnica para hacerlo.

Pero eso es a día de hoy. Desde 1850 a 1925 ¿Cómo se las arreglaban para hacer esos cambios de escenario sin hombros?

Vale. Durante todo el siglo XIX el teatro en todo el mundo funcionaba con telones pintados. Por lo tanto, el cambio de escenografía era simplemente sustituir un fondo por otro.

Subir y bajar.

Subir y bajar, claro.

No se desplazaban lateralmente. Era subir o bajar. Estaba en la parrilla superior.

29:20 La torre escénica es... Tú tienes... Volvemos a decir lo mismo. En un teatro de ópera esta la embocadura del teatro, que es el agujero por donde el público tiene que ver cosas. La torre escénica está por encima de forma que tú puedas ocultar a la vista del público. Por tanto, tiene que tener la misma altura que tiene el escenario. Lo que el público ve tiene que caber entero encima para que no se vea. Tú puedes simplemente meter uno y sacar otro, simplemente subiéndolos y bajándolos. Eso es cómo funciona el teatro en todo el mundo. El resto del escenario es un espacio vacío. Es un espacio vacío con alguna decoración también con telones pintados, no completos, patas de la caja escénica que están en relación con el fondo, que es lo que te está marcando realmente el espacio escénico, de dónde está sucediendo esa ópera. Y los actores o los cantantes se mueven con libertad en medio del escenario. Todo eso funciona durante todo el siglo XVIII y durante todo el siglo XIX. Todo el mundo hace el teatro así. No es nada raro, ¿eh? Estamos hablando de telones pintados. Si había suficiente dinero pintados sobre tela, si había menos dinero pintados sobre papel. Y telones que luego se repintaban y se reutilizaban. Y todo eso.

Se reutilizaban.

A partir del siglo XX es cuando empieza a haber decoraciones teatrales en tres dimensiones. Corpóreas. Que ya se construyen en madera y ocupan espacio. Y entonces es cuando los teatros empiezan a tener problemas para cambiar de escenografía.

Claro. Para cambiar de escenografía.

Para cambiar de escenografía de un acto a otro. Por eso se inventan la T teatral, que es simplemente los hombros y la chácena, que es la parte de detrás del escenario. Tu tienes alrededor del escenario tres espacios: hombro derecho, chácena y hombro izquierdo. Por lo tanto, si tienes tres actos en una ópera simplemente es un juego como de tetris.

Un juego de ir moviendo bloques.

Un juego de encajar. Tu mueves uno y luego lo ocultas. Sacas otro y luego lo ocultas, y sacas el tercero. Y ya está. Está perfectamente resuelto. ¿Dónde tienen problemas? En los teatros en los que les falta alguno de estos tres espacios. O en el Real dónde les faltan dos de estos espacios. Por lo tanto, para poder hacer ópera... Aquí se ha resuelto porque había espacio debajo, y ya está. Pero en otros teatros donde no se puede hacer eso cada uno tiene que ingeniárselas. Entonces hay que mutilar un poco una escenografía, porque no vas a tener dónde tenerla. Los teatros modernos, ahora ya, se construyen pensando en eso, pero de una forma espectacular. El Teatro de la Bastille de París no es que tenga tres espacios, es que tiene nueve espacios. Tiene como tres escenarios completos, cada uno con sus espacios laterales, para poder no solo representar con todas las garantías, sino ensayar al mismo tiempo que se está representando. Pero claro, el Teatro de la Bastille es un teatro, en términos teatrales, construido antes de ayer.

Claro.

Construido antes de ayer y construido nuevo en un espacio completamente diáfano. Se podía hacer lo que se quisiera. O casi lo que se quisiera. Todo el mundo sabe que hubo que coger un restaurante antiguo y moverlo para poder meter el Teatro de la Bastille. Lo desmontaron piedra a piedra, y entonces el Teatro de la Bastille tiene un edificio antiguo del siglo XVIII justo delante que parece que está adosado, pero no, lo han movido para esto. Todo el mundo tiene que hacer inventos raros cuando quiere tener esto. ¿Dónde tienes más problemas? Cuando en vez de estar construyendo un teatro nuevo estas rehabilitando un teatro histórico. Entonces, ahí tienes que tomar decisiones, que en el

fondo son decisiones políticas. Y que podrán ser más o menos acertadas, pero que son decisiones que se toman y que luego van a condicionar toda la vida del teatro.

Recuerdo algo que he leído, y que decía, por ejemplo: que Luís París se trajo una maquinaria para una de las funciones de Wagner y tenía esos problemas. La maquinaria no cabía. No sé exactamente si se trajo tal cual o intentó reproducir una maquinaria que vio en Bayreuth. Porque según tengo entendido muchas de las escenografías son postales. Que él iba en persona a Bayreuth y se traía esas postales para intentar recrear la escenografía lo más rigurosamente posible a lo que se hacía en Bayreuth. Aunque ya tengo una duda porque en el curso que hicimos contigo comentaste que Ricordi también tenía una serie de postales. Y ya estoy dudando si Luis París fue a Bayreuth o fue a Ricordi. Porque ya no estoy segura. Antes sí, ahora ya no.

Yo estoy prácticamente seguro de que es de Ricordi. Ricordi es una empresa potentísima, primero como editora musical simplemente. Pero cada vez va ampliando más. Y acaba convirtiéndose en una editora musical que además gestiona teatros, que además gestiona agencias de cantantes. Y una de las cosas que hace ...

Es traerse las escenografías.

Una de las preocupaciones como editores es que se toquen las partituras originales. Y se toquen que no haya manipulación de la partitura original que están alquilando. Ricordi no vende partituras, sino que las alquila cuando tú quieras hacer una producción.

Una producción.

Entonces, una de las cosas que acaban haciendo como ampliación, digamos, es la partitura va, por supuesto. La partitura es la parte de dirigir y cada una de las partes de los músicos o de los cantantes. Cada una de las partes individuales más las partes de dirigir. Más, luego empiezan a añadirle cosas y además, hay un cuaderno de indicaciones de escenografía.

El libro del director.

El libro del director. Y además hay una serie de postales de cómo se hizo en la Scala o cómo se hizo en el teatro que sea, la primera producción.

Ya.

Y acaban al final, eso he hace primero como sugerencia, y al final acaba Ricordi en sus contratos de alquiler, acaba imponiendo que, igual que tienes que utilizar esta versión musical que es la que está autorizada, tú tienes que hacer la escenografía de acorde con eso que hay allí. Lo acaban haciendo como exigencia. Entonces, esas postales son las que todo el mundo compra, las que todos los teatros compran y luego se reproducen. Pero se reproducen aquí, es mucho más barato construir aquí.

Ah, ¿sí?

Nos sé a qué escenografía te referías tú. Pero probablemente había una rampa para una Valquiria, con una rampa por la que tenían que aparecer toda la cabalgata de Valquirias. Y eso iba combinado con unos movimientos de fondos y con unas máquinas que echaban vapor para ocultar todo esto. Eso es una escenografía muy famosa de las que hay, y tenemos iconografía. No tenemos fotos, pero tenemos dibujos y grabados. Eso se construyó en el Teatro Real. El Teatro Real tenía un equipo de carpinteros, de carpinteros teatrales. Es decir, que era una profesión...

Sí, igual que está el maquillador, el peluquero, etc.

Y se construía de acuerdo con las ...

Las medidas de este teatro y las indicaciones de Ricordi.

Y el aspecto final que tenía que tener la producción. Porque Bayreuth, lo estoy diciendo de memoria, pero yo juraría que no exporta producciones.

Ya.

Creo recordar. En esa época. Creo recordar que no exportaba producciones entre otras cosas porque Bayreuth no era un teatro equiparable a otros teatros.

Claro.

Porque tenía unas características especiales. Por tanto, no valía casi nada de lo que se hacía para Bayreuth. Lo que se hacía para Bayreuth era para Bayreuth.

Sí, para Bayreuth.

En cambio, lo que se hacía en la Scala, lo que se hacía en el Comunale di Bologna, lo que se hacía en el San Carlo de Nápoles, lo que se hacía en el Carlo Felice de Génova, que eran los sitios dónde estaba más asentado Ricordi. Sí que eran teatros equiparables, eran perfectamente equiparables. Por lo tanto, lo que se había hecho en un teatro se podía replicar en cualquier otro teatro del circuito habitual.

¿Aunque fuese un teatro a la italiana como es el Teatro Real?

Sí, sí, sí.

¿Perfectamente se pueden adaptar las óperas de Wagner a un escenario y a una configuración de un teatro a la italiana?

A ver, el teatro a la italiana significa dos cosas nada más. El teatro a la italiana significa que hay un sistema de palcos que están enfrentados entre sí. Que puede ser o bien en un semicírculo o bien en una herradura. Y la herradura puede variar de dimensión. Puede ser más alargada o puede ser más corta la herradura. Pero eso es. El concepto fundamental es que hay una serie de palcos que no miran al escenario, sino que se miran entre sí. Y la segunda característica del teatro a la italiana es que hay un agujero por dónde el público tiene que ver lo que pasa. Que técnicamente se llama embocadura.

Sí.

Que de todos los sitios que dónde tú puedes mirar lo específicamente teatral va a pasar siempre dentro de este agujero. Eso es un teatro a la italiana. El resto es accesorio.

Es accesorio.

Entonces, lo que pasa de telón hacia atrás, tu podrás tener más o menos complicaciones según sea tu teatro, según esté más o menos equipado tu teatro. Pero tú puedes hacer exactamente lo mismo en todos los teatros. No hay una característica específica. Porque lo que cambia en Bayreuth no es del escenario hacia dentro, sino básicamente lo que cambia es la posición de la orquesta...

Sí, que está debajo.

Y la posición del público. En Bayreuth es un semicírculo...

Sin palcos laterales.

Sin palcos laterales. Es un semicírculo perfecto. Por una parte, es un claro guiño a ... Digamos, una aspiración de ennoblecimiento de retrotraerse al teatro griego.

Teatro griego.

Estamos volviendo a los orígenes de una obra esencial.

Clásica.

Clásica y por tanto reproduzco un teatro griego, aunque sea al interior. Y por otra parte hay una cuestión acústica que es que vamos a intentar que todo el mundo tenga más o menos la misma acústica.

La misma calidad de sonido.

Que todo el mundo perciba todo de una manera equiparable. ¿Y eso cómo lo consigues? Haciendo que todo el mundo esté más o menos a la misma distancia. Y que todo el mundo esté más o menos en la misma posición desde el escenario. Esos son los dos motivos. Luego hay más motivos: que no se ponen los asientos de madera porque...

Sí, bueno.

Por ese tipo de cosas...

Son otros motivos ya. Para que no se duerma la gente.

No, no. Y acústicos, acústicos.

Y la acústica es fabulosa.

Pero el hecho de que sea un semicírculo no hay que olvidarse la parte mítica de este asunto que lo que está intentando es...

Volver a los orígenes.

...es ennoblecer lo que yo hago ahora con un pasado... Griego, griego.

Sí, sí, sí. Pero en realidad tiene la embocadura igual que todos los teatros y la maquinaria que ponga dentro del escenario eso ya es otra cuestión. ¿No?

Claro. Luego cada teatro estará mejor o peor equipado. A ver, el equipamiento de los teatros... El cambio fundamental es la electricidad. Pero todo está muy inventado. Es decir, cosas que suben y bajan, plataformas que suben y bajan. Cosas que tu puedas hacer aparecer y desaparecer, por un lado, o por otro. Antes se hacían con técnicos de teatro tirando de cuerdas. Pero se hacía, exactamente igual que ahora. Y tú podías hacer del fondo del escenario algo que surgiera del suelo del escenario, una plataforma entera. Eso se podía hacer y se hacía. ¿Cómo? Contrapesando y con tíos tirando de cuerdas.

Sí, sí. Pero se hacía.

Ahora lo hace un motor eléctrico con un señor que aprieta un botón.

Un mecanismo.

Pero como técnica teatral no ha cambiado nada.

Sí, sí. Básicamente el concepto es el mismo.

El concepto es el mismo solo que se consigue con un sistema mucho más cómodo. Y mucho más fiable, por otra parte.

Quería preguntarte también por la estructura del teatro, no del edificio, sino de las personas que lo componen. Siempre ha habido un director de orquesta, un director de escena, y el productor artístico, el no sé qué... Bueno, ahora está todo tan complejo que es una empresa en sí. Yo tengo idea de que siempre ha sido una empresa, pero no con tanta gente como ahora. ¿No? Que hay especialistas para absolutamente todo. Hay un director de sonido, un director iluminación, un director de... Hay un montón de directores en el Teatro Real, todos son directores... [Risas] Pero antes, en 1914, por ejemplo, ¿la estructura era la misma de la de hoy?

No. No tiene nada que ver. Nada que ver. A ver, no tiene nada que ver por varios motivos. Primero, el teatro hasta 1925 es un teatro de titularidad pública, pero de gestión privada. Es un teatro que sale a subasta y se lo queda un empresario privado. Y que ese empresario privado paga un canon al Estado para poder usar el teatro. Es decir.

Como un alquiler.

Como un alquiler. Sí.

Vale. ¿Y luego la gestión es íntegra del...?

Del empresario.

Del empresario.

Del empresario que se juega su dinero, programa, como cualquier empresario, hace su actividad con la intención de ganar dinero. Por lo tanto, programa, y su máximo interés es vender entradas. Y si no vende entradas pierde dinero.

Vale.

Por lo tanto, en cuestiones de programación o en cuestiones de inversión se lo piensa mucho porque su máximo interés es llenar el teatro que es como va a llenar el teatro.

Sí.

Lo fundamental es que el Estado, que las administraciones, pero el Estado no solo no pone dinero para la ópera, sino que su interés es ganarle dinero a la ópera a través de un alquiler. No hay absolutamente ningún apoyo institucional al espectáculo. Que no le hace falta. Si está bien gestionado por el empresario no le hace falta ningún apoyo institucional. Porque ganan dinero. Los empresarios que lo hacen bien ganan dinero. Los que lo hacen mal pierden dinero y se arruinan y quiebran y dejan todo colgado. En los 75 años que funciona como teatro de ópera desde 1850 hasta 1925 hay más o menos 20 empresarios en total en esos años. Con una media de cuatro o cinco años por empresario más o menos la media, alguno que llegó hasta estar 10 años. Pero la media es cuatro o cinco años. Bueno pues en esa sucesión de empresarios lo que se demuestra es que cuanto más aficionado y más integrado en el mundo de la ópera es el empresario peor iba el negocio.

¡Oh!

Y cuando mejor ha ido el negocio es cuando un naviero y un importador de productos de ultramarino y un minero, y un señor que tenía una flota de barcos no sé qué cogía el Teatro Real como un negocio más de los suyos.

Como un negocio más.

Sin tener él personalmente ninguna vinculación con lo que allí se iba a poner. Y, sobre todo, el que mejor ha funcionado como empresario, como empresario, ni siquiera residía en Madrid. Era un señor de Bilbao. ¿No? Ya está. Y que no venía por aquí para nada.

Era una empresa como otra cualquiera. Como el que vende cualquier producto, ¿no?

Claro. Entonces, cuanto más profesional era el empresario mejor iba a la empresa. Cuanto más aficionado, por ejemplo, has citado antes a Luís París. Luís París se hace empresario del Real. Es un señor completamente volcado en el mundo de la ópera con muchísimo conocimiento, con muchísima pasión. Y se arruina. Y se quiebra y no termina la temporada. Y tienen que entrar otros empresarios a terminar la temporada. Eso pasaba sistemáticamente.

¡Madre mía!

Eso en cuanto a la estructura empresarial. Entonces ese empresario lo que hacía era contratar unos cantantes, contratar unos músicos, contratar unos directores, etc. Y con eso organizaba la temporada. Y con eso organizaba la temporada.

Sí.

Hay que tener en cuenta que lo que nosotros entendemos hoy como director de escena es una figura que solo al final del siglo XIX empieza a definirse. Antes, digamos que había una figura que ahora estaría entremedias del regidor y el director de escena. Pero que era más bien un organizador del escenario. Era un señor que se ocupaba de que no faltara de nada, pero que tampoco dirigía actores. No dirigía...

Ya. El movimiento escénico.

El movimiento.

El movimiento escénico tal cual no.

Podía ocuparse del vestuario o del maquillaje del coro. Pero no del vestuario de las figuras. Las figuras venían, los papeles principales, venían con sus trajes, con sus pelucas, con sus joyas, con sus armas, todo...

Todo.

Todo era suyo. Entonces, aquí lo único que había que poner era el vestuario del coro, del maquillaje del coro, ese tipo de cosas.

El atrezo.

El atrezo. Pero no todo el atrezo. Que la espada la traía el Tenor.

La traía él. ¡Qué bueno!

No le ponías tú la espada. Tenías que ponerles las espadas a los comprimarios, o a los... Pero no. Entonces eso poco a poco va cambiando. Al final del siglo XIX ya empieza a entenderse mejor lo que es un concepto unitario de producción. Por lo tanto, empieza a cobrar sentido la figura de un responsable de esa producción y, por lo tanto, un director artístico. Pero eso en todo el siglo XIX no es una figura claramente definida. Y luego, la orquesta, tu tenías uno, o tres directores de orquesta, o cinco directores de orquesta, y los músicos contratados. Y con el coro exactamente igual. Con el maestro de baile también. Y esas eran las únicas figuras que tenías. Luego tenías un escenógrafo.

Pero ¿el escenógrafo es el que organiza el teatro? Era fijo del teatro.

No, no, no. Es el que pinta. No, no. Es la pinta las escenografías.

Es el que pinta las escenografías. Vale. En escena realmente solo está el director de la orquesta y los cantantes.

Y los cantantes.

¿Y el director de orquesta dirige a todos?

Sí, claro. El director de orquesta dirige lo que puede.

Lo que puede, claro.

Las figuras no se dejan dirigir.

Ellas se dirigen solas. Exacto.

Hay que tener en cuenta que la ópera durante todo el siglo XIX quienes mandan son los cantantes.

Sí.

Y canto más famoso es un cantante más hace lo que quiere. Más hace lo que quiere. Más bien es, al contrario. El director musical ensaya, por supuesto. Ensaya sin las figuras. Ensaya con la orquesta, ensaya con el coro. Las figuras llegan y cantan. Muchas veces sin ensayar.

Sí.

Porque ellos llegan con su montaje ya hecho. Yo llego aquí, canto mi aria aquí, me apuñalo a Desdémona aquí, y me muero aquí. Y todos los demás os movéis a mi alrededor.

Como podáis.

Como podáis y como os diga el director. Yo esto que sepáis que lo hago así, en este orden y en esta forma. Ya está. Y vosotros hacéis el resto, el resto...

Ya está.

El resto me da igual porque la gente ha pagado para venir a oírme a mí. Y a aplaudirme a mí. Lo que hagáis vosotros a mí me tiene sin cuidado. Ese es el concepto básico del funcionamiento.

De cómo funcionaba.

Por lo tanto, el director de escena no es que dirigía las figuras. Bueno, podía ensayar con ellas. Podía ensayar al piano con las figuras. Podía, en algunos casos... Pero hay muchísimos casos documentados de que cuanto más grande era la figura que venía a cantar... Llegaban a la estación de Príncipe Pio en el expreso de por la noche, venían desde París, dormían en el tren. Llegaban, venían a la calle Arenal a una pensión. Y por la tarde cantaban. Y por la tarde cantaban. No había ensayo y no había nada.

Llegaban cantaban y ya está.

Claro. A lo mejor si había alguna ópera nueva, entonces sí. Llegaban cantaban algún título de repertorio y mientras tanto estaban dos o tres días que podían hacer algún ensayo de alguna ópera nueva. Y ya está. Y luego se presentaba la ópera nueva. Pero, ensayos los justos. Y cuando llegaba la figura, la orquesta y el coro tenían que tener ensayado su parte.

Todo. El resto. Su parte. Bueno, tal y como vimos en noviembre, en el curso para la producción de Rigoletto pasaba algo así. Llegó Leo Nucci y prácticamente hizo un ensayo y el estreno.

Es que Leo Nucci es un representante de la vieja escuela. [*Rien*]. Es uno de los últimos...

Además, no actuó con los bastones. Porque todos los que estuvimos siguiendo el proceso de montaje de la ópera nos sorprendió. Porque, claro, teníamos ya tan asimilado que Rigoletto tenía que llevar los bastones. Qué fue una sorpresa.

Leo Nucci es uno de los últimos representantes de la vieja escuela. Sí, sí, sí.

Sí, sí. Y pasó así.

Y por tanto hace lo que quiere.

Sí. Y pasó tal cual.

Tiene una edad y una categoría dónde nadie le va a decir nada. Efectivamente.

Bueno.

Pero ningún cantante nuevo se atrevería a hacer eso ahora mismo. Porque la mentalidad ha cambiado completamente.

De hecho, el director de escena que vino con su libro del director del montaje del Covent Garden, creo que era.

Covent Garden.

Estuvo machacando al resto para que todo el mundo estuviese puesto en su lugar, e hiciese el recorrido correcto, y demás. Que ya nos lo sabíamos todos de verlo. Bueno, pues sí. La forma de trabajar es diferente la de hoy a la de antes. Aunque todavía queda algún resquicio que nos recuerda a cómo se trabajaba antes.

Claro.

Es interesante. Es interesante. Quería preguntarte también sobre los contratos de los cantantes. En el curso nos comentaste algo que había de primísimo cartel, *primo cartel*. Bueno aquello me encantó. ¿Si me lo puedes volver a contar?

A ver, el empresario se presenta a un concurso y gana. Gana el arriendo del teatro, el alquiler del teatro lo gana por los próximos tres años. O cinco años. Entonces, en el pliego de condiciones para optar a este concurso se marcan una serie de obligaciones que tiene el empresario, ¿no? Tiene que depositar una fianza, tiene que hacer tantas funciones al año. Una serie de condiciones que vienen marcadas. Unas condiciones técnicas que vienen marcadas, como en cualquier contrato que sale a subasta. O incluso hoy, de cualquier, de cualquier...

Empresa.

Contrato público. La administración te marca las condiciones mínimas que tienes que cumplir.

Vale.

Entonces, en las condiciones mínimas que tú tienes que cumplir como empresario del Teatro Real esta presentar un elenco para toda la temporada. Hay que olvidarse del concepto que tenemos nosotros ahora de que los cantantes vienen a hacer un tipo de título concreto unos días concretos. En el siglo XIX a los cantantes se los contrata por tiempo. Tú tienes que venir a Madrid el día tal y no marcharte antes del día tal. Y en este periodo de tiempo si eres una grandísima figura, pues entonces, vas a cantar seis funciones, diez funciones, quince funciones, las que sean. Si no eres grandísima figura, pues entonces, vas a cantar cinco días a la semana, no más de tres seguidas.

Vale.

Durante los meses que estés aquí. Entonces, dentro de la categoría de cantantes que tenías que presentar, digamos que había, tú tenías que presentar cinco figuras del máximo nivel:

soprano, contralto, tenor, barítono y bajo. De máximo nivel. Luego, otros diez cantantes buenos. Pero no de tan gran nivel. Que son dos sopranos, dos contraltos, dos tenores, dos barítonos y dos bajos. Y luego ya el resto son lo que llamamos partiquinos, es coro y segundos papeles. ¿qué es lo que pasaba en teoría? Y hoy le llamaríamos incluso, no todo el mundo está de acuerdo, pero les llamaríamos primer y segundo reparto.

Sí.

Son cosas habituales. Y hablamos de papeles secundarios. Papeles secundarios o papeles menores dentro de la ópera es una terminología perfectamente aceptable. Durante todo el siglo XIX, la palabra segundo o la palabra secundario está absolutamente prohibida. Todos son primeros.

Vale.

Todos son primeros porque si no se ofenden. Para marcar la diferencia entre esos de máximo nivel y estos otros que eran buenos, pero no de tan máximo nivel, entonces, se les llamaba de primísimo cartel, de primo cartel. Y ya los secundarios que llamaríamos hoy, no se les llamaba secundarios, sino que se les llamaba co-primarios.

Co-primarios. Vale. ¡Fantástico!

Era para no utilizar nunca la palabra segundo en ningún caso.

En ninguna ocasión.

Ni siquiera para los partiquinos. Entonces, es simplemente el cartel, es el cartel de la temporada dónde tú pones a todos los... Entonces, había de primer cartel, o de primerísimo cartel, que son los divos.

Los divos.

Juegan en otra liga y van a parte.

Fantástico.

Siempre con la palabra primero. Que apareciera siempre la palabra primero. Nunca la palabra segundo. En ningún caso. Pero eso es en toda Europa, ¿eh?

¡Ah! ¿Sí?

No es una cosa nuestra, sino que eso está importado de...

De Europa.

Sobre todo, de Italia.

De Italia. Claro, sí, sí.

Y bueno, en los contratos de los cantantes simplemente decir que se les contrataba por un tiempo determinado. Y en el contrato el cantante tenía que poner los títulos que él cantaba, que él tenía en el repertorio. Él no venía como vienen ahora. Bueno, pues usted viene mes y medio a Madrid y va a hacer 15 funciones de Rigoletto. Y no va a hacer nada más que 15 funciones de Rigoletto. No, aquí no, usted viene desde el mes de octubre hasta el mes de mayo, y ahora me pone usted aquí en el contrato todo lo que usted canta. Todo.

Claro.

Todo lo que usted tiene en el repertorio. Y los contratos aparecen hasta 30 títulos, ¿eh?

Jolín.

Hasta más de 30 títulos. Vale. Pues con esos contratos, una vez que el empresario tiene soprano, contralto, barítono, tenor y bajo. Una vez que tiene todo esto, dice este qué canta, este qué canta, estos cantan todo esto. Vale, pues tú esta noche... Y el empresario te lo podía exigir tu esta noche cantas esto. Porque lo has puesto que lo cantas.

¡Ah! ¿Sí?

Tú has puesto que lo cantas, pues entonces lo cantas esta noche. Y mañana en cambio cantas esta otra cosa.

Pero ¿cómo preparan entonces el repertorio que van a sacar? O sea, la producción...

Está preparado. Tú lo has puesto en tu contrato que lo tienes preparado.

Si ahora por ejemplo se tarda dos años en prever la producción de dentro de dos años...

Al día. Lo más que se preveía era una semana.

¿En serio?

En serio, en serio. Completamente en serio.

Pero si tu contratas... A lo mejor quiere montar *La Valquiria*, no tienes a todo el mundo.

¿Cómo que no lo tienes? Sí lo tienes. Tienes que tenerlo, por contrato. Los tienes contratados.

Entonces, repites esa producción todas las veces que haga falta.

Claro.

Durante esos meses porque tienes a ese elenco de personas que pueden hacerlo, ¿no?

Claro.

Ya. Pues yo creía que se preveía con más antelación, ¿no?

No, no. Como mucho se anunciaba con una semana de adelanto. Como mucho. Y, además, se podía cambiar. En el mismo día se podía cambiar de título. De hecho, se cambiaba.

Sí, sí.

Porque pasara cualquier cosa. Eso era muy habitual.

Se pone enfermo alguien.

Se pone enfermo alguien. O no llega... No llega una máquina que tiene que llegar de París, o no sé qué. Entonces estaba anunciado esta, pues no, lo cambiamos y hacemos esta otra. Y como tengo los cantantes y vosotros habéis dicho que lo cantáis, pues lo cantáis. Es que lo tenían... Todo el mundo lo tenían. Primero la orquesta y el coro cantaban a primera vista, sin ningún problema.

Qué bien.

Estamos hablando de un repertorio que... Era el repertorio que...

[Por motivos técnicos la grabación se corta aquí. La cámara era de cinta, no digital, y se acabó en este punto de la entrevista.]

PARTE II

Bueno, hay que olvidarse del término producción. No había producciones, lo que había eran funciones. Tú tenías aquí una orquesta que leía a primera vista. Un coro que, excepto que fuera una cosa muy rara, que de hecho tienen que ensayar algunas cosas que son raras, o quieren lucirse de una forma extraordinaria. Cuando viene Verdi a estrenar *La Forza del Destino*, tienen al coro ensayando un mes antes. Porque quieren quedar muy bien, porque viene Verdi. Pero, si no, sobre todo, una vez que se va Verdi, al año siguiente, si quieren poner *La Forza del Destino*, en 24 horas, ya está. Porque el coro ya se

lo sabe, la orquesta ya se lo sabe, y los cantantes se lo saben. Porque lo han puesto en su contrato que lo saben. Y, por lo tanto, el empresario, lo puede organizar y lo programa. Bueno, hoy voy a hacer esto, mañana esto, y mañana esto otro, mañana esto otro, ¿vale? Muy bien. Entonces, ya está. Pues como tengo ese doble o triple reparto. Tengo a cinco de primísimo, y a diez de primo cartel, los voy combinando. Los voy combinando y siempre tengo tenores, unos cantando y otros descansando, o lo que sea. Y ya está. Pero si en esa programación que yo tengo pasa cualquier cosa, que uno se pone enfermo, que de pronto hay una orden gubernativa como pasa, no me acuerdo qué es, en 1908, o algo así, que todas las funciones teatrales tienen que acabar antes de las 12:30 de la noche. Y por lo tanto todas los wagneres se pasan de tiempo. Y les multan con 500... Entonces, hay veces. Hay un caso famosísimo que estaba programado, era un domingo, función a las 3:30 *Aida*, función a las 8:30 con el *Ocaso*, creo recordar.

Sí.

Entonces, como el empresario dice que te vas a pasar de tiempo y te van a multar, ese mismo empresario, esa misma tarde, dice, vale, pues programo a las 3:30 *Aída* y a las *Aída* por el mismo reparto. Y se lo cantan dos veces en una tarde.

Y ya está.

Y les parece tan normal. Y les parece tan normal.

¿Pero es la misma gente la que va a las 3 y a las 8?

No, no, no. Son dos públicos diferentes. Los domingos había doble función. Son dos públicos diferentes.

¡Ah, vale!

Eran dos públicos diferentes. Y ya está. Y si no. Y luego una cosa que les pasaba muy frecuentemente es que anunciaban de uno de estos cantantes de primísimo cartel. Entonces se pasaban diez días anunciándolo: el miércoles, el día 15 va a llegar fulanita.

La Patti va a cantar el *Barbero de Sevilla*. Ah, muy bien. Entonces lo anuncian todos los días y hacen previos, y hacen no sé qué, ahí llamamos todo eso. Y entonces la Patti llega, se enfía, se pone mala. Entonces, ese mismo día que estaba previsto que cantara hay que poner otro título. Y se pone, sin la Patti, que está mala.

Pero la gente que ha comprado esa entrada no va a ver eso.

Olvídate, olvídate.

¿No es así?

Claro.

Ellos sacan su abono.

Ellos tienen su abono y van a 150 funciones.

Vale. Haya lo que haya.

Bueno a 150 no. Vana a ...

¿No hay entradas libres?

Sí, sí, sí. Un 20% o algo así se vendían libremente.

Libre.

Pero, tú tenías tu abono. Tu no ibas a oír una ópera, tu ibas al teatro.

Al teatro.

A pasar la tarde en el teatro.

Vale.

Y en el teatro entre otras muchas cosas... Pasaban muchas cosas en el teatro, pasaba lo del palco de enfrente, pasaba lo del palco real y no sé qué. Y pasaba lo del escenario, pero es...

Es complementario.

Lo del escenario es una de las cosas que pasan cuando tú estás toda la tarde en el teatro.

Vale.

Entonces, si viene la Patti, y va a cantar el Barbero de Sevilla, tu atiendes cuando canta la Patti. Porque el resto de la ópera te la has oído ya cinco veces a lo largo de la temporada por otros cantantes. Te la vas a volver a oír otras cinco veces más por otros cantantes. Y además en la temporada anterior te lo has oído otras diez veces. Y en la próxima te la vas a volver a oír otras diez veces. Por lo tanto, atiendes cuando hay algo extraordinario. Y si no, no atiendes. Eso está pasando ahí, está pasando. ¿Por qué? Entre otras cosas. No olvidemos porqué sigue siendo un centro de reunión social durante todo el siglo XIX. Esto no se puede desligar nunca de los avances técnicos. ¿Cuándo empieza el teatro a perder relevancia social y a crecer la importancia cultural y teatral? Cuando se inventa la luz eléctrica. Porque es el primer momento en el que tu puedes dejar a oscuras la sala. Por lo tanto, una vez que tu dejas a oscuras la sala tu ya no tienes el espectáculo del palco de enfrente. El único espectáculo que tienes iluminado es el del escenario. Por lo tanto, si tu vas al teatro tienes que coger tu butaca que la tenías mirando al palco de enfrente y cambiarla para mirar al escenario.

Claro.

Y empieza a cambiar y a interesarte cada vez más por el escenario.

Por la obra.

Y menos por el resto del público que hasta entonces era tu espectáculo principal.

¿Pero eso hace que el público que va al teatro cambie también?

Si. Que cambie de mentalidad. Y luego poco a poco hay una renovación. Una renovación de personas que va haciendo que cada vez haya... ¿Qué es lo que pasa con la luz eléctrica? La parte fundamental del teatro eran los palcos, porque era un centro de reunión social. Y se dejaba, una parte menor categoría social que era el patio de butacas y el paraíso. Que son los que están enfrentados al escenario. Por lo tanto, acaba concentrándose en los más aficionados a la ópera, acaban concentrándose en el patio de butacas y en el paraíso. Porque les interesa menos el espectáculo del palco de enfrente.

Claro. Pero es un público que se documenta sobre la obra que va a ver, o ¿no?

Eso es arriesgado decirlo. Alguno habría, pero no necesariamente. No necesariamente.

¿No necesariamente? ¿Incluso los del paraíso?

No necesariamente.

¿El objetivo de ir al teatro era pasar la tarde allí?

Sí, sí, sí. El paraíso estaba muy pendiente de lo que pasaba en los palcos también. Lo que pasa es que su visión es más complicada. Están muy atentos a lo que pasa en los palcos, digamos, en todo el proceso de entrada del público. Pero una vez que empieza la obra ya se centran mucho más en el escenario.

Se centran en el escenario.

Entonces, una vez que se inventa. Que se inventa, no. Una vez que se instala la luz

El escenario.

El escenario, son los que menos contaban socialmente hasta ese momento. Entonces, se empieza a revalorizarse el patio de butacas. Que hasta entonces era una cosa que socialmente no tenía tanto interés. De hecho, el patio de butacas era un sitio de movimiento habitual. Que la gente no estaba quieta durante la función.

Sí.

Se movían. Estaban de pie, estaban charlando, estaban en el show. Podía pasar perfectamente.

Pero, tengo entendido que algunas de las obras que se ponían completas en el Teatro Real, como las óperas, había antes unos previos en otros teatros que hacían fragmentos para darlo a conocer. O ¿no? Porque la Orquesta Sinfónica de Madrid que, aunque tiene la sede en el Teatro Real también tocaba en otros teatros.

Sí.

Entonces es posible que cojan esas obras y que toquen fragmentos en otros teatros. También había tertulias sobre esto. O ¿no?

Fragmentos no. Hay algún fragmento estrictamente musical. La primera música de Wagner que se escucha en Madrid no se escucha en el Teatro Real, se escucha en el Teatro del Príncipe Alfonso por la orquesta... Por la anterior orquesta, no por la Orquesta Sinfónica de Madrid, sino por la Orquesta de la Sociedad de Conciertos. Digamos que es su antecesora, ¿eh? Y efectivamente es un concierto que dirige Barbieri. Creo recordar, lo estoy diciendo de memoria y no estoy muy seguro, pero no me acuerdo si era *el coro de peregrinos de Tannhäuser* o *la marcha de las corporaciones*. No me acuerdo muy bien. Pero un fragmento de esto. Es que no me acuerdo si era con coro o sin coro. Vale, pero esa es la primera. Pero simplemente por poner una música de Wagner.

De Wagner.

Porque Barbieri quería dar a conocer al público de Madrid la música de Wagner. Pero Barbieri no tiene ninguna conexión directa con el Teatro Real. Es decir, no hay una conexión de que el Teatro Real, el empresario del Teatro Real...

Promocione.

Promocione que se den tráileres previos.

Ya. Tráilers previos.

No, eso no existe para nada. Funcionan como empresarios independientes, además se hacen la competencia unos a otros. Y, además, los empresarios del Teatro Real van cambiando. Por eso no son siempre los mismos. Eso no existe. Hay una polémica enorme... Una polémica, no... Hay una pugna entre el Teatro de la Zarzuela y el Teatro Real para ver quién es el primero que estrena *Carmen*.

Ya.

Y gana el Teatro de la Zarzuela. Por lo tanto, *Carmen* se estrena en el Teatro de la Zarzuela en castellano. Al año siguiente se hace en el Teatro Real en italiano. Y *Carmen* en francés no se tocará hasta bastantes años después.

O sea, que los cantantes no siempre cantaban en español, en alemán. Según lo que trajesen cada uno cantaba en su idioma, ¿no?

Al principio todos cantaban en italiano. Todos cantaban en italiano. Luego ya empiezan ya... Pero ya en el siglo XX. Ya en el siglo XX es cuando se empieza a respetar el idioma original.

Ya.

El idioma original. Pero Wagner en italiano. La ópera francesa en italiano. Y la ópera española en italiano. Eso es durante todo el siglo XIX, se canta todo en italiano. Y durante los primeros 10 años del siglo XX se canta todo en italiano.

Entonces, esas obras que se traían a través de Ricordi, que hemos quedado que era Ricordi el que se las traía, vienen en italiano.

Básicamente. Sí.

Es Wagner en italiano. Básicamente.

Sí. Exclusivamente. Ya es en el siglo XX cuando empiezan a exigir que se cante en idioma original. Entonces los empresarios del Teatro Real lo que hacen es contratar a una compañía alemana completa, con todos los cantantes y con todo el coro y con todo.

Con el director.

Con el director y con un principio de producción. Es decir, con trajes y con todo eso... Entonces vienen esos y hacen Wagner en alemán.

En alemán.

Y en esa misma temporada la compañía fija del Teatro Real hará otros wagneres, a veces los mismos wagneres, en italiano. Entonces en la temporada tú puedes oír *Los Maestros Cantores* en alemán y en italiano.

En italiano. Ah, vale.

O sea, que la compañía alemana ya sí que viene con un concepto moderno de ahora. Viene un mes y hace cinco wagneres seguidos. Ya está. Y se van.

Y se van.

Entonces aquí, ya luego, la compañía fija del Teatro Real empieza un mes más tarde. Pero ellos ya van intercalando todo tipo de repertorio incluidos wagneres en italiano, por supuesto. El mismo estreno de *Parsifal* en Madrid que es en el año 14, el 1 de enero de 1914, *Parsifal* se estrena en Madrid en una versión cuatrilingüe. Cada cantante cantó en su idioma.

En su idioma, sí.

Cada cantante cantó en su idioma y eso les parecía tan normal, ¿eh? Y cantar *Carmen* en italiano, por supuesto. Y hay grabaciones de eso. Fleta, toda su vida canta *Carmen* en italiano. Y los wagneres en italiano, por supuesto.

Y los cantantes, de acuerdo, van de un teatro a otro cantando lo que ellos saben.

Los grandísimos.

Los grandísimos.

Los otros están fijos.

Los otros están fijos. Sí. Pero ¿existe algún tipo de relación entre el Liceo y el Teatro Real?

Como ¿qué?

¿Podemos decir que todo lo que pasa por el Liceo luego viene al Teatro Real? ¿O al revés?

No necesariamente. Es una etapa muy clara. Cuando el cantante viene desde Milán, sí que es muy normal que pase primero desde el Liceo y luego por Madrid. Pero si el

cantante viene desde París, viene directo a Madrid. Si luego, ese cantante va a irse a Estados Unidos o a Inglaterra lo normal es que cante en Madrid y luego cante o en Bilbao o Santander. Porque es desde dónde salían los barcos.

Ah, vale.

Por lo tanto, ellos organizan un circuito europeo. Primero organizan un circuito europeo y luego organizan un circuito americano.

Americano.

Estamos hablando de viajes de 6 semanas en barco.

Claro.

Entonces, ellos aprovechaban. Aparte de que ellos cantaban en los barcos también y ganaban dinero en los barcos también, con conciertos dentro de los transatlánticos. Lo que aprovechan es... Ellos vienen a Madrid como una etapa básica. Madrid y Barcelona, pero sobre todo Madrid. Es decir, que la importancia del Liceo es mucho posterior.

Posterior.

Quiero decir, la importancia del Liceo es sobre todo cuando no existe Madrid como centro operístico. Tiene mucha importancia por sí misma. Pero no es una etapa esencial de los cantantes. Mientras que Madrid sí lo era. Y luego, hay otras ciudades que no parecería que son muy importantes operísticamente. Pero era simplemente la última etapa antes de coger el barco. Por lo tanto, sí que había actividad, ya no de ópera, pero sí de recitales. El cantante aprovechaba que tenía que ir a Bilbao, que tenía que ir a Santander y en menor medida la Coruña. Santander eran los barcos que salían hacia Southampton en Inglaterra. Porque lo normal es que fueran primero a Southampton y desde Southampton fueran ya a Estados Unidos.

A Estados Unidos. ¡Ah!

Y en cambio, los de Santander y los de la Coruña muchas veces eran viajes que iban mucho más directamente a Cuba. A Cuba como parte de España, ¿eh? No nos olvidemos que hasta el año 98 es un teatro español, gestionado por españoles y que es una etapa más.

Por eso, que uno de los escenógrafos del Teatro Real, creo que era Amalio...

Amalio.

No recuerdo ahora mismo. Se va a Estados Unidos por una temporada. Y luego vuelve al Teatro Real. Pero ¿Quizás por eso que los teatros de América también eran españoles? ¿O no tienen nada que ver?

Si, sí, sí. Tienen mucha relación. Tienen mucha mucha relación. Pero hay mucha gente que... Fernández Caballero es un compositor que está aquí en Madrid haciendo Zarzuelas y no sé qué y que de pronto le ofrecen un puesto en Cuba y se va a Cuba. Y está muchísimos años en Cuba dirigiendo un teatro y estrenando allí porque es un destino más de los funcionarios españoles. La Habana es un destino más de toda la administración española. Y, por tanto, claro que se van allí. Luego lo que pasa es que, en seguida, no solo por los españoles, sino que también mucho por la influencia italiana, en seguida Buenos Aires, Rosario, y otras ciudades de Argentina empiezan a tener unos teatros muy importantes. Y, por lo tanto, todos los cantantes españoles aprovechan para hacer un circuito americano. Normalmente, durante el verano, que es el invierno en el hemisferio sur.

Sí.

Que es la temporada de invierno. En Europa se acaba la ópera porque empieza el verano.

El verano.

Ellos se van a primero Argentina o a Cuba. O desde Cuba o desde Buenos Aires ya hacen un circuito americano. Mucha importancia en Colombia, menos importancia Venezuela, pero Argentina... Colombia, Cuba y Puerto Rico. Y ya desde Puerto Rico a Estados Unidos es un Circuito muy muy frecuente. Y con cantantes españoles famosísimos. Que son muy famosos y que se van allí y se quedan allí. Es gente que a lo mejor no nos suena de nada, pero en su día eran grandísimos divos. No sé, como Florencio Constantino, por ejemplo. Es un cantante español de Bilbao que se va a hacer las Américas y se queda en las Américas. Y se hace dueño de un teatro. Se hace millonario. Y se compra un teatro.

Y se compra un teatro y todo.

Y se mete a empresario teatral.

Ah, muy bien. Bueno, pues ¿no sé si hay alguna otra cosa más que nos quieras contar sobre el Teatro Real o relacionado con la ópera en Madrid?

No.

Creo que hemos hecho un repaso del público, de cómo funciona y de todo lo relacionado con el Teatro Real bastante profundo. A mí me gustaría que nos hablastes también de la Fundación que tienes, o en la que participas sobre autismo. Que no tiene que ver directamente con esto.

Ni indirectamente.

Pero si podemos hablar de ello. Cuéntanos un poco tipo resumen.

Bueno, es una fundación dedicada básicamente a las personas con autismo. Muy especialmente a los adultos con autismo. Y tenemos ya dos centros en Madrid. Y los atendemos con una intención muy clara de integración laboral. Son talleres para prepararlos para su integración laboral. Estamos empezando a tener experiencias de empleos con apoyos. Y nos dedicamos básicamente a atender a las familias. Nuestros

beneficiarios son las familias con una persona con autismo. No directamente el usuario.
¿Qué necesita esa familia? ¿Qué es lo que necesita de ocio de su vida diaria?

Día a día.

E intentamos resolver esos problemas que nos plantean las familias.

Y ¿cómo se llama la fundación?

Fundación Quinta¹.

Quinta. Y ¿tenéis una página en Internet?

Tenemos una página en Internet que se llama fundacionquinta.org

fundacionquinta.org

Y hacemos muchas actividades. Tenemos ya un número considerable de usuarios que atendemos y en eso estamos.

Ah, muy bien. Bueno, pues muchas gracias por todo.

Gracias a ti.

Finalizamos la entrevista tras una hora y media de conversación, con la sensación del deber cumplido. Todo nuestro agradecimiento a Joaquín Turina que amablemente se puso a nuestra disposición para realizar esta entrevista de forma desinteresada. También queremos agradecer al Hotel Moderno, punto de encuentro wagneriano en la actualidad, su disposición para poder utilizar uno de sus salones para realizar esta entrevista. Ahora podemos ver la ópera y al Teatro Real con otra mirada. Gracias.

¹ Autismo Madrid. Fundación Quinta. (Web). 2023. Recuperado de <https://autismomadrid.es/tag/fundacion-quinta/>