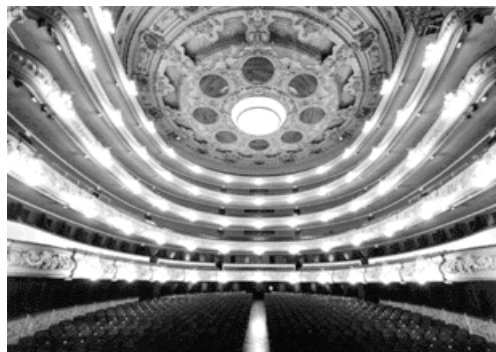


# EL GRAN TEATRO LICEU DE BARCELONA



CONSERVATORIANOS agradece profundamente al **Gran Teatre Liceu de Barcelona** su generosa autorización para publicar los materiales que sobre su historia se presentan en esta edición.

## 1708-1846 LOS PRECEDENTES DEL GRAN TEATRO DEL LICEU

La ópera nace en las pequeñas cortes italianas de principios del siglo XVII. Progresivamente, este nuevo género musical se expande a las otras cortes europeas de la época. En Cataluña, las primeras representaciones de ópera llegan un siglo más tarde –a comienzos del XVIII– al instalarse en la ciudad la pequeña corte del pretendiente a la corona española, el archiduque Carlos de Austria, en plena Guerra de Sucesión. *Il più bel nome* de Antonio Caldara, escenificada en el palacio de la Llotja de Barcelona en 1708 con motivo de la boda del archiduque con Isabel Cristina de Brunsvic-Wolfenbüttel, fue la primera ópera representada en Cataluña.

Durante la segunda mitad del siglo XVIII, la ópera se convierte en un espectáculo popular en Barcelona. En este proceso tienen un papel muy importante las autoridades militares ilustradas de la época, como los capitanes generales: el marqués de La Mina, el conde de Ricla y el marqués del Asalto, ya que acabada la guerra, los capitanes generales del nuevo rey Felipe V promueven la ópera como

entretenimiento para sus tropas y para la población local. La ópera servía de entretenimiento a los soldados mercenarios, muchos de ellos extranjeros y con un nivel cultural bastante alto, pero como no sabían castellano ni catalán, se interesaban poco por las representaciones teatrales habituales en la ciudad. Además, la ópera fue rápidamente asimilada por los ciudadanos de Barcelona. Las representaciones se hacían en el Teatro



de la Santa Cruz, propiedad del Hospital de la Santa Cruz, que desde 1579 había conseguido por real orden la exclusividad de las representaciones de comedias en la ciudad.

En el año 1837, un batallón de la Milicia Nacional, con Manuel Gibert i Sans a la cabeza, creó, en el desamortizado convento de Montsió, el Liceo Filodramático de Montesió.

La finalidad de la nueva entidad era, por un lado, promover la enseñanza musical (de ahí el nombre de Liceu); y, por otro, la organización de representaciones escénicas –de teatro y de ópera– por parte de los alumnos. En 1838, la entidad cambió el nombre por el de Liceu Filarmónico Dramático de S. M. la Reina Isabel II.

A pesar de las continuas presiones por parte del Teatro de la Santa Cruz, que reclamaba su derecho de exclusividad en lo relativo a las representaciones, la actividad artística del primer Liceu fue aceptada por las autoridades teniendo en cuenta el carácter docentes de la institución.

Las monjas recuperaron sus derechos porque un nuevo gobierno conservador anuló las disposiciones del gobierno liberal anterior. El Liceu se encontraba con la necesidad de buscar un espacio en la Barcelona todavía



amurallada; en una Rambla que separaba la ciudad propiamente dicha del Raval y que todavía era un arroyo rodeado de conventos y edificios diversos, talleres, fundiciones y el mismo Teatro de la Santa Cruz.

La falta de espacio y las presiones de los monjes, antiguos propietarios del convento de Montsió, que habían recuperado sus derechos, motivaron que el Liceo Filarmónico Dramático de S. M. la Reina Isabel II abandonara el convento de Montsió. A cambio, se le concedió el derecho de compra del edificio del convento de los Trinitarios, situado en el centro de La Rambla. Seguidamente comenzaron los trabajos de derribo de este convento para edificar un nuevo edificio capaz de dar cabida a todas las actividades del Liceu.

## 1847-1862: LOS INICIOS DEL GRAN TEATRO DEL LICEU

A diferencia de otras ciudades europeas, donde la monarquía se encargaba de la construcción y el mantenimiento de los teatros de ópera, en Barcelona la construcción del Gran Teatre del Liceu se tuvo que hacer mediante las aportaciones de accionistas particulares, según una estructura similar a una sociedad mercantil. Este hecho condicionó incluso la estructura del nuevo edificio, que carecía, por ejemplo, de palco real.

Los gestores del Liceo Filarmónico Dramático de S. M. la Reina Isabel II le encargaron a Joaquim de Gispert i d'Anglí un proyecto que hiciera viable la construcción del nuevo edificio. El proyecto preveía la creación de dos entidades: la Sociedad de Construcción y la Sociedad Auxiliar de Construcción. Los accionistas de la primera obtenían, a cambio de sus aportaciones económicas, el derecho de uso a perpetuidad de algunos palcos y butacas del futuro teatro; los de la segunda, en cambio, aportaban el resto del dinero necesario para construir el teatro a cambio de la propiedad de otros espacios del edificio. Esta

Sociedad Auxiliar de Construcción será el origen del Círculo del Liceo. La peculiar estructura económica del Liceu aseguraba su continuidad: los mismos accionistas eran los primeros interesados en mantener el prestigio del teatro, porque de lo contrario sus acciones perdían valor.

En 1854 el Liceo Filarmónico Dramático se dividió en dos instituciones: el Liceo Filarmónico, dedicado a la enseñanza y precedente del actual Conservatori del Liceu, y la Sociedad del Gran Teatre del Liceu de Isabel II, encargada de la gestión del teatro.

Miquel Garriga i Roca fue el arquitecto encargado de la construcción del Liceu. Las obras se iniciaron el 11 de abril de 1845 y el teatro se inauguró el 4 de abril de 1847 con un variado programa sinfónico, vocal y teatral. El edificio, con cabida para unas 4.000 personas, seguía la forma canónica de los teatros a la italiana, con la planta de la sala en arco de herradura. Con su platea y sus seis pisos, era el teatro europeo más grande de la época.

El 9 de abril de 1861, un incendio destruyó la sala y el escenario. La reconstrucción, en tan sólo un año, la llevó a cabo Josep Oriol Mestres (que había sido ayudante de Miquel Garriga i Roca). La novedad del nuevo edificio era, básicamente, la pérdida del anfiteatro del segundo piso. Los principales artistas que intervinieron en la nueva decoración, dirigida por Josep Mirabent, fueron Antoni Caba, Joan Vicens, Ramon Martí i Alsina y Agustí Rigalt.

La fachada del edificio original, que no se quemó en el incendio pero que había despertado una amplia polémica, se reformó en 1875. El interior de la sala se volvió a reformar en 1908.

La actividad artística, sin embargo, no era exclusivamente operística. En el nuevo edificio se daban todo tipo de representaciones, desde óperas hasta danza, conciertos, zarzuelas, obras teatrales, espectáculos de magia, variedades y otros. En el Liceu se ha hecho de todo: funambulistas, “acróbatas árabes y



chinos”, “ejercicios sobre cuerda de monsieur Blonden”, “cuadros disolventes por la compañía del conde Ernesto Patrizio di Castiglione”, rifas, “baile del niño Haslam con paso chinesco”, “juegos de manos por el prestidigitador catalán Canonge” e incluso “el espectáculo de magia La última palabra del espiritismo”. A pesar de esta dispersión, no es extraño encontrar momentos en la historia del Liceu en los que la empresa no podía abonar los sueldos de los artistas e intervenía la autoridad para que los espectáculos se llevaran a cabo. Aún así, el Liceu fue ante todo un teatro de ópera, zarzuela, ballet y conciertos. Las representaciones teatrales fueron habituales hasta 1885.

Mediante un concurso, la Sociedad del Gran Teatre del Liceu hacía concesión del teatro a un empresario que programaba las temporadas artísticas con una subvención de la Sociedad y según unas exigencias determinadas.

Desde sus inicios el Gran Teatre del Liceu tuvo una marcada tradición operística. El gran repertorio belcantista romántico —Rossini, Donizetti, Bellini, etc.— y el joven Verdi fueron el caballo de batalla de las primeras temporadas del nuevo Liceu, enraizando desde entonces una fascinación sin límites por la voz humana que se ha mantenido hasta hoy en día. Sin embargo, el espíritu abierto del nuevo teatro ante otras manifestaciones artísticas se pone de manifiesto ya en el abigarrado programa de la representación inaugural: una sinfonía de Josep Melcior Gomis, la obra de teatro *Don Fernando de Antequera* de Ventura de la Vega, el

ballet *La Rondeña* con música de Josep Jurch i la cantata *Il regio imene* de Marià Obiols con texto de Joan Cortada. La segunda función de la historia del teatro fue ya una ópera: *Anna Bolena* de Donizetti, en la que destacó la soprano barcelonesa —a pesar de su apellido italiano— Manuela Rossi-Caccia.

El Liceu se convirtió pronto en un centro rival del viejo Teatro de la Santa Cruz (que a partir de ahora se llamó Teatro Principal). La tradición —seguramente alejada de la realidad— ha presentado la rivalidad entre liceístas y cruzados como un enfrentamiento entre progresistas y conservadores; entre la clase burguesa y la aristocracia decadente de la época.

### 1863-1913 LA CONSOLIDACIÓN DEL GRAN TEATRO DEL LICEU

A finales del siglo XIX, el Liceu se había convertido en un edificio emblemático de la ciudad, escaparate social de la burguesía consolidada y centro artístico de nivel internacional. En su escenario se estrenaron las obras de Giuseppe Verdi, los títulos más significativos de la *grand opéra* francesa y del verismo italiano, y los dramas musicales de Richard Wagner.

Las clases sociales coexistían y se estratificaban en el Liceu: los mejores espacios —los palcos de los pisos inferiores y la platea— los ocupaban las grandes familias de la burguesía local. A medida que las localidades iban ascendiendo, la composición social cambiaba. En los pisos superiores se instalaban peñas de amigos aficionados a la música, menestrales y miembros de la pequeña burguesía, y, tocando el techo, incluso miembros de las clases trabajadoras.

Este Liceu de joyas y lujo, aislado de la realidad, convivía, por otra parte, con una situación social y políticamente convulsa que en un momento determinado afectó trágicamente a la vida del teatro. Era un lugar para ver y ser visto. Las representaciones se llevaban a cabo con la luz de la sala encendida y todo el mundo podía entrar

y salir en cualquier momento. Los máximos exponentes de este Liceu mundano fueron, por un lado, el «bolsín», una pequeña bolsa de contratación que se formaba los días de representación; y, por otro, los espectaculares bailes de máscaras. Estos bailes se celebraban en la platea —entramada por encima de las butacas— y en los otros pisos aprovechando al máximo el amplio aforo del teatro. En algunos bailes consta la asistencia de más de 6.000 personas.

Sin embargo, el Liceu de finales del siglo XIX, cerrado en sí mismo, inmerso en la ostentación y el lujo, convivía, de hecho, con un mundo social y políticamente convulso, marcado, entre otras realidades, por el proceso industrializador y los conflictos de clase. En diferentes momentos, este mundo externo se hace presente en la vida cotidiana del teatro, como por ejemplo en la crisis de 1866, las guerras de Cuba y de África, la Semana Trágica, etc.

Con la Revolución de 1868, una multitud reclama y obtiene el busto de mármol de Isabel II que estaba situado en la escalera principal del Liceu y, arrastrándolo Ramblas abajo, se tiró al mar. Pero, sin duda, el acontecimiento más significativo tuvo lugar el 7 de noviembre de 1893, en la noche de inauguración de la temporada, cuando, durante el segundo acto de la ópera *Guillaume Tell* de Gioacchino Rossini, antes de comenzar el tercero, se lanzaron dos bombas sobre la platea de las que solo explotó una, que causó la una veintena de muertos y un considerable número de heridos. El atentado, atribuido a un anarquista, conmocionó Barcelona y se convirtió en el símbolo de los turbulentos conflictos sociales de la época.

El 18 de enero de 1894, el Liceu volvió a abrir las puertas, pero durante años no se utilizaron las butacas que ocupaban las personas que murieron a causa de la bomba.

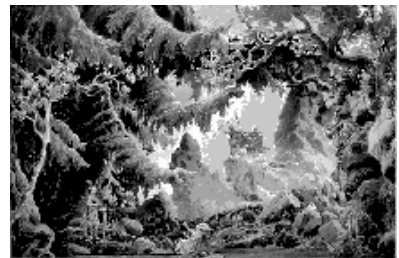
A finales del siglo XIX se consolida en Barcelona una escuela de escenografía local que desarrolla en el Liceu gran parte de su actividad, y cuya

importancia perdura hasta mediados del siglo XX.

Los nombres más significativos son los de Francesc Soler i Rovirosa (1836–1900), Maurici Vilomara (1848–1930) y Salvador Alarma (1870–1941), autores de espacios admirablemente naturales, de una textura pictórica densa y delicadamente sutil, que utilizan las perspectivas engañosas características de la técnica del *trompe-l'oeil*.

Posteriormente, Oleguer Junyent (1876–1956) empieza a cuestionarse la tradición “realista”, y utiliza un vocabulario más libre, como el que mostró en su mágico y polémico *Venusberg (Tannhäuser)*, que fue un auténtico manifiesto, especialmente en lo relativo al rotundo antinaturalismo del color.

La última figura destacada de esta escuela es Josep Mestres Cabanes



(1898–1990). Discípulo de Salvador Alarma e incondicional de los postulados “realistas”, llegó a demostrar que el vocabulario estilístico tradicional es una de las opciones posibles de la creación escenográfica y que los dos polos del binomio “espacio realista–espacio poético” —a menudo considerados contradictorios— podían coincidir.

Cuando los escenógrafos de su generación abandonaban el “realismo” y abrían nuevos caminos, nunca aceptados por Mestres Cabanes, afirmaba: “fui el último escenógrafo y ahora ya no quedan”. Nunca se percibió un cambio en su resistencia a considerar como posibles otros caminos que no fueran los que él había escogido.

Durante el último tercio del siglo XIX, el Liceu se convirtió en uno de los

teatros de ópera más importantes de Europa. En su escenario se representaban las obras maestras de los compositores más relevantes de la época: Giuseppe Verdi, la *grand opéra* francesa, Richard Wagner y los compositores adscritos al verismo.

Además, el repertorio del teatro se incrementó con obras de algunos compositores nacionales, como por ejemplo Felip Pedrell, a menudo influidos por alguna de las mencionadas escuelas.

Sin embargo, en Cataluña la importancia y la influencia de la figura de Richard Wagner supera a la de cualquier otro compositor. La gran popularidad de la obra de Wagner se puede atribuir, en buena parte, a la acción de un grupo de jóvenes apasionados –caudillados primero por Joaquim Marsillach y Josep de Letamendi, y, posteriormente, por Antoni Ribera y Joaquim Pena– que en 1901 fundaron la Asociación Wagneriana, con el objetivo de estudiar a fondo las obras dramáticas y teóricas de Wagner y, al mismo tiempo, de divulgarlas en catalán, lo que significaba que era necesario traducirlas y que era imprescindible enseñar a los cantantes el estilo interpretativo correcto. Los primeros años, hasta 1906, la Asociación llevó a cabo una actividad febril entre sesiones de análisis e interpretación de los dramas wagnerianos, conciertos y conferencias. Varias personalidades del mundo cultural catalán pasaron por la Wagneriana para exponer su pensamiento estético, como por ejemplo Felip Pedrell, Adrià Gual, Manuel de Montoliu, Xavier Viura o Joan Maragall.

Joaquim Pena, indiscutible motor del wagnerianismo catalán de la época, fue un severo crítico musical que manifestó a menudo su disconformidad con las representaciones del Liceu: Wagner recortado y en italiano, interpretado por figuras del *bel canto*. Sólo en una ocasión, en el año 1924, Barcelona asistió a la representación de una obra de Wagner cantada completamente en catalán: *Lohengrin*, en el Teatro Tívoli,

con Emili Vendrell. Antes, en el Liceu se habían interpretado en catalán fragmentos de obras wagnerianas como el *racconto* de *Lohengrin*, fragmentos de *Tannhäuser*, *Tristan und Isolde* y todo el primer acto de *Die Walküre*.

*Lohengrin* fue la primera obra de Wagner que llegó a Barcelona (en 1882 al Teatro Principal y en 1883 al Liceu). Pronto se estrenaron *Die fliegende Holländer* (1885), *Tannhäuser* (1887) y *Die Walküre* (1899). Esta última fue recibida como un acontecimiento sensacional que incluyó la novedad de dejar la platea y los primeros pisos del Liceu a oscuras, con lo que se facilitaba la concentración del interés en el espectáculo. El estreno en el Liceu de las otras obras wagnerianas culminó con la voluntad de que el teatro fuera el primero en presentar *Parsifal* una vez prescrita la prohibición que impedía la representación de esta obra fuera de Bayreuth antes de 1914.

Así, el día 31 de diciembre de 1913, poco antes de la media noche, empezó, protagonizada por Francesc Viñas, la representación de *Parsifal*, que acabó a las cinco de la madrugada. Toda una demostración de la capacidad de entusiasmo de los catalanes.

Por su parte, las grandes obras de Verdi llegaron al Liceu puntualmente y obtuvieron, en general, una entusiasta acogida. Ante el estreno de *Otello* en Milán, en 1887, había tal expectación que «La Ilustración Artística» llegó a publicar una delirante crónica de esta apoteósica «première». Decía el cronista que Verdi rompió «aquel anti-natural sistema, a cuyo tenor con el mismo acento se decía «yo te amo» o «yo te odio» y los mismos gorgoritos se empleaban para morir que para



casarse». (28 de febrero de 1887)

En cambio, la «*grand opéra*» no llegó al Gran Teatre del Liceu con la misma puntualidad que las obras del repertorio italiano. En 1851 se estrena en el Liceu *Robert le diable* de Giacomo Meyerbeer y dos años más tarde *Fra Diavolo* de Esprit Auber con un éxito considerable. El entusiasmo por Meyerbeer, sin embargo, llegó al máximo con el estreno de *Les Huguenots* (1856), hasta el punto de que aún hoy es el cuarto compositor más representado de la historia del Gran Teatre del Liceu. Los estrenos de *La Juive* de Jacques-Fromental Halévy en 1859 y de *L'africaine* de Meyerbeer en 1866 consolidan la fascinación del público de Barcelona por este género.

Otras óperas francesas, ya más alejadas de la «*grand opéra*» llegaron también al Liceu. El *Faust* (1864), de Charles Gounod, con 26 representaciones consecutivas, fue considerada la cima del arte operístico, y en 1900 todavía era la ópera más representada en el Liceu. También se estrenaron en el Liceu *La damnation de Faust* de Hector Berlioz (1886), y algunos títulos de Georges Bizet (*Les pêcheurs de perles* y *Carmen*, 1887 y 1888) y de Jules Massenet (*Manon*, 1894).

La solidaridad del público del Gran Teatre del Liceu con las obras de compositores como Pietro Mascagni, Ruggero Leoncavallo y Giacomo Puccini contrasta con la hostilidad visceral de los comentaristas musicales de la época. Joaquim Pena era uno de los miembros más representativos de la *élite* que detestaba estas obras hechas «con folletines de periódico basados en crímenes misteriosos» y que afirmaba, refiriéndose a la *Fedora* de Umberto Giordano, que «la romanza del cochero es originalísima: con un poco más, aquel buen hombre nos explica hasta la huelga de los tranvías» (*Juventut*, 3 de mayo de 1900).

La polémica siguió con el estreno de *Tosca* de Puccini, pero se impuso un punto de resignación a partir de *Madama Butterfly*, cuando Marcos Jesús Bertran asegura que Puccini «halló en *La Bohème* un éxito indiscutible,

halagando el gusto de públicos fáciles; logró en *La Tosca* un nuevo triunfo por parecidos procedimientos, y ahora en la *Butterfly* ha seguido explotando el filón [...]. El público ya ha tomado la costumbre de aplaudirle, y le aplaude, aunque sin entusiasmo, sin esfuerzo». (*La Vanguardia*, 10 de diciembre de 1909)

La presencia de autores del país en el escenario del Liceu fue escasa a lo largo de los últimos decenios del siglo XIX, precisamente la época en que ya se había afianzado el movimiento de la *Renaixença* literaria, política y cultural. Ante el alud del repertorio italiano que hasta 1860 significó el 90% del total y de la progresiva incorporación del repertorio francés y alemán, son pocos los nombres de autores nacionales con cierta presencia: Marià Obiols, Felip Pedrell, Antoni Nicolau, Isaac Albéniz, junto a algunos castellanos de éxito como Tomás Bretón.

Fue durante los primeros treinta años del nuevo siglo cuando los ideales del nacionalismo romántico de la *Renaixença* y las inquietudes propias de la generación modernista, en contacto con la fulgurante aparición de Wagner, dieron su fruto en el mundo del Liceu. Incluso se ha llegado a hablar de una «edad de oro» de la música catalana.

Los compositores nacionales estuvieron presentes habitualmente en las temporadas estables. Al lado del mismo Pedrell –quien con *I Pirinei* (1902) puso música a un texto de carácter épico de Víctor Balaguer, con tratamiento wagneriano– se destacan las óperas de Joan Manén y, especialmente, las de Enric Morera, formado en la prestigiosa escuela belga y que encarnaba los ideales modernistas, que fueron acogidas con entusiasmo. Jaume Pahissa, hábil orquestador, adaptó también mitos y leyendas populares catalanes y Joan Lamote de Grignon fue un wagneriano militante.

También fueron apreciados otros autores hispánicos como Guridi, Arrieta, el mismo Bretón y, ya dentro del género de la zarzuela, muy popular

en Cataluña, sobresale la figura de Amadeo Vives, que obtuvo grandes éxitos liceísticos (*Maruxa*, *Doña Francisquita*, entre otros).

### 1914-1938: EL LICEU ENTRE GUERRAS

La neutralidad española en la Primera Guerra Mundial (1914-1918) le permitió a la gran burguesía textil catalana una espectacular acumulación de capital motivada porque fueron proveedores de los beligerantes. Son los felices años veinte.

El Liceu, consolidado como teatro de referencia, acoge los grandes directores de orquesta de la época; recibe con entusiasmo el repertorio eslavo, inédito hasta entonces; y presenta la novedad de los ballets rusos de Sergei Diaghilev, que habían incorporado las vanguardias artísticas plásticas en el arte de la danza.

Al proclamarse la Segunda República Española (1931), la inestabilidad política contribuye a que el Liceu sufra una fuerte crisis que únicamente supera con subvenciones del Ayuntamiento de Barcelona y de la Generalitat de Cataluña. Durante la Guerra Civil, el Liceu pasa de la titularidad privada a la pública con el nombre de Teatro del Liceu–Teatro Nacional de Cataluña. Se suspendieron las temporadas de ópera. La guerra situaba a la ópera en un rincón de la escena social. Primero había que sobrevivir

Durante el primer tercio del siglo XX se produce en Europa una ruptura en el mundo de las artes plasmado en las denominadas vanguardias.

Las vanguardias aportaban un arte que contradecía aquello que, durante siglos, había definido la esencia de lo que era preciso esperar del arte: una pintura que no se podía llegar a saber qué representaba, o un texto literario del que no se podía deducir de qué hablaba, o una música carente de melodía. No se trataba sólo de un tipo de arte diferente, sino que, además, obligaba a mirar el arte de una manera también diferente.



Ninguna pasividad estaba permitida. Pero si por un lado el público de la ópera –donde el repertorio se reiteraba tan a menudo sin sorpresas– era precisamente un público poco propicio a que le exigieran una percepción activa, por otro lado se debe tener en cuenta que la ópera es un arte que exige un alto grado de receptividad para intuir lo que se expresa a la vez con la palabra, las artes plásticas y la música. Aun con el muro de la tradición operística, las vanguardias tenían que interesar.

El Liceu se hizo eco con algunos estrenos de este nuevo panorama (*Pelléas et Mélisandre* de Claude Debussy en 1929; *La vida breve* de Manuel de Falla en 1933; etc.) y, sobre todo, con la llegada de los ballets rusos de Sergei Diaghilev en 1917.

De los espectáculos que presentó la compañía a lo largo de varias temporadas cabría destacar dos: *Parade* con música de Erik Satie, textos de Jean Cocteau y decorados de Picasso y del que Serge Lifar decía «un tableau de Picasso en mouvement»; y *El sombrero de tres picos* de Manuel de Falla con decorados y figurines, también, de Picasso.

Las novedades que presentaba el arte de vanguardia tenían, sin embargo, el riesgo de un rechazo generalizado por parte del público y, en el horizonte, la quiebra económica.

El estreno, el 20 de noviembre de 1915, de la ópera *Boris Godunov*, de Modest Mussorgski, marca el inicio del esplendor de la ópera rusa en el Liceu. El gusto por el orientalismo y la fuerza

de unas óperas en las que el pueblo, representado por la figura del coro, es el protagonista, impactó al público catalán que acogió y aplaudió la incorporación de las obras de los compositores eslavos en el repertorio del teatro: Serge Koussevitzky dirigió, en la temporada 1921–22, la triunfal reposición de Boris Godunov y el estreno de *Snegurotxka* de Nikolai Rimski Korsakov, al frente de una serie de títulos entre los que destaca la apoteosis de *El Príncipe Igor* de Alexander Borodin. El acontecimiento más significativo fue, sin duda, que en 1929 el Liceu estrenara, fuera de Rusia, *La ciudad invisible de Kitege* de Nicolas Rimski Korsakov, uno de los títulos más populares de todo el repertorio.



En esta época, la orquesta y el coro del Liceu comienzan a adquirir un status más o menos estable. El Liceu acoge a los grandes directores de orquesta del momento. A lo largo de la historia han dirigido en el Liceu: Pau Casals, Gustave Charpentier, Albert Coates, Antal Dorati, Karl Elmendorff, Franco Faccio, Manuel de Falla, Alexandre Glazunov, Herbert von Karajan, Josef Keilberth, Erich Kleiber, Otto Klemperer, Hans Knappertsbusch, Franz Konwitschny, Serge Koussevitzky, Clemens Kraus, Joan Lamote de Grignon, Joan Manén, Enric Morera, Alfredo Padovani, Jaume Pahissa, Ottorino Respighi, Josep Sabater, Max von Schillings, Georges Sebastian, Richard Strauss, Igor Stravinsky, Hans Swarowsky, Eduard Toldrà, Joaquín Turina, Arturo Toscanini, Antonino Votto, Bruno Walter, Felix Weingartner

y Alexander Zemlinsky.

Últimamente: Gerd Albrecht, Rinaldo Alessandrini, Richard Bonyngue, Paolo Carignani, Franz–Paul Decker, Romano Gandolfi, Lamberto Gardelli, Armando Gatto, Cristóbal Halffter, Janos Kulka, Peter Maag, Salvador Mas, Riccardo Muti, Woldemar Nelsson, Vaclav Neumann, Josep Pons, David Robertson, Antoni Ros Marbà, Julius Rubel, Pinchas Steinberg, Peter Schneider y Silvio Varviso. Los directores titulares han sido Eugenio M. Marco, Uwe Mund y actualmente Bertrand de Billy.

Durante los felices años 20, el Liceu continúa siendo escaparate de las clases acomodadas del país. La revista «Lyceum» llega a la cima del amaneramiento en su descripción del esplendor social del teatro: «los palcos, ocupados por bellas y elegantes damas, ofrecían el aspecto de canastillas repletas de flores y flores (...). Los caballeros, con irreprochable indumentaria, recorrían con los gemelos todas las localidades del Gran Teatro y no pocos emularon a las mariposas y, como estas van de flor en flor, ellos fueron de dama en dama, y susurraron en los oídos de las bellas dulces palabras galantes».

Mientras el cuarto y quinto piso sigue siendo el refugio de los aficionados, la revista describe y alimenta impudicamente el elitismo de una parte del público de los pisos bajos, completamente desinteresado por el arte: «El tiséu y las sedas crujen. La pedrería, las cintas y los regios abanicos de plumas orientales cantan un himno a la riqueza y en sus palcos ¡cuántas Pompadour sueñan la vida! ¡Liceu! Dulce refugio de aquellos corazones que laten de emoción».

Al proclamarse la Segunda República Española (1931), la inestabilidad política contribuye a una disminución del público y, como consecuencia, a una gran crisis económica que el teatro sólo puede superar con subvenciones del Ayuntamiento de Barcelona y de la Generalitat de Cataluña. A fin de proteger el edificio frente a los grupos incontrolados, al empezar la Guerra



Civil en 1936 se nacionalizan el teatro, el Círculo del Liceu y el Conservatorio. El nuevo Liceu, de titularidad pública, se denominó Teatre del Liceu – Teatre Nacional de Catalunya.

Las temporadas de ópera quedaron suspendidas. Con motivo del traslado a Barcelona del gobierno de la República, hacia el final de la guerra, se quiso dar al Liceu el aspecto de un teatro normal de ópera que hacía las funciones de teatro nacional de la República y se contrató a cantantes de la Ópera de París evitando, lógicamente, el repertorio alemán e italiano. Acabada la Guerra Civil, en 1939, el Liceu vuelve a los antiguos propietarios. Poco a poco, los pisos bajos del Liceu vuelven a ser, para las clases acomodadas, un lugar de relación social y de autoafirmación.

La reanudación de la actividad se hace a la sombra del idilio entre las autoridades alemanas y españolas. El Liceu aprovechó la buena predisposición de los responsables de propaganda del Gobierno alemán del III Reich para ofrecer unas representaciones importadas de Alemania de un nivel impensable en la España de la posguerra. La música de Wagner, instrumentalizada por el nazismo como



símbolo del régimen, no se llegó a identificar en Barcelona con la política, dada la sólida tradición wagneriana.

El Liceu desarrolla sus temporadas aislado como toda España, de lo que se hace en el resto de Europa. En 1955, sin embargo, la llegada de los festivales Wagner, bajo la dirección de los nietos del compositor, produjo un gran impacto debido a la novedad de las propuestas escénicas. A partir de los años cincuenta, por otra parte, la historia artística del Liceu puede resumirse con los nombres de tres sopranos: Victoria de los Ángeles, Renata Tebaldi y Montserrat Caballé, que marcaron una época y compartieron la adoración del público. El repertorio del Liceu se amplió con óperas traídas por las compañías del este de Europa y con coreógrafos invitados que hicieron historia.

El idilio entre las autoridades alemanas y españolas, reflejado en el «Tratado germano-español de amistad» (1939), fue aprovechado por el empresario del Liceu, que volvía a ser Joan Mestres Calvet. A pesar de los problemas de la posguerra, el Liceu acogió grandes representaciones alemanas gracias al interés del gobierno alemán del III Reich por «germanizar» la escasa actividad cultural española. La situación política se reflejaba incluso en el programa de mano del teatro, donde se publicaba el argumento de las óperas en castellano y en alemán. El Liceu volvía a acoger puestas de largo, bailes y otra fiestas y muestras de autoafirmación de las clases acomodadas.

El público realmente interesado por la ópera y la danza se concentraba mayoritariamente en los pisos altos y logró dar un nuevo estilo al teatro. Un cúmulo de circunstancias favorecieron, en 1955, la visita del Festival de Bayreuth al Gran Teatre del Liceu. Era la primera vez que la mítica institución se desplazaba fuera del marco en que nació. La Alemania vencida tenía que hacerse perdonar su pasado más reciente, y los hermanos Wieland y Wolfgang Wagner, nietos del compositor, necesitaban una expedición «de prestigio» para

consolidar, pasada la Segunda Guerra Mundial, la reapertura de un festival en otro tiempo tan comprometido con el régimen nazi. Barcelona, con una sólida tradición wagneriana y bajo un régimen autoritario que garantizaba la ausencia de corrientes hostiles, era la elección más lógica.

En la Barcelona de los años cincuenta, el impacto de la nueva estética de Wieland Wagner, que abría nuevos caminos a la ópera, fue extraordinario. A las perspectivas llenas de detalles, de anécdotas y abigarrados elementos realistas de Mestres Cabanes, se oponía ahora un nuevo estilo de representación simbolista y abstracta, una gran desnudez ambiental que sugería un espacio mítico y la concentración de toda la atención en el cuerpo del actor. El efecto remitía a la esencia de las cosas.

El triunfo musical de estas veladas no impidió que se pusiera de manifiesto un gran desconcierto ante las puestas en escena de Wieland Wagner. Acostumbrado el público a juzgar la magnificencia de una representación por la acumulación de efectos y objetos, hubo quien se sorprendió de la «pobreza» de las propuestas.

Un teatro de ópera no merecería tal nombre si no creara una mitología en torno a determinados nombres de cantantes y bailarines que han contribuido a fortalecerla. El Liceu, además, ha tendido a valorar el fenómeno de la voz humana por encima de cualquiera de los elementos que conforman la representación de la ópera. Ya lo decía Camille Saint-Saëns refiriéndose a una vez que estuvo en Barcelona: «Ils aiment trop le ténor».

### 1939-1975: EL LICEU DURANTE EL FRANQUISMO

Las compañías de ballet del marqués de Cuevas, el London Festival y el Ballet Nacional de Cuba, entre otras, fueron las favoritas del público durante años. El acontecimiento más importante en relación con la danza clásica fue la visita del Ballet del Teatro Kirov de

Leningrado. Nadie, sin embargo, causó tanto impacto como Maurice Béjart y su Ballet du XX ème Siècle.

Por su parte, el Ballet del Liceu no era una compañía estable y actuaba habitualmente sólo por temporadas. Joan Magriñà fue el alma y la figura decisiva de las actividades coreográficas del Liceu.

El empresario Joan Antoni Pàmias, con su director administrativo, Francesc Masó, logró traer a Barcelona algunos títulos fundamentales del siglo XX que aún no se habían estrenado: *L'amour des trois oranges* (1967-1968) de Prokofiev; *Katia Kabanova* (1972-1973) y *De la casa de los muertos* (1975-1976) de Janáček; *Pasión griega* (1971-1972) de Martinù; *The Rake's Progress* (1969-1970) de Stravinsky; *Lulu* (1968-1969) de Berg; *Billy Budd* (1974-75) de Britten



o *Mahagonny* (1970-1971) de Kurt Weill.

Muchas de estas óperas fueron presentadas por compañías del Este que visitaban el Liceu en condiciones ventajosas para el empresario gracias a la voluntad de estos países de romper su aislamiento cultural marcado por la guerra fría y la división del mundo en dos bloques. Estas compañías del Este aportaron al Liceu un nuevo repertorio y una manera de hacer las cosas diferente.

### EL LICEU CONTEMPORÁNEO

El régimen económico del Liceu –una sociedad de propietarios que confiaba su explotación a empresas concesionarias de los espectáculos– y que había perdurado desde su fundación, se mostró inviable a partir de los años 70 del siglo XX. El primer gobierno de la Generalitat de

Catalunya, ante el peligro de desaparición de una institución con el prestigio cultural internacional del Liceu, creó –juntamente con el Ayuntamiento de Barcelona y la Sociedad del Gran Teatre del Liceu, a los que se sumaron posteriormente la Diputación de Barcelona y el Ministerio de Cultura (1985 y 1986)– el Consorcio del Gran Teatre del Liceu (1980), que se hizo cargo de su gestión y explotación.

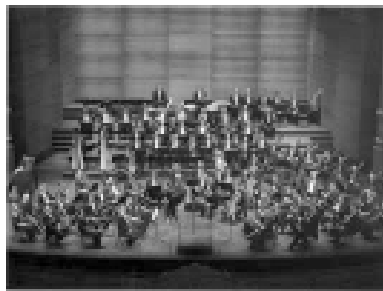
El incendio del 31 de enero de 1994, que destruyó la sala y el escenario suceso que causó un extraordinario impacto emocional en la sociedad catalana hizo replantear de forma radical la propia existencia del Teatro. A fin de poder reconstruir y mejorar este emblemático edificio, se hizo necesario un nuevo enfoque jurídico con vistas a su titularidad pública: se creó la Fundación del Gran Teatre del Liceu (1994), y la Sociedad del Gran Teatre del Liceu llevó a cabo la cesión de la propiedad a las administraciones públicas (cesión ratificada en 1997). A partir del preexistente proyecto de Reforma y Ampliación de Ignasi de Solà-Morales (1986, al cual se sumaron en 1988 Xavier Fabrè y Lluís Dilmè) se realizó la reconstrucción, de modo que el nuevo Liceu –con una apariencia fiel al anterior pero dotado de una infraestructura técnica muy avanzada y ampliado gracias a los solares vecinos de la Rambla– abrió sus puertas el 7 de octubre de 1999.

En el Gran Teatre del Liceu, la orientación de la programación se encuentra determinada por el llamado «Contrato-programa» firmado por las administraciones públicas y el Teatro a fin de garantizar que los espectáculos programados en el mismo respondan de forma coherente a sus fines.

Son objetivos básicos la



continuidad a su valiosa tradición, el incremento del prestigio internacional del Teatro, la difusión del arte de la ópera a capas cada vez más amplias de la población, así como la potenciación de la ópera y cada una de las artes asociadas a ésta, de modo que el nuevo Liceu se convierta en un poderoso estímulo de la creatividad artística y el nivel cultural del país. Se trata, pues, de mantener las grandes óperas del repertorio y ampliarlo con títulos significativos de la historia del género no programados –o muy ocasionalmente–, incorporar puestas en escena que comporten revisiones dramáticas innovadoras, hacer posible que las personalidades artísticas más relevantes de la ópera contemporánea –cantantes, directores de orquesta y directores de escena–



estén presentes en su programación y favorecer la incorporación de profesionales competentes del país a su actividad artística. Para conseguirlo, la programación del Liceu no es ni pretende ser una mera reiteración de los valores –títulos, producciones, cantantes– ya consagrados, sino que procura innovar con propuestas que estimulen la identificación de la ópera con un arte creativo, vivo, abierto a nuevos públicos.

En torno a cada título de ópera, la temporada del Liceu ofrece también una serie de espectáculos y actividades cuya finalidad es proporcionar información complementaria sobre la obra que se representa en la Sala Grande: conciertos dedicados al compositor, espectáculos sobre su contexto musical y una breve presentación de la ópera y la producción específica con la que se presenta en el Teatro, realizada cada día que tiene



lugar una representación. Se publica, además, una hoja informativa (gratuita) y un programa de mano –con argumento y comentarios– para cada ópera.

Paralelamente, y de acuerdo con una tradición del propio Teatro que resulta habitual en muchos otros teatros de ópera, cada año se programan espectáculos de danza. La programación se completa con una serie de conciertos casi siempre dedicados, monográficamente, a un autor o a una estética musical e interpretados habitualmente por la Orquesta Sinfónica y el Coro del Gran Teatre del Liceu, y una serie de recitales de voz que permiten escuchar a algunas de las figuras internacionales de la ópera asociadas, generalmente, a la programación del Teatro. La programación dedicada a los jóvenes incluye espectáculos destinados específicamente a cada franja de edad –infantil o juvenil–, con el fin de iniciar a los jóvenes espectadores en el arte de la ópera y garantizar así el futuro de este género. El Liceu incluye, también, las llamadas «Sesiones golfas», dedicadas a espectáculos musicales más informales y ligeros, y las «Sesiones de cine», que permiten asistir a las representaciones filmadas de algunas de las óperas que se han interpretado en el Liceu.

En una sola temporada, el Gran Teatre del Liceu ofrece, pues, más de 40 espectáculos diferentes que suponen cerca de 300 funciones y la asistencia de más de 400.000 espectadores. Esta actividad le permite consolidar su tradición de más de ciento cincuenta años y, a su vez, ampliarla en cuanto a la variedad de la oferta musical y de público.

