

WAGNERIANA CASTELLANA Nº 71 AÑO 2009

TEMA 10: OTROS TEMAS

TÍTULO: **WAGNER Y LOS EMPRESARIOS DEL LICEU**

AUTOR: *Jordi Mota*

Es curioso constatar, tanto en el pasado como en el presente, que mientras cantantes y directores despiertan pasiones entre los aficionados -más los primeros que los segundos-, los empresarios o ahora los directores artísticos, pasan totalmente desapercibidos y sin embargo ellos son los que tienen todo el mérito o la culpa de que las cosas se hagan bien o mal. Hay numerosos aficionados que coleccionan autógrafos pero... ¿cuántos autógrafos tienen estos coleccionistas de directores artísticos o de empresarios? Muy pocos. O quizás ninguno. En cuanto a Gran Teatro del Liceu, los nombres de los empresarios más o menos les “suenan” a los aficionados ya que, entre otras cosas, figuran en lugar destacado en los programas, pero muy poco se sabe de ellos.

A la hora de considerar a los empresarios relacionados con Wagner, nos hemos fijado una fecha de inicio y otra de conclusión. La de inicio no puede concretarse con certeza pero hace referencia al empresario Ricardo de Moles que prometió en 1881 que traería a Hans von Bülow para dirigir el “Lohengrin”, es decir la que hubiese sido la primera ópera de Wagner en el Liceu. En esos tiempos había un caos de empresarios difícil de clarificar, pero precisamente después del fracasado Ricardo de Moles, la situación se estabilizó con la llegada de Alberto Bernús que llevó las riendas del teatro desde 1882.

Como fecha de punto y final en lo que a la tradición wagneriana del Liceu se refiere, hemos fijado la del 21 de abril de 1989 con la representación de “Los Maestros Cantores de Nuremberg” con decorados de José Mestres Cabanes. Este sería todo el periplo wagneriano, pues a partir de esa fecha, quizás incluso un poco antes, se produce una transformación en el Liceu. Los propietarios no deciden y el público no es tenido en cuenta. El Liceu pasa a manos de los políticos que viven en un mundo utópico aparte. Ya no se trata de programar lo que el público quiere, ahora lo esencial son las modas, las

tendencias marcadas primordialmente en Alemania. La llegada del alemán Albin Hänseroth trae la decadencia al Liceu y sin duda el fin de la etapa wagneriana. Antes los empresarios tenían que hacer cosas que agradasen al público pues la rentabilidad se conseguía con los llenos de la sala. La parte económica y la artística formaban un todo único, pero en la actualidad ambas funciones se han separado ostensiblemente y mientras el responsable de la economía busca los recursos en los ministerios o en la dirección de empresas multinacionales, con las que llega a acuerdos sin que a ninguna de las dos partes les interese la ópera, el director artístico selecciona con cuidado las innovaciones internacionales para presentarlas a un público que discrepará de ellas, pero que las aguantará ya que dirá: “la producción es malísima pero los cantantes son extraordinarios”, frase que pone de manifiesto que la gran reforma wagneriana no logró sus propósitos, pues de do de pecho sigue siendo protagonista y todo lo malo será aceptado si el “Welsa” del acto primero de la Walkiria se mantiene durante el tiempo suficiente, teniendo como referencia la famosa y antiwagneriana versión de Melchior. Pese a ello, poco a poco -y debido a las puestas en escena grotescas-, una parte del público va abandonando los abonos de toda la vida, lo cual encaja con los planteamientos de los nuevos “empresarios” que lo que quieren es cambiar el público, ya que no lo necesitan. No viven de la venta de entradas sino de las subvenciones que reciben.

Antes los empresarios eran al propio tiempo aficionados y como tales compartían los mismos puntos de vista de la mayoría. Que el empresario fuese por un lado y el público por otro era impensable, pero ahora un Tour-operador que garantiza el lleno de cinco funciones con turistas australianos, tiene mayor peso que el público que en realidad no tiene ninguno.

Ante este desolador panorama donde manda la ideología y el dinero, o más exactamente la ideología del dinero, las figuras de los empresarios del pasado se nos aparecen como gigantescas: gente con gusto, aficionadas a la ópera, wagnerianos, que procuraban programar lo que el público quería y que podían hacerlo ya que no dependían del dinero público, sino del dinero del público. El dinero público es el dinero más caro que existe pues siempre se da

a cambio de mil humillaciones y claudicaciones. El dinero del público, en cambio, agradece la gestión con los aplausos sin imponer nada.

A lo largo de la larga y dilatada historia liceísta hallamos multitud de hechos wagnerianos relevantes y que han correspondido a unos y otros empresarios. Todos tienen su protagonismo. En cuanto a efemérides wagnerianas, quizás las más evidentes sean los estrenos absolutos de obras de Wagner en España. En este tema el Liceu y el Real de Madrid llevaron una lucha constante. Los estrenos absolutos en España que tuvieron lugar en el Liceu fueron los siguientes:

-*“El Holandés Errante” en 1885. (En el Real en 1895).*

-*“Tannhäuser” EN 1887. (En el Real en 1890).*

-*“Tristán e Isolda” en 1889. (En el real en 1911).*

-*“Siegfried” en 1900. (En el Real en 1901).*

-*“El Ocaso de los Dioses” en 1901. (En el Real en 1909).*

-*“Parsifal” el 31-12-1913. (En el Real el 1-1-1914).*

En cuanto a los estrenos absolutos que tuvieron lugar en Madrid hay que mencionar:

-*“Rienzi” en 1876. (En el Liceu en 1951).*

-*“Lohengrin” en 1881. (En el Liceu en 1883. En el Teatro Principal de Barcelona se había estrenado el año anterior).*

-*“Los Maestros Cantores de Nuremberg” en 1893. (En el Liceu en 1905).*

-*“El Oro del Rin” el 2 de marzo de 1910. (En el Liceu el 30 de marzo del mismo año).*

-*“La Walkiria” el 16 de enero de 1899. (En el Liceu el 25 de enero del mismo año).*

Es decir, 6 obras de Wagner fueron estrenadas en Barcelona y 5 en Madrid, aunque si tenemos en cuenta que en cuanto a “Parsifal” se trató de horas, podríamos decir que existe un significativo empate.

Otras fechas wagnerianas relevantes serían la primera tetralogía completa y los Festivales de Bayreuth en Barcelona de 1955, además de algunas representaciones modélicas con cantantes de primera fila, como el Tristán de Melchior en el Liceu como primera interpretación suya de este drama

cantado en alemán. Sin embargo esa fecha ha quedado olvidada, como también otras como el debut de Birgit Nilsson, Kirsten Flagstad, Max Lorenz, etc.

- Alberto Bernis (1882-1911) (1)

De las fechas destacadas como importantes en la historia wagneriana del Liceu, a Alberto Bernis le corresponden todos los estrenos absolutos de obras de Wagner en Barcelona, con la excepción de “Rienzi” y “Parsifal” y quizás también “Tristán” como comentaremos luego. Hemos de añadir a todo ello la primera Tetralogía. Es decir, puede considerarse con justicia a Alberto Bernis una pieza clave en el wagnerismo catalán, aunque los genuinos wagnerianos tuvieron mucho que protestar por los cortes, el hecho de cantar Wagner en italiano, algunas puestas en escena, algunos cantantes mediocres... Sin embargo Alberto Bernis fue realmente el primero de los grandes empresarios wagnerianos. Según nos dice A. García de Ribera (2): “...vemos ya al frente de los destinos artísticos y administrativos del Liceo a Alberto Bernis, hombre bregado en la lucha teatral, pero sin las marrullerías de sus colegas y sin que ni por un momento sólo, dejara de ser un caballero, un espíritu noble y refinado, de una sensibilidad y un gusto nada común, cuya empresa duró hasta 1898 y elevó al Liceo a la alta categoría de la que era justamente acreedor. Sucedióle en la empresa don Joaquín María Vehils, que pretendió reverdecer los lauros que en su mandato recogió el inteligentísimo Bernis, pero Vehils ante la labor ímproba que representaba superar o igualar, al menos, la fecunda tarea del antecesor, fracasó rotundamente y le vemos querellarse contra la Sociedad, pleito que acabó en convenio que se firmó ante notario Joaquín Nicolau el día 8 de agosto de 1899.

Sobre este tema leemos en el acta del año 1900 -Memoria- de la Junta de Gobierno de la Sociedad del Gran Teatro del Liceo: “Las esperanzas que hicieron concebir los comienzos de la Empresa Vehils se trocaron, sin embargo, más tarde, en desengaños y las trabajosas peripecias a que estos dieron lugar retardaron las decisiones de la Junta que, por otra parte, no era posible precipitar sin daño de la utilidad de sus propósitos. Rescindido el contrato celebrado con dicho señor empresario, al que en honor a la verdad, no

pueden a pesar de todo, negarse ciertas iniciativas provechosas y adjudicada la empresa a don Alberto Bernis, ha transcurrido la temporada sin tropiezos". En la memoria debió de constar que la temporada fue gloriosa ya que en ella se estrenó nada menos que "Tristán" (8 de noviembre de 1899). Dado que los contratos de las temporadas de ópera se hacen normalmente con mucha antelación, no queda claro si el estreno de "Tristán" hay que atribuirlo a Vehils o a Bernis.

En 1906 se concede la explotación del teatro a Alfredo Volpini Villar. Remitiéndonos una vez más a A. García de Ribera: "Nuevamente en 1907 se concedió la explotación de la empresa de funciones por el tiempo de cinco años a don Alberto Bernis, el más grande empresario con que había dado el Liceo en el siglo XIX.

"A principios de 1910 se anunció para la temporada de Primavera, la representación de cuatro ciclos completos de la tetralogía "El Anillo del Nibelungo", acontecimiento teatral hasta ahora reservado a los teatros de Bayreuth y Munich. El acontecimiento que debió de llenar justamente el orgullo de Barcelona se llevó a cabo, tal y como se había anunciado, e incluso en la Temporada siguiente de Invierno y otra vez en la de Primavera se repitió tal audición. Y este año -1911- que hubiera podido ser el más feliz del Liceo, puede juzgarse el más infortunado, pues a mediados de él murió Bernis, el caballero empresario a quien tanto le debe la afición musical barcelonesa, especialmente los amantes de las grandes producciones de Wagner.

"La muerte vino al encuentro de Bernis cuando faltaba poco para acabar su mandato como empresario. Uno de sus amigos y asesores, el pintor Francisco Casanovas Gorchs, director de escena del Liceo desde 1901, se cuidó de concluir dignamente el cometido de aquella dirección que acababa de ofrecer a los barceloneses una de las más bellas muestras del genio humano: La Tetralogía".

En 1913, en una entrevista que le hicieron a Joaquim Pena, al comentar la nueva temporada del Liceu, hace mención "al malogrado Bernis" (había fallecido en 1911), poniéndole como ejemplo en contraposición a la nueva dirección del Liceu en manos ahora de Alfredo Volpini. Sin embargo no hay duda que Joaquim Pena debió ser para el señor Bernis una especie de

pesadilla pues, como bien les dijo a sus hijos el padre de los hermanos Sagalés -organizadores de las famosas representaciones wagnerianas por medio de teatrines realizados al efecto-, “Joaquim Pena lo criticaba todo”. Y así es efectivamente.

Criticaba a los cantantes: “La figura del Dios Wotan es sin duda la más grande de toda la Tetralogía, y ocupa uno de los lugares principales en las dos partes aquí representadas (se refiere a La Walkiria y Sigfrido), por más que, externamente, aparece con mayor relieve la primera de ellas. Por tal motivo es menester un artista dotado de aptitudes especialísimas para encarnar con toda veracidad tan grandiosa figura, aptitudes que ni como cantante ni como actor posee el barítono Gnaccarini, que es el único que hasta ahora lo ha representado en Barcelona. Muy difícil nos sería señalar en cual de las dos obras ha estado peor, y más todavía indicar un sólo fragmento aceptable...” Y ahora le toca el turno a Brunilda: “La señora Ehrenstein no es una artista wagneriana. Para ella las indicaciones del autor son letra muerta, y el sentido de la frase musical no tiene ninguna relación con la expresión del autor. Todo lo hace de manera equivocada y fuera de tiempo: al abrir los ojos, al levantar los brazos, al erguir la cabeza, al incorporarse... cada movimiento tiene su compás señalado; así el primero de dichos movimientos ha de coincidir con la aparición del tema Freia en el oboe...”. Hemos seleccionado estos dos fragmentos, pues en uno se centra más en la voz y en el otro en la actuación (3).

Criticaba al teatro: “No hay remedio, las grandes creaciones de Richard Wagner, los hijos inmortales de este genio sobrehumano, están destinadas a ser víctimas de las profanaciones más horrorosas en aquella casa grande, mercado en vez de templo que para afrenta del arte musical y vergüenza de nuestra cultura, levantaron en mal hora nuestros antepasados sobre las ruinas de un convento de capuchinos” (4). El texto parece escrito para el año 2009.

Criticaba al empresario: “Soy también de los que han ido a Bayreuth, no para darme tono, como hacen algunos, sino para conocer y captar las sublimes concepciones wagnerianas en toda su grandiosidad y no volver aquí con la cabeza vacía como un Bernis o un Nicolau” (5).

Criticaba los decorados: (en relación a un concurso para los decorados de “El Ocaso de los Dioses”): “Aquellos señores buscaron a toda prisa una

traducción del poema en italiano, a la que han dado una mirada superficial y por este mero hecho se han consagrado a si mismos como doctores en escenografía wagneriana. Debemos manifestar, para justificar nuestra oposición a estas traducciones, que además del poco respeto al texto, se atreven a suprimir un buen número de acotaciones donde precisamente se cuenta lo relativo a la puesta en escena. Los italianos no consideran necesario reproducir todo lo que el autor pide, sobre todo cuando pide tanto como Wagner: a nosotros, en cambio, todas las notas y acotaciones nos parecen pocas” (6).

Pero quizás estas críticas llevaron a progresivo perfeccionamiento de las representaciones. Como muestra del rigor y del conocimiento de Joaquim Pena sobre la obra wagneriana podemos leer la controversia entre un tal señor Sampera y el propio Joaquim Pena: “En los compases que nos ocupan, que (prescindiendo del número de la página) son en todas las ediciones del mundo los dieciséis últimos del primer acto., Wagner marcó el tiempo en la partitura original con la palabra “schnell” y esta es la que se encuentra en todas las ediciones alemanas. Sin embargo, al traducirlo al italiano, se ha calificado de “presto” con extraordinaria ligereza, incurriendo en un error no menos extraordinario. Sepa el amigo Sempera que el tiempo que en alemán se denomina “schnell” no es ni será nunca el “presto” de los italianos; la palabra que le corresponde es “vivace”; y me parece que entre “vivace” y “presto” hay alguna diferencia” (7). También en esta misma controversia es interesante citar otro párrafo: “El señor Sampera insiste en que “no se puede hacer caso de las indicaciones de los autores”. Yo le repito que sin respetarlas no se puede ir a ninguna parte”.

Como puede verse las críticas de Joaquim Pena eran duras, pero mantenía cordiales relaciones con los empresarios y el personal del Liceu. A Joaquim Pena no le expulsaron de este teatro, como hicieron conmigo, los guardias de seguridad, entre otras razones porque tales guardias de seguridad no se habían inventado.

Alberto Bernis se vio obligado a hacer frente a numerosas críticas ya que tuvo la difícil papeleta de introducir a Wagner en Barcelona y en parte también en España. El problema es que los wagnerianos no sabían, ni

sabemos, cantar, pintar, tocar un instrumento, dirigir una orquesta y precisamente por ello tenemos el tiempo necesario para profundizar en la obra wagneriana en todos sus más mínimos detalles. Alberto Bernis hizo lo que estaba en su mano, incluso hizo más y pese a los “ataques” de Pena, aceptó su sugerencia de enviar a Bayreuth al escenógrafo Soler y Rovirosa para poder ofrecer también en Barcelona representaciones modélicas. Otro memorable éxito, por el cual sin duda Joaquim Pena le estuvo agradecido extraordinariamente al señor Bernis, fue el Acto I de la Walkiria que se cantó íntegramente en catalán siguiendo la propia traducción de Pena, actuando el gran tenor wagneriano catalán Joan Raventós en el papel de Siegmund y la cantante italiana Pasini Vitale como Sieglinde, teniendo que aprender ésta el texto en catalán. Queda claro, como hemos indicado al principio en palabras de A. García de Ribera, que con justicia se podía denominar al señor Bernis “el caballero empresario”, pues supo aceptar las críticas, siempre estrictas y en tono exaltado, y pese a ellas trató a Joaquim Pena sin acritud y con exquisita deferencia.

- Alfredo Volpini (1906 y luego 1913-14)

Continuando con el texto anterior de A. García de Ribera podemos leer:

“Después, vemos nuevamente una cara conocida en la empresa, a Volpini, que merece, pese a todas sus fallas, nuestra más viva simpatía por haber ofrecido a los barceloneses el magno estreno de “Parsifal” que tuvo lugar en las últimas horas de 1913 y las iniciales del año 1914”.

Resulta curioso que estos empresarios, que estuvieron muy poco tiempo dirigiendo el Liceu, pese a ello se habían vinculado a las grandes efemérides wagnerianas. No hay duda que el estreno de “Parsifal” ha sido el tema wagneriano relacionado con este teatro del que más se ha hablado a lo largo de los años. Pero si hemos de creer a Joaquim Pena, no había motivación artística alguna en la decisión: “¡Está claro que lo podrá en escena! Pero no por amor y respeto a la obra, que no debe conocer ni por las cubiertas, sino únicamente con la idea de explotar el negocio, en lo que nosotros le hemos hecho una magnífica propaganda... el actual empresario únicamente sabe organizar ciclos Puccini, en esto sí que tiene habilidad” (8).

La labor de Volpini, fuese mejor o peor, fue en todo caso breve y ya en 1915 se ocupaba del Gran Teatre del Liceu:

- Juan Mestres Calvet (1915-1947)

con Juan Mestres Calvet se inaugura una etapa sólida y continuada, que detenta el récord de permanencia con 32 años dirigiendo el teatro. A este brillante empresario no le corresponde ninguna de las más importantes efemérides wagnerianas, pero como contrapartida hay que reconocerle la gran dificultad a la que se enfrentó teniendo que vivir dos guerras mundiales con sus postguerras, más una guerra civil. A Mestres Calvet se le deben muchas importantes representaciones wagnerianas, no siendo el menor de sus méritos el haber logrado que Wagner fuese cantado en alemán. En las memorias de este empresario podemos leer (9): “Finalmente llegó el día del gran experimento -temporada 1920/21-. El “Tristán e Isotta” (todavía se escribía en italiano el nombre de las obras) estaba anunciado para el 30 de diciembre con la presentación en Barcelona de los cantantes alemanes Elglerth, Schubert y Gless, bajo la dirección del Maestro Klemperer. La verdad es que estos cuatro nombres eran para todo el mundo una incógnita. Habíamos vivido tan alejados del teatro lírico alemán, que sólo más tarde y aún por el disco radiofónico. Los filarmónicos barceloneses empezaron a tener noticia de las grandes figuras de la escena alemana.

“La representación se desarrolló en medio de la más grande expectación: de una parte estaban los wagnerianos convencidos dispuestos a aplaudir en nombre de la causa sagrada, cualesquiera que fuesen los resultados, y por otra parte los tradicionalistas a todo trance. A pesar de que la razón que me asistía era incontrovertible, a pesar del convencionalismo que significa cantar en España las óperas de Alemania en lengua de Italia, muchos abonados y no pocos propietarios manifestaron su disgusto por aquella innovación que consideraban peligrosa.

“Fue una noche de gran revuelo, con entreactos apasionados, con discusiones para todos los gustos y gustos para todas las discusiones. En el cuarto y quinto piso la atmósfera estaba muy caldeada, los ánimos divididos, pero la fuerza de los hechos era la razón. Nadie podía negar que el cuadro

alemán no sólo cantaba sus papeles, sino que los interpretaba a conciencia. No se contentaban con ser cantantes, eran también grandes intérpretes. Schubert, sin duda, habría podido envidiar la voz de más de un cantante italiano que había triunfado en sus interpretaciones wagnerianas, pero ¿cuándo se había visto una interpretación dramática con tal intensidad si exceptuamos a nuestro gran Paco Viñas?”

Ahora nos puede parecer absolutamente inexplicable que hubiese alguna persona, aunque fuese una sola, que prefiriese Wagner cantado en italiano que en alemán. Pero el problema venía de lejos. Mozart y otros compositores utilizaban, como todos sabemos, libretos en italiano para sus óperas. En Barcelona los vigilantes nocturnos, los famosos “vigilantes”, tenían que “cantar” algunas horas y cuando se debatió sobre si se debería hacer en castellano o en catalán, uno de los presentes dijo que si se trataba de cantar tendría que ser en italiano. Por otra parte si leemos la crítica de “La Walkiria” escrita por Manuel Manrique de Lara y que publicamos en nuestra revista “Wagneriana” nº 70, nos daremos cuenta del problema que representaba cantar en italiano o alemán. Eran dos mundos, no sólo dos idiomas. Uno daba preferencia a la voz, el otro a la interpretación. Manrique de Lara sabe explicar muy bien el problema, pero para ver la importancia del asunto hemos de tener en cuenta que la crítica de Manrique de Lara es de 1909 y toda la problemática suscitada en el Liceu y que nos refiere su empresario es de 1920. el tema no era tan sencillo como podía parecer. Sin embargo a partir de ese momento, Wagner se ofrece casi siempre en alemán -el coro es frecuentemente la excepción-. Y gracias a ello desfilan por este teatro prácticamente todos los grandes directores wagnerianos del ámbito alemán: Max von Schillings, Fritz Reiner, Hans Knappertsbusch, Karl Elmendorff, Felix Weingartner, Franz Konwitschny, Franz von Hoesslin, Bruno Walter, Otto Klemperer, Antoni Ribera y Josef Keilberth. Y también los cantantes de primera fila de aquellos momentos: Frida Leider, Emmanuel List, Wilhelm Rode, Herbert Janssen, Lauritz Melchior, Ludwig Weber, Gotthelf Pistor, Margarete Teschenmacher, Josef von Manovarda, August Seider, Lilly Hafgren, Marianne Schech. En 1929 Lauritz Melchior canta Tristán en el Liceu y es la primera vez en su carrera que

lo hace en alemán. En esta misma revista “Wagneriana” se puede leer el curioso relato de este “estreno”.

También hace referencia Mestres Calvet en su libro a los chistes que se explicaban sobre Wagner como el del joven que se despide de su familia para un largo viaje pues va al Liceu a ver “Parsifal” y luego se le ve regresar a casa como un señor maduro. Incluso, nos dice Mestres Calvet, hubo quien pidió que le devolviesen el importe de la entrada, a lo que él se negó: “El tiempo se ocuparía de ir aguzando el oído de los que no quería oír. Si ya empezaban a encenderse aquellas lamparillas curiosas de algunos que seguían las traducciones hechas por Joaquim Pena, pocos años después aquellas luces brillarían por todas partes para hacer del Liceo un cielo de estrellas wagnerianas”.

Y ¿qué tenía que decir Joaquim Pena sobre la labor de Juan Mestres Calvet? Pues lo podemos leer entre líneas en el libro que se le ofreció a este empresario en reconocimiento de su gestión al frente del Teatre. Esto tuvo lugar en 1930 y se pueden ver las afectuosas dedicatorias de Manuel de Falla, Richard Strauss, Siegfried Wagner, Joaquín Turina, Conrado del Campo, Francisco Viñas, Salvador Alarma, Guridi, Fritz Busch, Clemens Krauss, Bruno Walter, Enric Morera, Max von Schillings, Jaime Pahissa, Mascagni... y muchos más. Joaquim Pena, en este libro de homenaje a Juan Mestres Calvet escribió: “De todo lo que ha hecho Juan Mestres en la Empresa del Liceo, me atrae especialmente la obra de divulgación de la ópera Rusa y de las óperas de Mozart. Nada conocíamos de aquella, bien poco sabíamos de estas. Hago votos para que siga siempre con afán tan noble labor y sea pronto un hecho su proyecto de ofrecer ciclos mozartianos”. Nos da la sensación de que Joaquim Pena fue muy sutil al escribir la dedicatoria, y es más importante lo que dejó de decir que lo que dijo y como no era lógico escribir una dedicatoria crítica, se limitó a soslayar el tema.

Del casi centenar de dedicatorias que contiene el libro, muy pocas hablan de Wagner y una de ellas evidentemente es la de Siegfried Wagner que le felicita “por los méritos que ha ganado usted con la propagación de las obras de mi padre”. Otro de los que mencionan a Wagner es Pere Corominas, Presidente del Ateneu Barcelonés que le felicita por haber dado “Excelentes y

siempre reiteradas representaciones de la obra wagneriana”. (10) Una de las dedicatorias que contiene el libro dice: “Plácemes y no escasos, merece don Juan Mestres por su actuación como Director-Empresario del Gran Teatro del Liceo. Muy entusiastas y sinceros me complazco en tributárseles”, dedicatoria firmada por el Presidente del Círculo del Liceo, José Arquer, que unos 15 años más tarde sería su sucesor como empresario del Teatre. Contrasta enormemente el lenguaje académico utilizado en esta dedicatoria, si la comparamos con la de Francesc Viñas que la encabeza por las palabras: “Mi querido Juanito”.

Como hemos dicho, Juan Mestres Calvet, tuvo que enfrentarse a dos guerras mundiales y dos post-guerras, pero lo que por un lado fue un inconveniente, también se tradujo en ventaja al poder traer grandes compañías alemanas que vinieron a nuestra ciudad incluso en 1944 pese a los problemas suscitados por la guerra. Mestres Calvet no deja duda sobre sus simpatías en cuanto al desenlace del conflicto: “Todos teníamos nuestro ideal y todos deseábamos el único triunfo apetecible, pero esto no era óbice para que rindiéramos justicia al arte alemán... sabíamos que por encima de todos los partidismos existía una cosa perteneciente al espíritu que se llamaba arte y así, todos a una, aplaudimos estas representaciones del Liceo”. Siempre hemos insistido en que Wagner no creaba enfrentamientos sino amistades, y así pudo verse llevando el ataúd de Wagner a un judío -Hermann Levi- y a Hans von Wolzogen que andando el tiempo se afiliaría al partido de Hitler. Y así no nos sorprende que Juan Mestres Calvet muestre su preferencia por el bando aliado y en cambio Juan A. Pamias manifestara sus preferencias políticas al organizar la conmemoración del 125 aniversario del Liceu, escogiendo el día 26 de enero por haber sido, como dijo, el día en que fue liberada Barcelona durante la guerra civil. Dos wagnerianos, dos ideologías, pero ambos coincidentes y unidos por... Wagner. Y lo mismo nos refiere Mestres Calvet en sus memorias: “...las ovaciones a la orquesta berlinesa eran siempre enormes. Pues bien, no eran de los menos entusiastas los de gran parte de la colonia inglesa, que dedicaban grandes ovaciones a los magníficos ejecutantes... y en los pasillos del Liceo, a la hora amable del descanso, los beligerantes pasaban y traspasaban, se cedían el paso e incluso, como en una ocasión presencié,

sostuvieron la puerta gentilmente para que pasasen los que en aquel momento eran sus enemigos”.

Y todo esto lo lograba Wagner y nadie más que Wagner. Lo de los enfrentamientos y peleas por culpa de Wagner se ha convertido en un tópico pero nadie menciona nunca los numerosos casos de amistad y reconciliación generados por la obra y la fuerte y entrañable personalidad del poeta-compositor generador de reconciliación.

- Josep F. Arquer (1947-1959)

Josep F. Arquer, a diferencia de los otros empresarios citados, tenía fama de no ser especialmente versado en los temas musicales, y quizás por ello es en esa época cuando aparece la figura del director artístico. De 1947 a 1952 lo fue Napoleone Annovazzi y de 1952 a 1959, lo sería Juan A. Pamias que pasaría a realizar las dos funciones a partir de 1959.

En el concurso convocado para acceder a la dirección de la empresa del Liceu, el señor Arquer presentó el siguiente escrito: “José F. Arquer, de nacionalidad española, mayor de edad, casado, vecino de Barcelona, con domicilio en Paseo de Gracia núm. 118, principal, del comercio, hallándose en el pleno goce de sus derechos civiles y mercantiles, comparece ante la Junta de Gobierno de la Sociedad “Gran Teatro del Liceo” que V.E. dignamente preside y atentamente expone...”(11). En lo referido a Wagner, Josep F. Arquer señala para la temporada 1947/48 un jrestreno wagneriano en Barcelona! “Rienzi”. Dicha obra fue presentada en Madrid en 1876 y nadie había pensado en ella hasta llegar el señor Arquer. La obra no fue estrenada esa temporada sino en la de 1950/51, con un reparto excepcional con Max Lorenz y Margarete Klose, en los papeles principales.

Sus propuestas wagnerianas para las diversas temporadas se concretaban en tres obras de Wagner en la temporada 1947/48; La Tetralogía en la temporada 1948/49; dos Wagner en la temporada 1949/50 y uno en la temporada 1950/51. Más o menos cumplió sus objetivos aunque con algunas modificaciones y de la misma manera que el “Rienzi” se retrasó, la Tetralogía anunciada no tuvo lugar hasta la temporada 1951/52.

- Juan A. Pamias (1959-1980)

La trayectoria de Pamias fue casi tan dilatada como la de su antecesor Mestres Calvet, si contamos también los siete años que fue director artístico en la época de Josep F. Arquer. De entre los hechos más relevantes de la historia wagneriana del Liceu que hemos citado antes, a Pamias le corresponden únicamente los Festivales Wagner de 1955. Pero hay algo que confiere a Juan A. Pamias la máxima importancia desde nuestro punto de vista. Pamias fue, en la práctica, el más wagneriano de los Empresarios del Liceu.

En la revista Monsalvat, J.A. Gutiérrez de Liencres publicó una estadística muy significativa: Las ocho óperas más representadas en la época Pamias eran, en 1974 -fecha de publicación de la estadística-, las siguientes:

-*Tristán e Isolda* (45 veces)

-*La Bohème* (42)

-*Aida* (41)

-*Madama Butterfly* (34)

-*Tannhäuser* (33)

-*Rigoletto* (31)

-*Parsifal* (29)

-*La Walkiria* (29)

Es decir, 4 de Wagner, 2 de Verdi y 2 de Puccini. Si añadimos las 14 siguientes, tendremos 3 de Wagner (excluidas las ya mencionadas), 2 de Donizetti y una de Gounod, Bizet, Bellini, Puccini, Rossini, Mozart, Borodin, Verdi y Boito. Dado que casi siempre Verdi ocupa la primera plaza en todos los teatros, es especialmente remarcable esta estadística. Incluso durante el III Reich, época en la que teóricamente Wagner sería más o menos promocionado, se representaba más a Verdi que a Wagner. Verdi escribió más óperas que Wagner y una gran parte de ellas son de repertorio, por ello es más sorprendente el dato. En estas 14 óperas más las 8 anteriores, es decir, 22 óperas en total, Wagner tiene 6 mientras que Verdi y Puccini tienen únicamente 3. en cuanto a las obras más representadas en el Liceu desde su fundación, el primer y segundo lugar lo ocupan "Aida" y "Rigoletto" y en quinto lugar "Il Trovatore". Wagner, con "Lohengrin" aparece en octavo lugar. Esta segunda estadística es menos representativa pues Bellini o Donizetti, por ser más

antiguos tendrían ventaja, es por ello sorprendente que fuesen “Aida” y “Rigoletto” las más representadas. En todo caso la estadística general es lo que uno se espera, pero la particular de Pàmias lo coloca sin duda como el empresario más wagneriano.

Pero además de ello, hay que mencionar las representaciones de ópera a precios populares y los ensayos para niños escolares barceloneses. Sobre ambas cosas dice Pàmias que se seguirá haciendo en lo sucesivo. Estas palabras se hallan en la entrevista que se le hizo en la revista Monsalvat -la misma que incluye la estadística antes mencionada- y que fue realizada en 1974 (12), consecuentemente antes de la muerte de Franco, de la transición y de todo lo demás. Es decir que eso de un Liceu popular y también de un Liceu para los niños, en definitiva eso del Liceu de todos, fue ya una realidad en el pasado.

Bernis, Mestres, Calvet, Pàmias, Portabella, Busquets... todos estos hombres merecerían un monumento en Barcelona. En vez de esa escultura en forma de silla gigantesca que “adorna” un lugar de esta ciudad, o el gigantesco monumento a la cerilla desconocida, se podría haber pensado en los empresarios del Liceu. Incluso podrían haber utilizado el espacio que dejó libre el Monumento de Clará en la Diagonal, una vez pasado por allí los talibanes. Todos estos hombres fueron caballeros, idealistas, amantes del arte. Al preguntarle al señor Pàmias si su salud, en ese momento delicada, le podría afectar en su labor al frente del Liceu, contestó diciendo: “No creo. Lo del Liceo lo tengo en el corazón y el corazón, aunque lo nieguen algunos, manda sobre la cabeza”. Luego siguen las preguntas ya comentadas sobre precios populares y público infantil, para llegar a una totalmente decisiva: “¿No cree que una dependencia estatal por parte del Liceo limitaría su independencia?”. El señor Pàmias responde a esta pregunta diciendo que “no puede llegar a considerarse el caso puesto que nunca se ha pensado en esto... sería una vergüenza que los nietos o biznietos de aquellos fundadores tuvieran que entregar el teatro en otras manos, aunque fuesen tan importantes como las del Estado”. Pàmias tenía muy claro el asunto, aunque lamentablemente era el único que lo tenía claro. Respondiendo a una encuesta en “La Vanguardia” del 26 de marzo de 1968, donde se preguntaba a varias personalidades del mundo

de la ópera si consideraban que un teatro como el Liceu se podía mantener sin ayuda estatal, el señor Pamias respondía diciendo: “En Estados Unidos, por ejemplo, aparte de la ayuda estatal existe el mecenazgo. Aquí no nos vendría mal algo semejante”, lo cual equivale a decir que es esencial que el Liceu no caiga en poder del Estado. En otra encuesta sobre los críticos musicales y realizada por la revista Monsalvat en 1979 se preguntaba: “¿Cómo ve usted el futuro del Liceu?” y la respuesta de Arturo Menéndez Aleyxandre era la siguiente: “Incierto, tirando a feo, si la Generalitat (nada de municipalizar) no lo convierte en Teatro Nacional de Cataluña y si para subsistir “democráticamente”, se abre a la grosería demencial del “arte” escénico y musical contemporáneo. Pamias y Menéndez Aleyxandre, dos voces clamando en el desierto y prácticamente las únicas que adivinaron lo que ocurriría. Lo cómodo para los políticos podría haber consistido en levantar otro teatro como hicieron con el Auditori para hundir al Palau, pero en ese caso podría pasar como por el Palau que pese a todo no se hundió. Ahora tienen que intentar controlar el Palau y eso genera problemas, denuncias, juicios, etc. Mejor que tener dos teatros de ópera y que cada persona pueda escoger, es preferible que exista uno controlado y hermético. La cuestión es: ¿Se puede excluir al estado en el tema de la ópera? Evidentemente. Y la solución es la que ha hecho grande a Catalunya, es decir, cubrir los déficits de manera privada. Al preguntarle al Sr. Portabella cuál era el mecanismo establecido para cubrir los enormes déficits del Patronato Pro-Música, la respuesta es sencilla (13): “El Patronato cuenta con unos socios adheridos, cuya lista completa puede leerse en los programas de nuestros conciertos, tras la composición de la Junta que yo presido. Cada uno de estos socios, por serlo, se compromete a entregar cada año una determinada cantidad a fondo perdido, lo cual, en conjunto -son bastantes-, representa una buena base. Además todos y cada uno de nosotros pagamos nuestras localidades igual que el público. Yo, siendo presidente, compro mi abono como cualquier asistente. Pero, dado el elevado precio que hay que pagar para ver espectáculos de la calidad que traemos a Barcelona, sigue habiendo pérdidas. Entonces, los componentes de la Junta, al final de la temporada, repartimos entre nosotros la cantidad que hay que cubrir”.

Cuando le preguntan a Pamias la respecto, más de lo mismo. Esta es su respuesta: “Ha habido años en que las pérdidas han sido muy cuantiosas...”. “¿Y a cargo de quién corren estas perdidas?” -pregunta el entrevistador-. “De la Empresa -contesta el señor Pamias-, que en este caso es el que tiene el honor de hablarle... hay muchas cosas en la vida que no se pueden traducir en dinero... Soy nieto de uno de los fundadores del Liceo, he estado educado desde mi más tierna infancia en el cariño y respeto hacia el Liceo. El cariño a mi ciudad, a Barcelona, no hace falta que me lo infundan, ya que me es consustancial; por tanto, toda institución, todo organismo barcelonés, cuenta siempre con mi apoyo”.

Y todo este panorama se complementa con las declaraciones de Lluís Andreu también publicadas en la revista “Monsalvat” y realizadas en 1982 (14): “La butaca de platea, que valía el año pasado tres mil pesetas, este valdrá tres mil quinientas (21 euros). En proporción, mucho menos de lo que ha aumentado el presupuesto de la temporada, que ya te he dicho que es de unos trescientos millones. Creo que puede hablarse en cierto sentido de mecenazgo del Consorcio, ya que la comparación con teatros extranjeros es insostenible: la Scala tiene tres mil millones de subvención al año, y lo mismo la Ópera de París, y una entrada de la Scala vale siete mil pesetas. Y no hablemos de Munich o Bayreuth, también subvencionados, donde vale doce mil. Y al Liceo, a quinto piso, se puede ir aún por menos de lo que vale el cine, que ahora ha subido. Por tanto que nadie diga que el Liceo es un teatro caro”.

Y lo que parece imposible se cumple ahora en el Liceu, es decir que cuantas más subvenciones tiene un teatro más caras son las entradas y si no tienes la posibilidad de recibir alguna de las miles de entradas regaladas, el esfuerzo económico para asistir al Liceu es ahora mucho más grande que antes. ¡Ahora sí que el Liceu es para la nueva burguesía político-capitalista!

En todo caso Pamias fue el héroe de la película. Tuvo que hacer frente a la “transición” política, derivada de la muerte de Franco. Por algún motivo difícil de entender, el Liceu se convirtió en el centro de todos los ataques. Recuerdo que hallándome a la salida del teatro, bajaba por la Ramblas una Manifestación que en cuanto vio a los “burgueses” se ensañó con ellos. Naturalmente los manifestantes miraban a los “burgueses” y los “burgueses” mirábamos a los

manifestantes, momento que aprovechó un destacado miembro de nuestra Associació Wagneriana para, desde atrás de todo, levantar ambas manos con los dedos meñique y índice extendidos y el resto replegados y moviendo ostensiblemente la mano hacia adelante y hacia atrás. Esto despertó las iras de los manifestantes, mientras los que esperaban para salir no se enteraron del motivo del acrecentado enfurecimiento. Fue muy reconfortante. Pero, como “el crimen no paga”, como se decía antes, hace unos tres o cuatro años, una manifestación de las mismas características de aquellas, entró en la platea del Liceu y allí desplegó sus pancartas pidiendo “un Liceo para el pueblo”. La noticia apareció en algunos diarios ocupando media docena de líneas. Un hecho tan peculiar hubiese generado toda una provocadora portada de haber tenido lugar en tiempos de Pamias. Llegué a dudar de la autenticidad de la noticia y pensé que debió tratarse de un error, pero una señora miembro de nuestra Associació Wagneriana estaba en el teatro ese día y pudo confirmarlo. Toda una manifestación en platea y pidiendo “un Liceo para el pueblo”. ¡Diantres! ¿Se les había olvidado a sus jefes decirles que ya lo era? Cuando la transición se publicó un chiste en un diario, donde se veía a una persona oronda, con carácter opulento y fumando ostensiblemente un puro, mientras viajaba en un coche de lujo. Un mendigo que se hallaba en la acera gritaba: “Ya verás cuando vengan los míos”. Y el ricacho respondía: “¡Pero si los tuyos somos nosotros!”. Algo similar me sugirió esa manifestación en la platea. Creo que este hecho puede calificarse de extraordinariamente delicioso.

El Liceu siempre había carecido de subvenciones y eso en medio de un mundo como el de la ópera, exageradamente subvencionado. Esto representaba una gran dificultad, pues los honorarios de los cantantes subían en todo el mundo debido a la política de subvenciones. Sin embargo podríamos repetir el famoso refrán de que “mucho ayuda quien no estorba”, pues no tener subvenciones no era tan esencial como que los políticos se olvidasen del tema. Terenci Moix escribió un “delicado” artículo titulado “Tomatazos contra la burguesía. El Liceo un dinosaurio menopáusico” (15) donde con su habitual delicadeza, se ensañaba con la burguesía barcelonesa. Veamos algunos ejemplos: “El Liceo no es hoy más que una provocación” (N. del A.: Suscribimos totalmente la frase pero aplicada a la actualidad, ¡claro!), “El

público hortera del Liceo”, “Público retrógrado”, “En el Liceo la cultura es lo de menos” (N. del A.: También suscribimos esta frase aplicada a nuestros días), “El estúpido paladar de la burguesía”, “Las selectas señoras de costumbre”, “El público es apático”, “La ópera, tal como se ofrece en el Liceo, es el máximo espectáculo de un espectáculo envejecido, cuando no kitsch”, “El gusto de la burguesía es de naturaleza reaccionario”, “Los huevos podridos se dirigen contra este kitsch”, “Como fervoroso amante de la ópera espero la muerte definitiva de este antro de cursis que es el Liceo”, “Las señoras de ringo rango no podrán lucir el joyamen”, “La abstención de galas y chupinadas cursis”, “Así que las señoras tendrán que guardarse el lucimiento para las chocolatadas de la Generalitat”. La alusión despectiva hacia a Generalitat se explica si tenemos en cuenta que en el momento de escribir el artículo el Presidente de la Generalitat todavía era catalán. Terminaremos el penoso papel de Terenci Moix con un fragmento algo más largo para que no se nos acuse de manipular: “Los hijos de la próspera burguesía de otro tiempo viven, hoy, con el miedo en el cuerpo. Huelga decir que todos sus lujos, todos sus oropeles, a menudo kitsch (N. del A.: ¿Cómo podría escribir artículos el autor si no tuviese a mano palabras como “kitsch” y “señorona”?, constituyen en la actualidad una provocación, dada nuestra coyuntura económica. Y la clientela del señor Pamias ha empezado a acordarse de las iras populares, ahora que están sin un Franco que las contenga. La temporada pasada, grupos contestatarios decidieron saludar a la brillantez de las noches del Liceo a tomatazo limpio, o mejor dicho, arrojando huevos podridos contra las damas que efectuaban sus gloriosas entradas, como en los tiempos del rigodón. Sólo que en un plan más cursi, porque la burguesía antigua ha dejado paso a una clase media, completamente alienada, que intenta emular viejos tiempos sin darse cuenta del ridículo en que incurren”.

Yo siempre he ido, con muy pocas excepciones, al cuarto y quinto piso, pero las personas que he conocido de platea, han sido todas grandes aficionados y entendidas en ópera y en drama wagneriano. El problema de Terenci Moix son sus amistades. Por lo que parece estaba rodeado de gente estúpida, pero si se hubiese esforzado en cambiar de ambiente, quizás habría descubierto que en platea hay grandes aficionados, pero, claro, si sus amigos

eran señoronas y burgueses reaccionarios, es natural que se haya llevado una impresión equivocada del Liceu. Quizás si hubiese ido a quinto piso hubiese visto las cosas de otra manera.

Lo que uno se plantea a estas alturas es saber que opinarían de estas opiniones de Terenci Moix los que, como el señor Matabosch o el señor Marco, hablan de que el Liceu es de todos. ¿También es de las señoronas y los burgueses a los que alude don Terenci o estos deben quedar excluidos?

Mientras el señor Terenci Moix descubría su lenguaje agresivo coincidiendo con la muerte de Franco -tolo lo que escribió después habría tenido más interés de haberlo escrito antes-, nosotros, los wagnerianos, que éramos habituales de cuarto o quinto, montamos en la Rambla una mesa con un megáfono y repartimos propaganda a favor del Liceu, gritando por el altavoz: "Salvem el Liceu!", todo ello con fondo de música de Wagner. No se nos ocurrió pensar que el Liceu no pudiera ser de todos.

Pero quien corrió con los grandes problemas fue indudablemente Juan A. Pamias. Mantener el Liceu con las puertas abiertas, requería mil equilibrios, además del habitual desembolso de dinero privado. Intentar cerrar el Liceu a base de cuatro slogans sin consistencia, con el propósito de quedárselo "ellos", era fácil y barato. Todo aficionado sabe del origen humilde de muchos cantantes y también del origen humilde de la mayoría de aficionados. La ópera en Barcelona nunca fue patrimonio de la burguesía. Otra cosa es que en platea se exhibiesen vestidos y joyas de valor y que las damas llevasen abrigos de marta cebellina. Ahora han cambiado los tiempos y los diamantes han desaparecido en favor de la joyas "de diseño" y los vestidos rutilantes se han cambiado por los de Armani igualmente caros pero menos notorios. Algunos políticos quizás van al Liceu en metro, ya que el Ferrari lo tienen en su casa de la Cerdaña. Ahora que es de "ellos" las cosas han cambiado un tanto. En los difíciles años de Pamias era importante, para los progres, ir al Liceu mal vestidos, pero esos que presumían de "contestatarios", a la boda de sus hijos iban elegantemente vestidos, además de gastar en ella diez millones de pesetas. También iban bien vestidos para asistir a las sesiones del Parlamento. En definitiva iban siempre bien vestidos excepto cuando acudían a la platea del Liceu, ¡naturalmente con entradas regaladas! Luego, años más tarde, cuando

lograron quedárselo, acuñaron el slogan de “Un Liceu para todos”, que era tanto como decir para “ellos”, ¡o para todos los de su partido!. Los cargos del Liceu no eran electos -los del Barça sí-, y por lo que parece el cargo de director artístico es de carácter vitalicio como el Papa. A través de las puestas en escena provocativas e irrespetuosas con los deseos del artista -¡y del público!-, se intentaba y conseguía “cambiar al público” y cuando alguien se atrevía a protestar como nosotros, repartiendo propaganda a la entrada del teatro, les enviaban a la Guardia Urbana que, en nuestro caso, nos amenazó con llevarnos detenidos, mientras a 30 metros de la entrada de la calle San Pablo -¡¡lo juro!!-, un grupo de inmigrantes se estaban peleando de forma terriblemente violenta. La Guardia Urbana procuró no dirigir la mirada hacia este sector, pese a nuestros requerimientos en ese sentido, ya que se dio cuenta en seguida que ahí no sería posible poner ninguna multa. Y cuando al año siguiente pedimos permiso para repartir la propaganda, ¡nos lo negaron! ¡Viva el Liceu de todos!. Es por ello que resulta patético que Joan Francesc Marco, el actual “empresario” pueda llegar a decir en serio: “Creo que el lema “El Liceu de todos” se ha hecho realidad” (16). El Liceu no es de todos, es de “ellos”, pero los actuales amos no han tenido ni el detalle de poner una foto -ya no digo un busto o una estatua-, de Pamiás y Portabella, los dos empresarios que se arruinaron para salvar el teatro, mientras los actuales se enriquecen. ¿De verdad cree el señor Francesc Marco que el Liceu es de todos? ¿No sabe el señor Marco que a los auténticos aficionados nos han sacado literalmente del teatro -a mí concretamente cogiéndome los guardias de seguridad?-. Y aunque ya lo he explicado en algún otro artículo, no quiero dejar de repetir el hecho de que mientras los guripas del Liceu me sacaban del Teatro, me defendió un acomodador, asegurando que yo era un wagneriano de toda la vida. La actitud de ese acomodador, cuyo nombre lamentablemente ignoro pero al que en nuestra juventud le rogábamos que vigilase nuestras mochilas cuando acudíamos al Liceu directamente al regreso de una excursión, es para mí un orgullo y un honor. Ese acomodador no podía entender como me sacaran del Liceu por protestar si él había presenciado escándalos y protestas mucho más ruidosas sin que se tomasen medidas de esta naturaleza. El pobre acomodador no se había enterado de que la dictadura había entrado en el

teatro. Aquel Liceu de la época Pamias sí que era de todos, tanto del público como de los acomodadores que se sentían parte de él. Pero para “ellos” un Liceu de todos es otra cosa, como alquilar el teatro a Isabel Pantoja tal como se hizo en 2002. ¡Qué sorprendidos debieron quedar los fans de “la Pantoja” cuando comprobaron que la mayoría de localidades tienen deficiente visibilidad!. Otra forma de considerar el Liceu de todos es escribir artículos sencillos para que los pueda entender el pueblo llano, como el que el director artístico del Liceu señor Matabosch escribió el 14 de abril de 1999 titulado: “La ópera como acción”. Veamos algunos fragmentos: “Decía Paul Valéry que el arte es una acción: un “acontecimiento” que se produce en la percepción creativa, una estructura que relaciona el artista y el receptor de la obra, es decir, que no es un “contemplar” sino un “hacer”... se opone a este “hacer” y a esta “revelación” el conjunto de modelos y experiencias previas que conforman el “horizonte de expectativas”. Es frecuente, incluso entre “expertos”, la tendencia a conservar los bienes culturales como posesiones, como si el disfrute del arte pudiera ser un simple ejercicio de reconocimiento. Como si la pasividad de la delectación en el “legato” angelical de la soprano de turno pudiera sustituir la comprensión del resorte expresivo que lleva a la persona a manifestarse a través de este legato... Sklovski diría que hay que hacer la piedra pétreo. Hace falta “extrañar” el objeto porque esto es lo que permite que la información aportada por la forma del objeto se convierta en una experiencia”. ¡Viva el Liceu popular!

Todos los que ahora dirigen el teatro lo hacen por dinero y nada más y con dinero, en el mundo de la ópera, no se va a ninguna parte. La ópera es un espectáculo minoritario que no puede ni debe estar subvencionado y menos dirigido por funcionarios. Ahora, dicen, tenemos un Liceu de todos, pero esos todos no incluyen a Bernis, Arquer, Calvet, Pamias, Portabella, etc. a los que les habrían prohibido la entrada en el teatro, por las buenas o, si se resistían, por las malas. El Sr. Marco informa de que el Liceu no tiene déficit, aunque lo correcto sería decir que el déficit se pagó, como cada año, con dinero público. ¡Con dinero del pueblo se subvencionan espectáculos para minorías! Más del 50 por ciento del presupuesto son subvenciones, y otro 20 sponsors. El Sr. Pamias con sólo ese 30 por ciento de taquilla montó óperas de entrañable

recuerdo y trajo cantantes de primera especial, pero el teatro no tiene memoria para los empresarios heroicos que amaban la ópera con todo su corazón.

El Sr. Marco habla de aumentar la “audiencia”, algo que tiene obsesionados a todos los políticos. Lo importante nunca es la calidad sino la cantidad. ¡Y así vamos! Y una manera de hacerlo, que ya ha empezado - incluso en Bayreuth-, es la de las retransmisiones a través de pantallas gigantes instaladas en los más peregrinos lugares. Esas pantallas suponen un retroceso de 150 años en la historia de la ópera. Veamos lo que nos dice F. Soler y Rovirosa (17): “A pesar de juzgarlo casi ocioso, debo decir que el efecto brillante que en Alemania producen la mayor parte de los escenarios de los teatros y de las obras que en ellos se ejecutan, es debido muchas veces a la oscuridad, o poco menos, que reina en la sala durante la representación”. Aunque Wagner no fue posiblemente el primero en hacerlo, si fue el que logró que se impusiera como norma, como también fue el que consiguió que el público callara y no entrase o saliese durante la representación. Todos los teatros acogieron esos principios con convicción. Sin embargo ahora, 150 años después, volvemos al teatro burgués y de simple diversión. Wagner logró que el público de ópera dejase sus conversaciones y olvidase sus canapés y su champagne. Ahora los canapés han sido sustituidos por el bocata, y el champagne por la litrona y las conversaciones giran en torno al fútbol, mientras de fondo se escucha “In fernem Land...”, mezclado con ruido de coches y autobuses. ¡Si el señor Pamias levantara la cabeza! ¡SI WAGNER LEVANTARA LA CABEZA!

- Lluís Portabella (1981-1986)

Lluís Portabella fue el último Samurai. “El Sr. Portabella -todo el mundo lo sabe- ha tenido que hacer no pocas veces talones de su propio talonario, con números de hasta siete y ocho cifras, para salir del paso. Pero ese planteamiento tiene un límite: Hay un consorcio que se comprometió a hacerse cargo del déficit. Pues que lo haga. Estas palabras las escribió José Manuel Infiesta en 1984 (18). A costa de su fortuna, y algunos aseguran que también a costa de su vida, el señor Lluís Portabella convirtió al Liceu en un teatro de categoría internacional.

En una entrevista concedida a la revista "Monsalvat", el Sr. Portabella hablaba de la creación del Patronato Pro-Música, entidad que marcó la vida cultural barcelonesa durante más de un cuarto de siglo: "Se fundó en 1958 - dice Lluís Portabella-, por idea personal de Rogelio Roca, el entrañable amigo recientemente fallecido. Pensando que, pese a la afición musical que existe en Barcelona, el ambiente en cuanto a calidad artística era bastante pobre, pues los medios económicos necesarios para traer grandes figuras de importancia internacional son enormes, comunicó su idea a dos amigos, Federico Marimón y Jordi Puig Palau. Ellos tres son el núcleo original. Inmediatamente se pusieron en contacto conmigo. Su intención me entusiasmó, naturalmente, y desde entonces he llevado lo que podríamos llamar la responsabilidad de la programación. El bautizo de la recién nacida entidad también fue cosa mía; me refiero al nombre de Pro-Música" (19). Aunque dicha entidad empezó por conciertos sinfónicos, al final llegó a reunir a los mejores cantantes del momento para hacer selectas representaciones de ópera, a veces en forma de concierto y otras representadas en colaboración con el Liceu, con notable presencia wagneriana, como también estaba presente Wagner en los conciertos sinfónicos o recitales. En cuanto a representaciones completas de Wagner se ofrecieron las siguientes:

1977: "La Walkiria". Orquesta Ciudad de Barcelona. Director: Hans Wallat. Reparto: Birgit Nilsson, Montserrat Caballé, Patricia Payne, Richard Cassilly, Thomas Stewart, Matti Salminen (Hace poco compramos en Estados Unidos un cassette con la grabación de una parte importante de este concierto).

1979: "Tristán e Isolda". Orquesta Ciudad de Barcelona. Director: Franz-Paul Decker. Reparto: Roberta Knie, Josephine Veasey, Jon Vickers, Thomas Stewart, Kurt Moll, Enric Serra, Dalmau Gonzalez.

1981: "Parsifal". Orquesta Ciudad de Barcelona. Director: Franz-Paul Decker. Reparto: Dunja Vejzovic, Jon Vickers, Theo Adam, James Johnson (sustituyendo a Siegmund Nimgern enfermo), Kurt Rydl, Rolf Kühne.

1983: "Tannhäuser". Orquesta del Liceo. Director: Heinrich Hollreiser. Reparto: Thomas Tomaschke, Richard Cassilly, Wolfgang Brendel, Gundula Janowitz, Klara Takacs.

1983: *"Parsifal"*. Orquesta del Liceu. Director: Franz-Paul Decker.
Reperto: Simon Estes, Victor van Halem, Hans Sotin, Spas Wenkoff, Jozsef Dene, Eva Randova.

Era lógico, dada la vinculación entre el Pro-Música y el Liceu que Lluís Portabella acabara recalando en el Gran Teatre del Liceu como la persona más cualificada para ello en Barcelona. El Sr. Portabella levantó el Liceu y aunque lógicamente lo tenía que adaptar a los nuevos tiempos en cuanto a escenografía se refiere, tuvo un criterio evidentemente claro al respecto: "Esta temporada tenemos producciones importantes -decía en una entrevista-, como la de Otto Schenk de "Las Bodas de Fígaro", concebida por la Scala, la de Jean-Pierre Ponnelle para "Orfeo y Eurídice" de Gluck, la de Piero Faggioni para "Tosca", la de Villagrossi para "La Gioconda", y otras" (20). Hasta aquí las palabras de Portabella. Entiendo que dichas producciones, pese a ser actuales y de prestigio, eran todas ellas respetuosas con la obra representada, o al menos la mayoría a juzgar por los nombres citados.

Sin embargo el Liceu fue trágico para Portabella y si en el mundo de la música había encontrado el profundo sentido de su vida, fue también la música la que le trajo los peores momentos. En 1982 Lluís Portabella era Presidente del Patronato Pro-Música i Gerente del Gran Teatre del Liceu., además de ser responsable artístico de ambos. En 1984 las cosas llegaron a un punto crítico. El Patronato se resintió del esfuerzo realizado en favor del Liceu y ese año tuvo lugar el último concierto. La firma discográfica Belter, de la que el señor Lluís Portabella poseía una parte importante de acciones, hizo suspensión de pagos y los empleados eligieron a Portabella como "cabeza de turco" ya que era la persona más eminente. De la firma Danone, con la que la familia Portabella estuvo siempre muy vinculada, y de la cual era director, presentó su dimisión, alegando poder disponer de tiempo para las actividades musicales. No conocemos muy bien la problemática de todo este asunto pero incuestionablemente todos los problemas giraban en torno al Liceu. Posiblemente Portabella confiaba en que las instituciones salvarían al teatro si él lo colocaba a un nivel artístico europeo, pero lo que no podía imaginar es que antes de ser salvado con dinero público, tendría que hundirse él sin que nadie le agradeciese su gestión ni le devolviese su dinero. A diferencia de los

tres grandes empresarios precedentes, Bernis, Mestres Calvet y Pamias que habían muerto “con las botas puestas”, en pleno ejercicio de su cargo, Lluís Portabella fue cesado y no falleció hasta 1994.

Pere Portabella, hermano suyo, nos sugiere un final trágico, indigno a todas luces de una generosidad como la demostrada por este mecenas a lo largo de su vida: “Su grandeza fue que murió como vivió, en los dos extremos: como un magnate europeo en Salzburgo y, en el último proceso de degradación total, durmiendo a veces en la calle, sin quejarse ni rendirse. Lo que le llevó al final no fue su orgullo, fueron sus sueños” (21). Tal vez la ciudad de Barcelona, el público de ópera y conciertos deberíamos haber sido más perspicaces y darnos cuenta de lo que realmente estaba pasando en ese momento. Jaume Graell, Presidente de Pro Lírca, comentaba en el artículo que acabamos de citar: “En cuanto al Liceu, fue el gran innovador, dio a la ópera la dimensión de teatro total, con él se empezó a utilizar la palabra producción, consiguió una orquesta con nivel, sacó a Romano Gandolfi de la Scala para que dirigiera los coros, trajo a los mejores cantantes... En cuanto a Presidente de Pro-Música, Portabella consiguió traer a las mejores orquestas y solistas del mundo; subió la programación a un nivel tal, que marcó la trayectoria musical de la ciudad”. Ahora, con el paso de los años, nos ocurre con él lo que con familiares próximos y queridos: que lamentamos no haberles socorrido más física y moralmente en vida pero cuando somos verdaderamente conscientes de la importancia de haberlo hecho ya es demasiado tarde.

Tal vez lo que podía haber hecho Portabella -naturalmente si se lo hubieran permitido los aficionados, los propietarios, los estamentos oficiales, etc.-, hubiese sido continuar como Pamias como teatro de segunda fila pero aún así el primero de España. Pero tal como había hecho con el Patronato Pro-Música, Portabella ponía sus objetivos demasiado altos y al final fue víctima de ellos. Portabella lo dio todo por el Liceo aunque ahora no tenga ni una fotografía suya puesta en un pasillo del quinto piso de aquel teatro que tanto amó y que tantos sacrificios le costó.

- El final

Para terminar esta breve reseña de los empresarios y directores artísticos, tenemos una época final de confusión y cambios donde los nombres protagonistas son:

LLUÍS ANDREU (1981-1990)

JOSEP M. BUSQUETS (1986-1992)

JORDI MALUQUER (1992-1993)

Estos tres nombres cierran la larga y dilatada historia del wagnerismo en Barcelona. Los tres eran personas que vivían para la música más que de la música. Luego vendrían otros nombres, pero esos ya serían profesionales, intelectuales, elitistas, negociantes, ideólogos y convertirían el Liceu en un taller de experimentación y en un negocio musical y turístico, evidentemente con dinero público. Sin embargo, Andreu, Busquets y Maluquer eran la gente de siempre, aquellos nombres con los que nos habíamos familiarizado a lo largo de los años pues aparecían por aquí y por allí. Lluís Andreu era cantante, había actuado en papeles secundarios en algunas óperas organizadas por Junior, haciendo de Mauricio en “I quattro Rusteghi” de Wolf-Ferrari o de diablo en “L’Ivrogne Corrigé” de Gluck. En el momento en el que Andreu tomó las riendas del Liceu casi todo se hallaba en relación con el dinero. Había que mejorar la orquesta, el cuerpo de baile, contratar los mejores solistas, buscar subvenciones, hacer reformas, adaptar el escenario, expropiar fincas adjuntas... y esos temas, de los que antes no se trataba constantemente en los medios de comunicación, se convirtieron en parte integrante de la vida del Teatre. Luego vino el incendio, la reconstrucción, la ampliación, el aumento espectacular del número de empleados, de personal juvenil disperso por toda la sala como supuestos “acomodadores”, guardas jurados, personal administrativo, etc. De nada sirvió que Josep M. Busquets, Lluís Andreu o Jordi Maluquer se esforzaran en dar a los aspectos financieros una importancia secundaria en relación a los artísticos. En una de las primeras entrevistas que le hicieron a Lluís Andreu al incorporarse al Liceu en 1981, al preguntarle que equipo de colaboradores ejecutivos tenía, respondió: “El maestro Eugenio Marco, director musical y de la orquesta, Diego Monjo director de personal y de

escenario, Juan Antich, jefe de administración y Federico Roca, jefe de abonos y taquillas”. Ese era el equipo que llevaba el Liceu en ese momento, con unos cuantos auxiliares más, pero todo eso al cabo de unos pocos años cambiaría completamente.

Josep M. Busquets constituye otro de los nombres conocidos, que actualmente asociamos al magnífico Festival de Música de Cantonigròs. También él, como los otros dos, tuvieron que hablar más de dinero y reformas que de ópera y teatro. Según Busquets el Liceu no había de ser únicamente “un teatro de ópera, sino que ha de ser un centro productor de artistas y profesionales, de arte y de público” (22).

Jordi Maluquer, autor de por lo menos una crítica sobre los Festivales de Bayreuth publicada en Monsalvat, era conocido como un hombre y un nombre en el mundo de la música. En una entrevista publicada en la citada revista (23), al terminar se le ofreció la oportunidad de que “como final” expresase las opiniones que creyese más convenientes. Después de hablar de problemas administrativos y económicos, de cuestiones organizativas, etc., apareció el “aficionado”. Sus palabras son suficientemente elocuentes: “Creo que la frialdad administrativa que puede dar un cargo como el mío no quiero que esconda mi devoción hacia la Música, porque creo que Occidente, al menos a nivel de formulación, está en babia. Quiero decir que se deja invadir por modas de otras civilizaciones, y que no nos damos cuenta de que nuestra auténtica espiritualidad está en la Música a través de sus intérpretes y que ese es el camino que mucha gente, por suerte, va comprendiendo instintivamente. Como dato en una sola línea te hablaré de las “Misas polifónicas” que propuse a un grupo de amigos. Yo, que conservo creencias religiosas profundas, estaba dolido de que una Misa dada en concierto (algo así como una ópera de Wagner sin representación escénica), representaría un lleno de público, mientras que a veces en la iglesia, esté desasistida de él. La primera experiencia supuso - pese a las limitaciones que deben superarse- el paso de un centenar a casi novecientos asistentes. Creo que es revelador del papel espiritualizador de la Música en nuestra Cultura”. Con la perspectiva de estos últimos años, nos parece imposible que una persona de esta sensibilidad y espiritualidad hubiese sido Director General de Música de la Generalitat. Cuando en otra entrevista en

la misma publicación (24) en entrevistador, Jesús García Pérez, le pregunta: “¿Tu trabajo en el Liceu es más o menos gravoso para ti que el cargo de Director General de Música que ostentabas en la Generalitat?, responde el señor Maluquer sin titubear: “En realidad aquí estoy como en el Walhalla”.

Sabemos también que Josep M. Busquets que es un hombre de convicciones religiosas. Lo ignoramos de Lluís Andreu, pero no hay duda que estos dos hombres que, junto a Maluquer, cerraron la historia del Liceu de “siempre”, han sido personas espirituales y, sobre todo, amantes de la música. Estos tres hombres cerraron un ciclo y, como hemos dicho al principio, este ciclo lo hemos querido cerrar, en el aspecto wagneriano, aunque sea un poco arbitrariamente, en abril de 1989 con la reposición de “Los Maestros Cantores”, como homenaje a la labor escenográfica de José Mestres Cabanes.

En un entreacto de dicha representación, José Luis Téllez preguntó a Josep M. Busquets el cómo y el cuándo había surgido la idea de este homenaje a la escenografía catalana y a José Mestres Cabanes en concreto: “Este era un deber del Teatro, una cuestión pendiente, el homenajear a un hombre que le ha dedicado tantos esfuerzos y tantos años de su vida para ofrecer los grandes espectáculos con sus escenografías pintadas sobre papel, hombre que ha sido el transmisor y continuador de una escuela catalana de escenografía y que ha tenido una particularidad muy especial: su concepto de la perspectiva que realmente es un don muy singular que muy pocos artistas consiguen y que él posee en gran medida. Y así en sus obras escenográficas podemos apreciar la aplicación de este don suyo. El Teatro siempre se ha sentido en deuda con este gran maestro y con motivo de la reposición de “Los Maestros Cantores” de Richard Wagner, consideramos que era el momento oportuno para reponer la escenografía que, entre los años 1944 y 1950, había pintado para el Teatro y así ofrecerle en homenaje esta representación. Además el Teatro le ha otorgado el “Cartel de Oro” con una inscripción donde deja plasmado su agradecimiento para que le sirva de recuerdo de este día y de los años que ha dedicado a este Teatro, al público de la ciudad y al público del mundo, que puede hoy gozar todavía de la magnificencia de estos decorados, de esta escenografía tan bonita” (25).

El público del Liceu no sabía, pero sospechaba, que esa sería la última oportunidad de ver algo de Wagner con buenos decorados en muchos años. Y de la misma manera que José Mestres Cabanes había puesto siempre el máximo interés en reflejar en sus decorados los deseos del artista creador, así también cuando se afrontó la reposición de los decorados de “Los Maestros Cantores de Nuremberg”, organizada como hemos mencionado en homenaje a su nonagenaria edad, todo el mundo quiso respetar escrupulosamente sus deseos en los más mínimos detalles. Nadie quiso ser original, tener ideas “nuevas” o incorporar elementos innovadores. Mestres Cabanes puso su talento al servicio de Wagner y todos los que trabajaron en volver a reponer sus decorados, pusieron todo el suyo al servicio de Mestres Cabanes. Todo el mundo trabajó en ese proyecto con entusiasmo y como tantas noches en la historia del Liceu se produjo el milagro, ese milagro que hace que todo el espectáculo conforme una única unidad, en la cual se hallan integrados los cantantes, músicos, coros, personal técnico, directivos, público... No hay 300 personas en el escenario y 3000 en el público. Hay una “única” unidad que vive, que interpreta, que ejecuta, que siente, que percibe y por encima del tiempo y del espacio, en ese espectáculo de profundidad casi religiosa, participa también Richard Wagner pues forma, junto al resto, esa unidad que “hace el milagro”. No son muchas las noches en la ópera en que ocurre algo así, pero todos los aficionados recuerdan algunas de esas noches mágicas. Y la de “Los Maestros” fue una de ellas. Todo salió bien, todo era perfecto, todo era arte y espiritualidad. El reparto no podía ser mejor. Ángel Fernando Mayo acostumbraba a decir que cuando se hallaban en escena juntos Hermann Prey y Bernd Weikl el espectáculo estaba garantizado... Pero hubo otros nombres que contribuyeron al éxito total de la obra, como serían los de John Macurdy y Kurt Rydl alternando en el papel de Pogner, Paul Frey como Walter, Ulrich Rössler como David, Sue Patchell como Eva y Marga Schiml en el papel de Magdalena. Tampoco hemos de olvidar a algunos “secundarios”, como Stefano Palatchi que encarnaba al Maestro Cantor Hans Foltz y a todos los otros intérpretes de los maestros. Nombre para recordar el de Carin Bartels que diseñó un vestuario en tonos pastel con predominio de los ocres, que se integraba de manera maravillosa en el escenario, y desde luego un nombre

protagonista fue el de Jean Claude Riber, con una dirección de escena soberbia, mientras Uwe Mund se ocupaba de la dirección de orquesta. ¡Qué noche Santo Cielo!

En una rueda de prensa que tuvo lugar con los cantantes y que fue publicada en la revista Monsalvat, todos demostraron su admiración por los decorados. Hermann Prey dijo: “A mi me ha encantado trabajar con estos decorados. La atmósfera que se desprende de ellos es la que tendríamos que encontrar siempre en nuestro trabajo, aunque la concepción fuese más moderna. No hay nada Kitsch en esta escenografía, son decorados realistas y románticos al mismo tiempo”. Bernd Weikl por su parte comentaba: “Creo que reflejan exactamente aquello que Wagner quiso ver reflejado en la escena cuando situó la acción a mediados del siglo XVI. Son muy poéticos y no hace falta decir nada de la ventaja que representa desde un punto de vista acústico. En el cuadro del taller de Sachs, la sensación de recogimiento es total... No se trata tampoco de decidir si una decoración es moderna o antigua. El problema radica en si es acertada o no. Y creo que esta lo es”. Y también dos teóricos “enemigos” de este tipo de decorados, como serían los eminentes críticos Ángel Fernando Mayo y José Luis Téllez, tuvieron la honestidad de modificar su idea previa cuando vieron los decorados en escena. Ángel Fernando Mayo dijo: “Cuando se alzó el telón... me llevé una de las mayores sorpresas en mi existencia lírica... Fue a través de las páginas de Monsalvat donde leí tales alabanzas de las escenografías de Mestres Cabanes, ensalzadas allí en términos para mi incomprensibles, que me hicieron incurrir no en menosprecio de las mismas, pero sí en un rechazo de su concepto (creído por mi envejecido) utilizado ahora para defender una interpretación de Wagner con la que yo no comulgaba”. Posteriormente describe en dicho comentario sus impresiones de los decorados: “¿Cómo es posible crear con decorados pintados un espacio escénico tan sugerente y vivo?... la sensación es de gran profundidad (nunca me ha parecido más espacioso el escenario del Liceo) gracias al magistral estudio de la perspectiva” (26). Y también el anti-wagneriano José Luis Téllez fue categórico hablando de “decoraciones maravillosas”.

Esos efectos de relieve logrados a través de las sombras, en los que José Mestres Cabanes era un destacadísimo especialista, creaban una ilusión imposible de lograr con decorados corpóreos. En una entrevista a Lluís Andreu sostenida en 1986 en la reiteradamente citada revista "Monsalvat", éste mencionaba la dificultad de los decorados corpóreos y las ventajas de los telones. En los libretos de las óperas siempre se menciona "Cuadro I", "Cuadro II", etc. Y eso es precisamente lo que el compositor quería, un "cuadro" que se integrase en el concepto romántico de la obra. Un montaje corpóreo no es un "cuadro" y lo que confiere a la ópera, y más a los dramas musicales, sus características de mundo idealizado, es esa colaboración del arte pictórico, añadido a la música, la poesía, el ballet... La obra de arte total, en definitiva. Los decorados corpóreos, además de ser difíciles de almacenar, no representan el ideal de integrar al artista pintor dentro de los elementos esenciales de la obra representada.

Por suerte, esa modélica representación fue emitida por televisión y han circulado copias por todo el mundo. En Estados Unidos es posible comprar DVD's de dicha producción en versión "pirata". Sería mucho mejor y más ético que la obra se editase en DVD comercial, pero hasta el momento los esfuerzos que hemos realizado para conseguirlo han resultado infructuosos. Sea como sea, esas grabaciones que existen sacadas de la emisión por televisión de la representación, son un tesoro ya que ha logrado que todo ese esfuerzo gigantesco y toda esa noche mágica, no se haya perdido para la posteridad. A través de ellas podemos ver lo que debería ser siempre la escenografía wagneriana pues, y ya lo he dicho en otras ocasiones, de todos los decorados que he visto realizados por artistas alemanes, franceses, italianos... los de José Mestres Cabanes son, con diferencia, los "más wagnerianos".

Ahora, al recordar aquel día único, somos conscientes de que hemos tenido el enorme privilegio de vivir con intensidad esa fecha memorable. El 6 de abril de 1989 fue el momento maravilloso de ver subir el telón y quedar extasiados ante esos bellísimos decorados, con el claustro de la Iglesia, con las vidrieras y con la reproducción del famoso medallón de Veit Stoss que se halla en la Iglesia de San Lorenzo en Nuremberg. "El espectáculo va a empezar" y durante muchas horas, ese espectáculo nos elevó por encima de

los problemas de la vida diaria, de los mensajes catastrofistas de los telediaros, para transportarnos a un mundo feliz a través del milagro de la ópera. Pero si el 6 de abril fue un día alegre, el 21 de ese mismo mes fue un día de enorme tristeza. Se trataba de la última representación y, tal como suponíamos muchos, no se trataba de la última de esta temporada, sino de la última y definitiva. Gracias a Josep Maria Busquets y a Lluís Andreu habíamos podido ver “el mayor espectáculo del mundo”, en una de las obras más completas y complejas del repertorio operístico. El día 21 todo terminaba. Era como al final de la Navidad cuando hay que quitar los adornos del árbol y volver a la vida real, abandonando la idealización y el ensueño.

Al rememorar ese último día queremos recordar las indicaciones de Wagner, no para el final de “Los Maestros” sino para el “Tristán” y utilizando sus mismas palabras decir: “Se cierra poco a poco la cortina” y con esa expresión queremos indicar el final de la obra y el final del Liceu. A partir de ese 21 de abril desaparecieron las noches mágicas. Pero existen algunos privilegiados que hemos tenido la gran suerte de poder conservar esa magia en el recuerdo. ¡Gracias Wagner, gracias Mestres Cabanes, gracias a todos los Empresarios y Directores artísticos del Liceu!

Notas:

(1) Las fechas entre paréntesis indican el tiempo que estuvieron como empresarios del Liceu.

(2) “Una historia movida: Los empresarios”, capítulo del libro “Cien años del Liceo. Libro conmemorativo de su primer centenario 1847-1947”, firmado por A. García de Ribera. Pág. 32.

(3) Revista Joventut, 10 de enero de 1901.

(4) Revista Joventut, 21 de noviembre de 1901.

(5) Revista Joventut, Tomo I, páginas 115 -1900-. Citado por Alfonsina Janés en su libro “L’obra de Richard Wagner a Barcelona”. Este número de la revista “Joventut” no lo tenemos en nuestra biblioteca.

(6) Revista Joventut, 1 de agosto de 1901.

(7) Revista Joventut, 28 de marzo de 1901.

(8) El Teatre Català, 31 de maig de 1913.

(9) Juan Mestres Calvet, “El Gran Teatro del Liceo visto por su empresario”, Barcelona 1946 (?). No figura fecha de edición pero esa parece la más probable.

- (10) "Al Ilustre Señor D. Juan Mestres Calvet, 1930. No figuran otros datos en el libro.
- (11) Concurso para la provisión de la Empresa de funciones del "Gran Teatro del Liceo", proposición que ha presentado al mismo D. José F. Arquer, Barcelona abril de 1947.
- (12) Monsalvat, nº 11, noviembre 1974 (entrevista realizada por J.A. Gutiérrez de Liencres).
- (13) Monsalvat, nº 78, diciembre 1978 (entrevista realizada por Jesús García Pérez).
- (14) Monsalvat, nº 99, noviembre 1982 (entrevista realizada por Jesús García Pérez).
- (15) De este artículo titulado "Tomatazos contra la burguesía" tenemos las hojas del ejemplar de la revista donde fue publicado pero no hay indicación alguna del título de la publicación. También hemos añadido algunas frases de otros artículos de ese esperpéntico autor, publicadas ambas en "La Vanguardia" los días 3-3-1978 y 3-10-1979.
- (16) Diverdi, julio-agosto 2009.
- (17) "Las artes escénicas en algunos teatros de Alemania", F. Soler y Rovirosa, Barcelona 1900.
- (18) Monsalvat, nº 119, setiembre 1984.
- (19) Monsalvat, nº 56, diciembre 1978.
- (20) Monsalvat, nº 121, noviembre 1984.
- (21) La Vanguardia, 2 mayo 1998.
- (22) Avui, 18 noviembre 1992.
- (23) Monsalvat, nº 114, marzo 1984.
- (24) Monsalvat, nº 171, mayo 1989.
- (25) Transcripción de la entrevista emitida por TVE en abril de 1989, en el transcurso de un entreacto de la representación de "Los Maestros Cantores de Nuremberg" de Richard Wagner.
- (26) Ritmo, junio 1989.