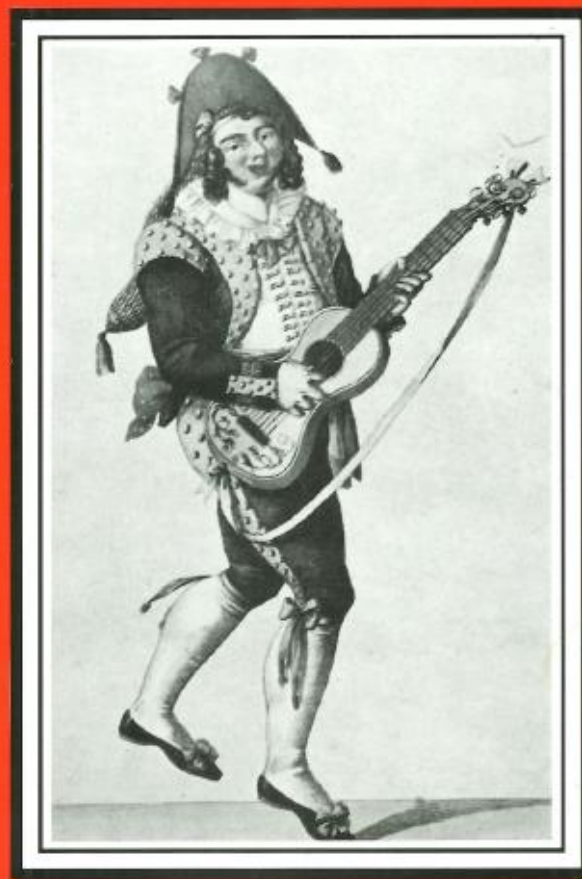


Año VI- N.º 15

Diciembre, 2000



FÍGARO



Boletín de la Asociación Sevillana "Amigos de la Opera"

CONSEJO DE REDACCIÓN

J. L. PASCUAL DEL POBIL MORENO

RAFAEL SÁNCHEZ MANTERO

RAMÓN SERRERA CONTRERAS

FRANCISCO TRUJILLO RODRÍGUEZ

DEPÓSITO LEGAL: SE-1963-1993

MAQUETACIÓN, FOTOCOPOSICIÓN e IMPRESIÓN:
MINERVA. ARTES GRÁFICAS
ENRAMADILLA, 23
TELF. 954631934 - 41018 SEVILLA**SUMARIO****EDITORIAL****LA HERMOSA "TRAICIÓN" DE
RICHARD STRAUSS***JOSÉ LUIS PASCUAL DEL POBIL***EL CULTO ANUAL A RICHARD
WAGNER***RAMÓN MARÍA SERRERA***LOS GRANDES TEMPLOS
DE LA ÓPERA***LA ÓPERA DE SAN FRANCISCO*

Dirección Social de la A.S.A.O.
 C/ Sierpes, 6 - 41004 Sevilla - España
 41004 SEVILLA - Telf: 95 495 36 58
 E-mail: asao@sevilla.es
 Web: www.asao.es

2001 AÑO VERDI

El 27 de enero se conmemora el centenario de la muerte de Giuseppe Verdi. Todos los teatros líricos del mundo se aprestan a representar la obras del maestro de Busseto para dar realce a su memoria.

Los sevillanos le debemos a Verdi un recuerdo especial en esta efeméride, ya que éste nos visitó en marzo de 1863, junto a la Strepomi, con ocasión del estreno en Madrid de La Forza del Destino, cuyo primer acto tiene como escenario nuestra ciudad. Tuvo como anfitrión a D. Manuel Cabral Bejarano, en aquellas fechas director del Museo de Bellas Artes. Se hospedó durante cuatro días en el Hotel Londres, ubicado en el lugar que hoy ocupa el Hotel Inglaterra.

La Asociación Sevillana de Amigos de la Opera está preparando algunos actos para sumarse a tan importante conmemoración y esperamos que todos nuestros socios colaboren con su apoyo a cuantas iniciativas podamos poner en marcha.

EDITORIAL

La Traviata que hemos tenido en el Maestranza a comienzos del mes de diciembre estaba interpretada por un cartel de auténtico lujo. Plácido Domingo en el foso y Ahinoa Arteta y Juan Pons, entre otros, en el escenario, constituyen un elenco que para sí querrían disfrutar muchos de los más importantes teatros líricos del mundo. De hecho, Plácido ya dirigió una Traviata en el Metropolitan de Nueva York hace cinco años, con Juan Pons en el escenario junto a Tatiana Fabrizini, la soprano que nos visitó con la misma ópera de Verdi durante la Expo, y obtuvo un señalado éxito de crítica en los periódicos de la Gran Manzana.

Los comentarios que han hecho algunos críticos sevillanos en determinados medios de comunicación sobre esta Traviata y sobre el papel de Plácido Domingo en la dirección musical no han sido muy positivos. Incluso, se ha llegado a cuestionar la capacidad del tenor madrileño para ponerse al frente de una orquesta y se le han aplicado calificativos poco agradables. No sabemos en qué medida, esta actitud podrá influir en la disponibilidad de figuras como Plácido para volver al Maestranza. Esperemos que no suponga su despedida de nuestro primer teatro, al que con tanto mimo dirigió durante la Expo y al que ha acudido con notable asiduidad. En esas cuestiones hay que andarse con cuidado y medir las consecuencias de una crítica. Y es que hay algunos que no se enteran que ésto no es Nueva York, ni Milán, ni siquiera Barcelona.

Nuestra situación con respecto a la ópera es muy frágil. Dependemos de las administraciones para financiar unas temporadas que resultan muy caras. Nuestra afición no está consolidada. Estamos beneficiándonos de unos precios relativamente bajos y no sabemos hasta qué punto podríamos seguir cantando con espectadores si éstos tuviesen que pagar los precios que se pagan en Madrid, Barcelona o cualquier otro teatro del mundo, por presenciar espectáculos del nivel de los que se ofrecen en Sevilla. Si a pesar de la inversión que se realiza y del esfuerzo que supone componer carteles como el que se reunió para La Traviata, se da la impresión de que las óperas que se ofrecen no producen la satisfacción deseada, podemos aburrir al personal (espectadores y responsables de las administraciones públicas). Porque, a pesar de todo, las óperas que estamos viendo en el Maestranza están alcanzando un nivel, en su conjunto, que nada tienen que envidiarle a otros teatros líricos del mundo. Solo hay que salir a ver la ópera que se hace fuera para comprender que en pocas ciudades, equiparables a la dimensión e importancia de Sevilla, se hace ópera de la categoría de la que aquí presenciamos. Por tanto, no hay que exigir más de lo que razonablemente parece que se pueda pedir en una ópera de provincias en una ciudad como Sevilla. Si se aprieta el nivel de exigencia, se corre el peligro serio de acabar con la ópera en nuestra ciudad. De poner tan alto el listón, nos podemos quedar sin nada. Podemos dar una mala impresión y hacer creer a las instituciones que el dinero invertido no encuentra adecuada respuesta en la categoría de los espectáculos que se realizan. Y eso no es cierto. El que haya algunos fallos y el que a veces algunos de los muchos elementos que integran el espectáculo operístico no den el nivel máximo al que estamos acostumbrados a oír en los CD, no debe suponer una descalificación de todo un conjunto, porque en general, creemos que es injusto e insensato afirmar que la ópera no está alcanzando un nivel más que aceptable en nuestra ciudad.

En resumen: En el mundo de la ópera, Sevilla es Sevilla y no es Berlín ni París. Pongamos los pies en la tierra y dejemos de pedir más de lo que podemos aspirar a tener. Está bien que pidamos más representaciones y algún que otro título más cada temporada, pero no queramos convertir de la noche a la mañana a Sevilla en un escenario en donde se rechaza lo que con mucho gusto acogen otros grandes teatros como el Metropolitan o la Bastilla.

La hermosa "traición" de Richard Strauss

El bávaro R. Strauss fue un compositor que durante toda su vida siguió siendo fiel a su formación en el clasicismo musical, manteniendo también un gran respeto por la forma. Sin embargo, su conocimiento de los instrumentos, a los que supo extraer todo su potencial expresivo, y la frecuente utilización de grandes masas orquestales, le hacen aparecer formalmente como extraordinariamente moderno. No le va a la zaga su sentido de la voz humana. No olvidemos que su padre, Franz Joseph, fue durante cuarenta años primer trompa de la orquesta de la Ópera de la Corte de Munich, que estuvo presente en el foso durante los estrenos en esta ciudad de *El Oro del Rin* y de *La Walkyria*, y que llevó a su hijo a presenciar el primer *Parsifal* en Bayreuth (1882) cuando éste solo contaba 18 años. R. Strauss llegó a ser, junto a Mahler y a Weingartner, uno de los directores de foso más importantes de su tiempo.

Estas características de gran conocedor de instrumentos, maestro de la

orquestración y de la dirección orquestal, no desaparecen cuando Strauss aborda un género como la ópera, género del que se va a convertir en una de las más grandes cimas de su historia. Influencias de músicos innovadores como Berlioz, Liszt y Wagner van a estar presentes, sobre todo el último, en sus primeras óperas (*Guntram* y *Feuersnot*). El compositor supera el fracaso de su última obra y va a crear dos obras maestras de absoluta modernidad: *Salomé* y *Electra*.

En *Salomé* rompe con la herencia wagneriana que seguía imponiendo su fuerte presencia en la ópera de finales del XIX y primeros del XX y entra de manera brillante y esplendorosa en el lenguaje del expresionismo musical, dejándonos una partitura donde el erotismo y la sensualidad están omnipresentes. Para ello Strauss va a necesitar de una orquesta amplia, a través de la cual nos presentará timbres y colores exultantes, que van a ir apare-

ciendo y desapareciendo a lo largo del drama, y describiendo personajes con ideas musicales que iremos encontrando y reencontrando durante el desarrollo de la obra. Esta primera incursión straussiana al mundo expresionista va a insinuarnos ya indicios de atonalidad, momentos de grandes bloques sonoros bien definidos y que, finalmente, nos va conducir hacia el final, a una de las páginas de mayor lirismo de la obra como es el monólogo de Salomé ante la cabeza de Iokanaan. La obra estrenada en Dresde el 9 de diciembre de 1905 con gran éxito, llevó a Strauss a ser saludado como el adalid de las nuevas vanguardias musicales.

Un joven poeta vienés, Hugo von Hofmannsthal, acaba de leer un libro clave de ese psicoanálisis incipiente que despertaba en Viena hacia finales del XIX firmado por Freud y Breuer: *Estudio sobre la histeria*. Hofmannsthal recoge entonces el mito de *Electra* donde la protagonista se ve compulsivamente abocada a consumir su venganza por la muerte de su padre, único objeto de su amor.

Strauss, que en su juventud se había dejado llevar, como otros muchos jóvenes alemanes, por esa ola de entusiasmo que en su país levantaron los descubrimientos arqueológicos de Schliemann de la Troya homérica y Micenas, encuentra la *Electra* de Hofmannsthal durante sus representaciones en el teatro de Max Reinhardt de Berlín (1906). Este feliz encuentro de dos fuertes personalidades —música y poesía— va a durar casi veinte años y va a representar una de las concurrencias más afortunadas de la historia de la ópera. Personajes de perfiles psicológicos diferentes, vamos a encontrar en su larga correspondencia momentos de acuerdos y desacuerdos, concepciones del drama distintas y, sin embargo, muchas veces también complementarias, miradas, por parte del poeta, a un entorno que se va diluyendo, que le llena de nostalgia y al que él sabe que ya no es posible recuperar.

A pesar del entusiasmo que la obra despertó en Strauss el compositor “sentía” una cierta proximidad con su *Salomé*. Pero ésta es una obra exótica y voluptuosa, donde el “leit-motiv” es

la lujuria, mientras que en *Electra* lo es la venganza. Por ello el compositor no pudo sustraerse a su atracción y al deseo de ponerle música. La colaboración de ambos va a crear un drama de enorme tensión, de sentimientos exacerbados, con episodios teatrales y musicales de violencia paroxística. La orquesta va a ver aún mas nutrida que en *Salomé* (11 ejecutantes): tres grupos de violines y 40 vientos (entre ellos 4 tubas wagnerianas), así como una amplia percusión, celesta y 2 arpas. Esta masa orquestal rompe el silencio inicial sumergiéndonos en una atmósfera agobiante de imponentes densidades armónicas sobre el que surge una auténtica declamación. Polifonías, disonancias y arduos pasajes politonalidades e inmensos acordes de gran dureza, siguen manteniéndonos ese ambiente sofocante que nos va llevando a las puertas de la atonalidad. Y sin embargo, no estamos antes unos medios sonoros de utilización gratuita. Los personajes de la obra van a reclamarlos como los elementos más apropiados para la expresión de sus pasiones, deseos patológicos, alucinaciones y ruptura de personalidades. Se ha dicho que *Electra* supone el para-

digma del expresionismo musical de base tonal.

¿Qué ocurre después del estreno de estas obras? ¿Qué pasa por el pensamiento de Strauss o de von Hofmannsthal? El poeta, que pertenece al círculo de la aristocracia austríaca, intuye que su entorno va muriendo de manera irreversible, entorno al que él se encuentra anímicamente muy ligado, y esta intuición se convierte en añoranza. El compositor tiene entonces 45 años, y puede pensar que este es un buen momento para reflexionar sobre el camino que ha recorrido, e incluso sobre las circunstancias de su entorno vital. Los dramas anteriores le llevan a pensar en otros caminos, caminos que le alejaran del dolor expresionista de *Electra* y mirar hacia otros postulados musicales. Quizás se planteara también si sería posible, en algún momento, una marcha atrás si se mantenía en esos senderos de futuro por los que había transitado, o tal vez su formación clásica le hiciera dudar de ser él a quien le correspondiera seguir liderándolos.

La realidad es que *El Caballero de la rosa* va a representar un cambio radical en su estética y en su estilo, cambio que, para muchos de los que le apludieron entusiásticamente sus anteriores estrenos, iba a suponer "una traición" a las nuevas esperanzas y expectativas que en el músico habían depositado.

La idea de escribir una obra jocosa era anterior a *Electra*; y en la correspondencia entre ambos autores se encuentran ideas y títulos para ese proyecto. Strauss deseaba hacer algo en la línea de Mozart, reviviendo, con un lenguaje musical moderno, aquel género de ópera bufa. Mientras, Hofmannsthal idea una obra que intenta revivir, burlescamente, el tiempo que se va. Y ese es el punto de encuentro de ambos que nos hace pensar inmediatamente en *Las Bodas de Fígaro*. Con *El Caballero de la Rosa* crea una obra clásica pero nueva, tanto por el lenguaje musical empleado como por el "pathos" que recorre su argumento. En ella encontramos personajes que pueden remontarse por su ascendencia a la co-

media del XVIII. Personajes activos, joviales, que van entrando en el enredo de intrigas, en audacias y en travestismos, pero todo ello dentro de un delicado refinamiento.

Si esta es la "traición de R. Strauss, su hermosa "traición", bienvenida sea. Porque ese cambio, esa "nueva" estética se prolongó en obras tales como *La Mujer sin sombra*, la increíble y bellísima *Ariadna en Naxos*, *Intermezzo*, *Arabella* y *Capriccio*. Quizás lo más justo, para concluir este pequeño comentario, sea dejar hablar al músico y que, en 1923, nos daba su razones para la adopción de su distintas actitudes musicales: "*Antes me hallaba yo en una posición de vanguardia. Hoy estoy casi en la retaguardia. Lo cual, por cierto, me es indiferente. En todo momento de mi vida he sido sincero y nunca he escrito una obra con intención de pasar por futurista o revolucionario*".

José Luis Pascual del Pobil

El culto anual a Richard Wagner

Con regularidad desde 1876, e ininterrumpidamente desde 1951, cada año se celebra, durante la última semana de julio y el mes de agosto, el Festival de Bayreuth, dedicado a representar exclusiva y monográficamente las óperas de Richard Wagner. Los llenos se cuentan por funciones. A pesar de que el centro de reservas de entradas recibe con años de anticipación peticiones desde todos los rincones del mundo, el mismo día de cada representación aficionados esperanzados se pasean desde primeras horas de la mañana por los alrededores del Teatro de Festivales (el "Festspielhaus") con un cartón o papel en la mano con la mágica frase "Suche karte" (busco entrada). Algunos, los más afortunados, consiguen el sueño de acceder al recinto.

El propio Wagner escogió en 1871 la ciudad de Bayreuth para levantar en esta bella localidad bávara, a 90 kilómetros al norte de Nüremberg, el teatro que acogería cada año la escenificación de sus óperas. Con 17.000 habitantes entonces, la ciudad se encontraba, como quería el propio Wagner, "en el mismo corazón de Alemania", en el límite superior del reino de su protector y mecenas, Luis II de Baviera, pero también lo suficientemente lejos de Munich como para evitar las excesivas injerencias de tan excéntrico monarca. Hoy con sus 70.000 habitantes, la actividad de

Bayreuth puede decirse que gira en torno a la figura del genial compositor de Leipzig. Todo evoca su figura: el barroco teatro de madera de los margraves, que le atrajo originalmente a Bayreuth; el "Festspielhaus", santuario definitivo de la liturgia wagneriana desde su inauguración en 1876; el viejo "Hote Frantaisie", en las proximidades de la ciudad, donde residiera durante varios años la familia Wagner, en una de cuyas habitaciones, precisamente la que ocupó en su día el compositor, pernoctó durante estos días primeros de agosto Florencio Meleno, presidente de la Asociación Wagneriana de Sevilla y guía de este comentarista por el universo de Bayreuth; la villa "Wahnfried", residencia definitiva de Wagner desde 1874, en donde el genial autor encontró satisfechos sus anhelos de paz y sosiego personal, y en cuyo jardín posterior reposan desde 1883 sus restos, acompañados desde 1930 de los de Cosima Liszt, sin que nunca falten flores en homenaje a su memoria. No hay inscripción en la lápida. ¿Para qué? No hace falta. Todos lo saben. Es patrimonio de Bayreuth.

Durante todo el año, y sobre todo durante las cinco semanas que dura el Festival, toda la ciudad (hoteles, restaurantes, comercios, etc.) acoge a melómanos wagnerianos venidos de los cinco continentes para revivir una experiencia musical irrepetible.

EL "FESTSPIELHAUS": EL SONIDO BAYREUTH

Pocos auditorios y teatros líricos habrá en el mundo más bellos, originales, incómodos y con más perfecta acústica. Siguiendo el modelo griego de filas de butacas dispuestas en forma de anfiteatro (el propio Wagner fijó su atención en el de Epidauro), el "Festspielhaus" rompía el clásico modelo de teatro de herradura con sus clasistas separaciones en palcos y plateas. Wagner quería un recinto donde todos los espectadores gozaran de las mismas óptimas condiciones de visibilidad y audición. No hay pasillo central, lo que obliga a entrar por los laterales, que se abren directamente al corredor exterior, que da directamente a la calle. Sus 1925 localidades son de madera, sin reposabrazos, incómodas y hasta insufribles en representaciones de más de cuatro horas de duración. Allí no hay quien se duerma. Seis parejas de columnas y pilastras estriadas con capiteles corintios a cada lado dan un tono clásico a su interior.

Sus planos originales se deben al arquitecto de Leipzig Otto Brückald, que se encargó en 1872 de levantar el edificio en su austera forma primitiva, todo en madera, ladrillo y yeso. Pero fue un com-

pañero de Wagner en la revolución de Dresde de 1849, Gottfried Semper (autor de la nueva Ópera de Dresde), el que aportó con Wagner las ideas primitivas más originales, entre la que no es la menor la disposición del foso orquestal, invisible para el espectador, que se sitúa en pendiente oculto en casi tres cuartas partes bajo el escenario. Es lo que Wagner denomina "el abismo místico" que separaba la realidad (el público) y el mundo irreal de la acción representada en el escenario. El resultado de tal disposición es una mágica y envolvente sonoridad, casi misteriosa, de procedencia imprecisa, que llega diáfana y empastada a todos los rincones de la sala. Si a ello se suma la perfecta acústica que el recinto ofrece para las voces que se proyectan desde su inmenso escenario (27 metros de boca y 22 ampliables de profundidad), nos encontramos con el coliseo lírico más original del mundo.

Las sucesivas ampliaciones que ha experimentado desde 1876 el complejo (retroescenario, talleres, almacenes, oficinas, etc.) no han alterado sustancialmente la fisonomía primitiva del teatro, que mantiene intactas sus excepcionales condiciones acústicas.

UN FESTIVAL CENTENARIO

La primera piedra del "Festspielhaus" se colocó en mayo de 1872 sobre la Colina Verde, a poco más de un kilómetro del centro de Bayreuth, y cuatro años más tarde, gracias a la ayuda de Luis II, el Ayuntamiento de la ciudad, el aporte de benefactores y del mismo Wagner, por fin se pudo inaugurar el Festival, concretamente el 13 de agosto de 1876. Entre los invitados había nada menos que dos emperadores, el Kaiser Guillermo y Pedro II de Brasil, príncipes alemanes, duques y una nutrida representación de músicos: Tchaikovsky, Bruckner, Sain-Saëns y su suegro, Franz Liszt. Hasta el 30 de agosto se ofrecieron tres ciclos completos de la "Tetralogía". La siguiente edición tendría lugar en 1882 con el estreno de "Parsifal", el testamento lírico del compositor, un año antes de su muerte en Venecia.

Desde 1883, y hasta la actualidad, las figuras más representativas de la saga de los Wagner han asumido la dirección del Festival. Desde 1886 hasta 1906 tomó tal responsabilidad su viuda, Cosima Wagner, la más señera representación femenina de la dinastía, que legó la antorcha en 1907 al único hijo varón de su unión con el compositor: Siegfried Wagner, director de orquesta y digno administrador del patrimonio artístico de su padre hasta su muerte en 1930, fecha en la que se hizo cargo de la dirección su

viuda Winifred hasta 1944. Fueron años difíciles. En esa época tuvo que someterse a los dictados del régimen nazi, que convirtió el Festival (y la propia obra de Wagner) en pantalla y templo cultural del III Reich.

Las frecuentes comparecencias de Hitler en los llamados "festivales de guerra" tuvieron su fin con el bombardeo de Bayreuth por las tropas aliadas y la entrada de fuerzas expedicionarias norteamericanas en la ciudad el 14 de abril de 1945. Fue el año en el que el "Festspielhaus" se escuchó "La Traviata" (j) y música de Glenn Miller. Y siendo Winifred sometida a proceso de desnazificación, fue obligada a ceder la dirección del Festival a sus dos hijos, Wieland y Wolfgang, que en enero de 1949 asumieron conjuntamente el relevo. Gracias a sus esfuerzos el teatro reabrió sus puertas el verano de 1951, ya de forma ininterrumpida hasta la actualidad.

Una perfecta compenetración de funciones entre ambos hermanos, no exenta de la natural emulación en el terreno artístico elevó la categoría del Festival a sus cotas más cimeras con la participación de las mejores voces y las más prestigiosas batutas wagnerianas del momento. Fue la "Edad de Oro" de Bayreuth.

Finalmente, la muerte de Wieland Wagner en 1966 dejó en solitario a

Wolfgang al frente de la nave, siendo aún hoy, a sus flamantes setenta y cuatro años, el que, con la colaboración directa de su esposa, Gudrun, y un plantel de colaboradores de 780 personas, mantiene como máximo oficiante el fuego sagrado de la antorcha wagneriana. La constitución en 1972 de la "Fundación Richard Wagner" de Bayreuth, con la participa-

ción del Gobierno Federal Alemán, del Estado de Baviera, de la Municipalidad de Bayreuth, miembros de la familia Wagner y otras sociedades y fundaciones wagnerianas, aseguran la continuidad del Festival y, como reza su artículo primero, "la salvaguardia para los tiempos futuros, a título de patrimonio universal, de la herencia artística de Richard Wagner.



Teatro de Festivales de Bayreuth, inaugurado en 1876 para representar exclusivamente las óperas de Wagner

LOS RITOS DE BAYREUTH

Si cada año se renueva el culto a Wagner sobre la Colina Verde, su liturgia se compone de normas y costumbres que alcanzan la dimensión de auténticos ritos. Como tal puede considerarse el tradicional toque de fanfarrias desde la balconada superior del porche principal del teatro quince, diez y cinco minutos antes de cada representación o acto de la misma. O la hora de comienzo de las funciones, normalmente las cuatro de la tarde, salvo "El Holandés Errante" y el "Oro del Rin", que lo hacen a las seis y se representan de una sentada, sin interrupción. El desalojo total del teatro por parte del público durante cada entreacto. La duración de los mismos, de cerca de una hora. El hambre insaciable de los espectadores, que se satisface en los descansos en los diversos restaurantes y mostradores de venta que se encuentran dentro del complejo. El acceso a las localidades, con todo el público en pie en cada hilera de asientos hasta que se ocupa la última

localidad. El silencio sagrado que se produce antes de que la orquesta comience a sonar desde el foso cuando se apagan las luces interiores. La costumbre de no aplaudir durante la representación, sino al final de cada acto, salvo en el primero de "Parsifal" por expreso deseo de Wagner, tras el que el público guarda un impresionante silencio, sólo roto por algún despistado. Y la vestimenta. Smoking para el hombre y traje largo para las damas ofrecen una concentración de tipos humanos similar a la noche de entrega de los Oscars. Se puede romper la etiqueta, pero no los cánones de la elegancia. Hasta algún rechoncho mozalbete de unos doce años puede ver enfundado en su smoking con pinta de saberse todos los personajes de la "Tetralogía" con la misma facilidad con que yo a su edad -ahora no- me sabía la lista de los reyes godos. Así de apasionante es Bayreuth.

Ramón María Serrera

Los Grandes Templos de la Ópera

L A O P E R A D E S A N F R A N C I S C O

La ciudad de San Francisco comenzó a recibir compañías de ópera que hacían giras por todos los Estados Unidos, a partir de 1857. Desde comienzos del siglo XX, la creciente afición a la lírica en la gran ciudad californiana, demandaba la creación de una compañía propia. Así pues, en 1923 se llegó a la creación de la Compañía de la Ópera de San Francisco, fundada por Gaetano Merola, aún sin disponer todavía en ese momento de una sede propia. Merola era un músico de origen italiano - había nacido en Nápoles en 1881- que había marchado a los Estados Unidos para desarrollar su carrera como director. Comenzó en el Metropolitan Opera House de Nueva York como ayudante de Luigi Mancinelli y tuvo ocasión de visitar en numerosas ocasiones la ciudad de San Francisco como director de compañías itinerantes, hasta que decidió crear una compañía en aquella ciudad. Aunque hubo alguna representación previa en el estadio de la Universidad de Stanford, la primera representación oficial de la compañía tuvo lugar el 26 de septiembre de 1923 en el Civic Auditorium, poniéndose en escena *La Bohème* de Puccini, con Qeena Mario en el papel de Mimi y Giovanni Martinelli en el de Rodolfo. La orquesta estuvo dirigida por el propio Merola.

El 15 de octubre de 1932 se inauguró su sede definitiva en el War Memorial Opera House con la representación de *Tosca*. El edificio fue proyectado por el arquitecto Arthur Brown Jr., autor de otros edificios emblemáticos de San Francisco como el Ayuntamiento y la Torre Coit. La capacidad del Teatro es de 3.148 asientos. El escenario tiene 44 metros de ancho y 26 de profundidad. La cortina pesa una tonelada y esta bordada con brocados de oro. En 1983 se ensayó por primera vez la proyección en una pantalla sobre el escenario del libreto traducido al inglés, y desde entonces todas las óperas se representan subtítuladas.

Así como otros teatros de ópera han sufrido incendios que han propiciado su reconstrucción y facilitado la modernización de sus instalaciones, la Ópera de San Francisco padeció los efectos del terremoto de Loma Prieta de 1989. Los daños que sufrió obligaron a cerrar el teatro durante dieciocho meses, en los cuales se realizaron obras de reparación por valor de cerca de 100 millones de dólares, aportados por la ciudad de San Francisco y otras instituciones. El teatro fue totalmente renovado y se reinauguró en su 77 temporada con mayores comodidades para el público y con no-

tables mejoras en la acústica en la tecnología de su maquinaria y con instalación de aire acondicionado, del que carecía.

A la muerte de Merola, la Opera de San Francisco pasó a ser dirigida por Kurt Herbert Adler hasta 1982. Desde ese año hasta 1988 por Terence A. McEwen, y desde 1988 por Lotfi Mansouri, un iraní que llegó a Estados Unidos para estudiar Medicina, pero que se inició en los caminos de la interpretación musical, primero, y después en los de la gestión como Director General de la compañía californiana. Han sido varios los directores musicales que han pasado por San Francisco y en la actualidad, su titular es Donald Runnicles. La Opera de San Francisco está considerada como la segunda de los Estados Unidos -después de la del Metropolitan de Nueva York-, y una de las primeras del mundo. En noviembre de 1992, Mansouri puso en marcha un innovador programa llamado Pacific Visions, para fomentar la difusión de nuevos títulos operísticos. Desde entonces, se han puesto en escena obras tan poco conocidas como *Dangerous Liaisons* (Amistades peligrosas), compuesta por Conrad Sousa, con libreto de Philip Littell; *Harvey Milk*, de Stewart Wallace y texto de Michael Korie; *A Streetcar Named Desire* (Un tranvía llamado deseo), con música de André Previn, con libretto de Philipp Littell, según la obra de Tennessee Williams, y *Dead Man Walking*,

compuesta por Jake Heggie y libreto de Terrence McNally, cuyo estreno se ha realizado el pasado 7 de octubre de este año 2000.

En 1970 se instituyó la Opera Medal, para homenajear anualmente a las figuras más sobresalientes del mundo de la ópera que han tenido relación con la Compañía. Hasta ahora, solo dos españoles han sido merecedores de tal honor: en 1989 Pilar Lorengar y en 1994 Plácido Domingo.

Cada año, desde 1971, la Opera de San Francisco organiza una representación en el Parque Golden Gate, el domingo siguiente al día de la inauguración de la temporada. Esta representación es gratis y reúne en torno a este acontecimiento a cerca de 20.000 personas.

Desde su creación, la Opera de San Francisco ha sido la promotora del debut en Estados Unidos de innumerables figuras de la lírica mundial, como los cantantes Tito Gobbi, Elisabeth Szwarczkpoff, Giulietta Simionato, y Renata Tebaldi; directores musicales, como Georg Solti; y directores artísticos de la talla de Francis Ford Coppola o Jean Pierre Ponnelle. Al mismo tiempo, los dirigentes de la compañía han puesto en marcha un programa (Merola Opera Program) para la promoción de las voces nuevas, que atrae cada año a jóvenes cantantes procedentes de todo el mundo.



Lucas van Leyden. Art Institute, CHICAGO

Felicidades