

Sangre, poesía y pasión
Dos siglos de música, ruido
y silencio en el Teatro Real

Rubén Amón

Alianza editorial

Diseño de cubierta: Estrada Design

*Reservados todos los derechos.
El contenido de esta obra está protegido por la Ley,
que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes
indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeren, plagiaren,
distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria,
artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada
en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier
medio, sin la preceptiva autorización.*

© Fundación Teatro Real, 2018

© Rubén Amón, 2018

© de las imágenes de cubierta e interior: Javier del Real

Diseño, maquetación y edición:

Alianza Editorial, S. A., Madrid, 2018

Calle Juan Ignacio Luca de Tena, 15; 28027 Madrid;

www.alianzaeditorial.es

ISBN: 978-84-9181-162-6

Depósito legal: M. 8.656-2018

Printed in Spain

SI QUIERE RECIBIR INFORMACIÓN PERIÓDICA SOBRE LAS NOVEDADES DE
ALIANZA EDITORIAL, ENVÍE UN CORREO ELECTRÓNICO A LA DIRECCIÓN:

alianzaeditorial@anaya.es

A Graça Ramos, la silenciosa cariátide del templo

Índice

- 11 Prólogo. El teatro de la resistencia
- 17 Capítulo primero. La fuerza del destino
- 49 Capítulo segundo. Viva Verdi
- 87 Capítulo tercero. El misterio de Meyerbeer, la gloria de Adelina Patti
- 117 Capítulo cuarto. El culto a Wagner
- 143 Capítulo quinto. Julián Gayarre, el favorito
- 171 Capítulo sexto. 1966-1988. La ópera sin la ópera
- 211 Capítulo séptimo. Plácido Domingo: un coloso en el coliseo
- 245 Capítulo octavo. Punto y aparte: Gerard Mortier

Prólogo

El teatro de la resistencia

El título de este libro conmemorativo, *Sangre, poesía y pasión*, tiene un aspecto sensacionalista y hasta tremendista, pero está justificado en los tres requisitos que Giuseppe Verdi consideraba imprescindibles en una ópera. Así lo expresa en una carta que forma parte del archivo del periodista francés Léon Escudier y que airea las inquietudes del compositor italiano respecto a la idoneidad de escribir un gran melodrama inspirándose en *El zapatero y el rey*, de Zorrilla. Se malogró el proyecto *in extremis*, pero estuvo cerca de cuajar. Y de hacerlo redundando en la afinidad de Verdi a la cultura española. No solo desde un enfoque romántico, exótico o folclorista. También viviendo en Madrid y recorriendo Andalucía en busca de la fórmula sagrada: sangre, poesía y pasión. Fue la alquimia trinitaria del hito que supuso estrenar *La forza del destino* (1863) en el Teatro Real. Y de arraigar en aquellas funciones memorables la religión que ha perdurado en estos dos siglos, pues ha sido el culto verdiano la expresión unánime de la trayectoria del coliseo madrileño, la referencia totémica y oracular de una vida titubeante.

Titubeante quiere decir que el Real necesitó treinta y dos años para nacer —los que transcurren desde la decisión de levantarlo en

1818 hasta su inauguración en 1850— y que ha estado en distintas ocasiones muy cerca de morir. No ya por inconvenientes o contratiempos como los incendios, los polvorines y la precariedad de los terrenos donde fue erigido, sino por el abandono y por su propio gigantismo. Pudo haberse demolido en 1925 porque fue declarado en ruina, y Franco anduvo muy cerca de liquidarlo en 1964. Sobrevivió después como sala de conciertos, desprovisto de su función lírica natural. Y ha ido resistiendo tanto a la dejadez política como a la excesiva injerencia, aunque todas las conspiraciones que hayan podido urdirse contra su existencia han terminado por hacerlo invulnerable. El bicentenario le sorprende en su mejor salud económica y en su mejor independencia política. Cumple doscientos años el Real desde la posición más insolente que probablemente ha tenido nunca. Y, desde luego, en la situación de mayor emancipación presupuestaria.

Porque fue casi siempre el Real un agujero negro en cuestiones económicas. Se percató de inmediato la propia reina Isabel II cuando financió su construcción y asumió incluso el sufragio de la primera temporada. A partir de entonces, pulularon los empresarios privados, voluntariosos, temerarios, oportunistas, filantrópicos. Y fue convirtiéndose el Real en un foco de la ópera europea donde ardía el paraíso —sobrenombre del gallinero— y se consumían las vanidades. No era tan bello como otros teatros del continente, pero desempeñó una posición de prestigio e influencia. De otro modo no hubiera acudido Giuseppe Verdi a estrenar su *Forza* ni lo habrían frecuentado personalmente Puccini, Saint-Saëns, Stravinsky, Mascagni, Richard Strauss, más allá de las batutas ilustres de todos los tiempos —Nikisch, Mengelberg, Karajan, Bernstein, Kleiber, Mravinsky— y de los cantantes más relevantes de la historia, incluidos Adelina Patti y Julián Gayarre. Son ambos protagonistas de un capítulo del libro porque coincidieron en la noche más gloriosa que aún

se recuerda en el éter del teatro —*Lucia di Lammermoor* (1880)— y porque mantuvieron con Madrid una relación intensísima. La gran diva del siglo XIX nació en la capital. El tenorísimo murió en ella, muy cerca del escenario, incapaz de terminar las funciones de *Los pescadores de perlas*.

El trauma, la tragedia, contribuyó a consolidar la leyenda negra del Real, tan exagerada. Tanto, que este libro aspira a desmentirla por encima de las supersticiones y las desgracias. Es verdad que el Teatro Real cumple doscientos años en circunstancias tan anómalas como el tiempo que tardó en levantarse, el cierre total que sobrevino entre 1925 y 1966, su restricción a sala de conciertos (1966-1988) y las eternas obras que atrasaron o disparataron su última inauguración (1997), pero se diría que la inestabilidad y las mutaciones han fortalecido su espíritu evolutivo. En sentido darwiniano o darwinista, el Teatro Real no ha sido el más grande, ni el más bello, pero sí el que mejor ha sabido adaptarse a un hábitat tan hostil y selectivo.

El Teatro Real es un caso insólito de supervivencia. Ocupa un espacio desmedido en el Madrid de los Austrias. Tiene la forma siniestra de un ataúd. Y más parece una fortaleza de granito que un templo lírico, pero todas estas hipérboles y desmesuras han contribuido a la inercia de celebrar doscientos años en una posición hegemónica. Se ha convertido en una marca de prestigio cultural. Y se ha integrado en el circuito de los grandes teatros europeos. Contribuyó a la causa la fama de Gerard Mortier, gran agitador de la dramaturgia continental de la edad contemporánea y director artístico del Real en unos años artísticamente convulsos. Ocupan el desenlace de un libro que pretende hacer memoria y que alude a sus misterios y sus mitos.

La desaparición de Meyerbeer en cuanto compositor de culto forma parte de aquellos. El fenómeno de Wagner y el caso de Plácido

Domingo forma parte de los segundos. Por eso ocupan, ambos, capítulos específicos de esta bicentenaria trama «sanguinolenta, poética y apasionada».

El libro es un híbrido de géneros y de experiencias. Se recrea premeditadamente en los grandes artistas que lo habitaron. Y recurre a la solución de la fuga musical para rebuscar en cuestiones que trascienden al propio teatro. ¿Por qué nunca despegó la ópera española? ¿Existe una escudería nacional de inmensos cantantes o se trata de una aglomeración de individualidades? ¿Por qué el melómano wagneriano no se habla con el verdiano (y viceversa)? ¿Fue Karajan Apolo y Bernstein Dionisos?

No todas las interrogaciones quedan respondidas, ni tienen delante de ustedes un tratado académico. Entiendo que la lectura de este «manual» alcanza a proporcionar una visión general y hasta puede que exhaustiva de la historia del Real, pero es al mismo tiempo un viaje bastante arbitrario, subjetivo. Fue el requisito para escribirlo. Un libro de autor que ha sorprendido al propio autor, precisamente porque los presupuestos y capítulos con que lo concibió —lo concebí— cedían a la envergadura de nuevos hallazgos, saltos temporales, personajes inesperados y avatares inconcebibles en la superficie de cualquier proyecto.

El Teatro Real ha sido siempre el espejo de su tiempo y la caldera en ebullición de la sociedad, de la política. Experimentó las evoluciones tecnológicas —la luz eléctrica, por encima de todas— y las revoluciones sociales. Dentro de sus paredes se forzaron alzamientos y se consolidaron libertades. Estuvo permitido fumar y hasta se cantaron óperas de Wagner en español. Alojó en su salón de baile el Parlamento nacional. Llegaron a las manos los partidarios de Miguel Fleta y los de Hipólito Lázaro. Y se consumaron en sus palcos los adulterios borbónicos, no digamos cuando Alfonso XIII tuvo delante de sí a las *étoiles* de los Ballets Rusos.

Dos siglos de música, ruido y silencio. Alude el subtítulo del libro a la sublime misión artística, pero también a la distorsión política —el ruido— y no a los años, sino a las décadas, que el Teatro Real enmudeció. Como teatro de ópera, ha estado más tiempo cerrado (ciento cinco años) que abierto (noventa y seis), una anomalía que los madrileños vivieron primero desde la estupefacción y después desde una resignación rutinaria. El Teatro Real «okupaba» el centro neurálgico de la ciudad y lo hacía como una desmesurada criatura fantasma. Demolerlo, como se intentó, hubiera beneficiado el urbanismo y la visión despejada de la ciudad hacia el palacio de Oriente, pero la última iniciativa de «sabotaje» al Real se malogró porque Franco rechazó que unos arquitectos polacos ultimaran la construcción de un teatro nuevo por iniciativa de la Fundación Juan March que iba a instalarse en la zona norte de la capital.

Las intenciones y los presupuestos con que se empieza a escribir un libro difieren después de las conclusiones con que finaliza. Pensaba yo mismo en cuanto autor que el Real era un teatro frágil y hasta maldito, pero la tarea de estudiarlo y de vivirlo me ha conducido casi a la impresión contraria. El Teatro Real es el teatro de la resistencia. No en sentido político, sino en su impresionante capacidad de haber sobrepasado todas las emergencias y conspiraciones que se han reunido para amenazarlo. Hablo de él como si fuera una persona, ya ven. Y no lo hago desde la prosopopeya, sino desde el convencimiento de que es una criatura viva, animada.

Los obstáculos y los ultimátums han hecho más fuerte al Teatro Real. Quizá porque Verdi le había suministrado el elixir de la inmortalidad ojeando y hojeando una obra teatral de Zorrilla: sangre, poesía y pasión, alegoría de un templo cuya vitalidad se ha impuesto a la fatalidad de los sabotajes.



Katia Kabanova, Leoš Janáček, temporada 2008/2009.

Capítulo primero

La fuerza del destino

El Teatro Real ha conseguido convertirse en una fortaleza. No ya por su aspecto de mole defensiva, desproporcionada, en el barrio más pintoresco de Madrid. O por las dos torres que llegaron a flanquear la fachada posterior a medida de un castillo wagneriano, sino por su resistencia a los avatares que bien pudieron provocar su demolición material o su agonía financiera en diferentes periodos de su ya bicentennial historia.

Ha resistido a los incendios y a las declaraciones de ruina. Ha sobrevivido a las obras del metro y a las corrientes de agua subterránea. Ha aguantado la interinidad de sus directores artísticos y las sucesivas quiebras económicas. Ha combatido la injerencia política y el abandono institucional. Pudo haber sido destruido en 1925 y haberse dinamitado a mediados de los sesenta, de la misma forma que estuvo cerca de malograrse antes siquiera de haber nacido. Y no han terminado de conjurarse los peligros, pues en el Real han cantado recientemente David Bisbal y hasta Luis Fonsi¹. O lo han hecho los

¹ El cantante «perpetró» la pesadilla musical de *Despacito* el 30 de julio de 2017. Puede que sea el momento más oscuro de la vida artística del Real en su bicentennial historia.

niños de San Ildefonso, toda vez que el templo lírico se ha expuesto en la última década a los bombos de la Lotería Nacional, igual que antaño había sido escenario del Festival de Eurovisión (1969).

La mejor noticia que puede proclamarse en 2018 es que el Real es más real que nunca. Y que sus avatares y adversidades han funcionado como su mejor mecanismo de inmunidad. Ha estado al borde de la desaparición demasiadas veces.

La propia celebración del bicentenario —1818-2018— evoca un ejercicio voluntarioso con el que Fernando VII quiso dotar a Madrid de un teatro de ópera digno de las grandes metrópolis europeas. Un edicto real bendecía el proyecto hace dos siglos, pero el Teatro Real no pudo inaugurarse hasta 1850, cuando Isabel II, la reina melómana, asistió a *La favorita* de Donizetti y conjuró todas las maldiciones con el aire supersticioso de su abanico.

No, no terminaba de materializarse el coliseo regio, bien por los contratiempos presupuestarios, bien por el ajeteo de los proyectos arquitectónicos, bien por la precariedad de los terrenos en que se sustentaba la obra o bien por la propia inestabilidad política. El Teatro Real reflejaba las vicisitudes de su tiempo y se resentía de una provisionalidad que ha terminado convirtiéndose en una insólita cualidad evolutiva. Siempre ha sido un teatro en obras o expuesto a ellas. Ha reaccionado a la adversidad con la vitalidad de una criatura inacabada. Ha cambiado de aspecto, de función, de fachada. Y ha soportado con dignidad y resistencia la frustración que supuso negársele su naturaleza. No ya porque fuera durante nueve años la sede del Parlamento nacional, porque contuviera un polvorín o porque se acuartelara entre sus paredes la Guardia Civil, sino porque el teatro de ópera tardó treinta y dos años en nacer, estuvo cerrado o en obras cuarenta y uno —de 1925 a 1966—, se transformó durante otros veintidós —1966-1988— en sala de conciertos, volvió a clausurarse un decenio para su

última rehabilitación y no consiguió recuperar su expresión operística hasta 1997, cuando las funciones inaugurales resucitaron *La vida breve* de Falla, a la medida de una alegoría invertida: la vida breve.

Larga, sinuosa, ha sido la vida del Teatro Real y menos razones que nunca hay en 2018 para temer un periodo de oscuridad o uno de esos ciclos adversos que durante su trayectoria han insistido en ponerlo a prueba. Es más, la celebración del bicentenario «sorprende» al templo operístico en una pródiga situación de estabilidad. Porque ha logrado una independencia de la política —especialmente invasiva durante la democracia— y porque ha resuelto el enigma financiero que hizo sufrir, abdicar o arruinarse a todos aquellos directores o intendentes que acudieron a gestionarlo.

Se trata de una fundación, la Fundación del Teatro Real. Un esquema de supervivencia y de autonomía que a grandes rasgos implica un 28% de subvención pública, un 47% de recursos propios (taquilla, actividades extraordinarias) y un 26% de captaciones a través del patrocinio.

Queda pendiente el compromiso político de introducir en España una ley de mecenazgo y un hábitat fiscal estimulante para la implicación de la sociedad civil en la tutela y promoción de las artes, pero la subordinación de la cultura en las prioridades de Estado no contradicen que el Teatro Real haya explorado un camino propio hasta conseguir emanciparse, adquiriendo incluso una reputación de prestigio que aglutina la implicación presupuestaria de bancos, marcas, compañías y entidades. Se disputan unos y otros la parrilla de la sponsorización. Apoyar al Real ennoblece a las grandes empresas del capital, otorga credibilidad y aseo al quehacer económico.

Corresponde a Gregorio Marañón, presidente del patronato del Teatro Real desde 2007, la arquitectura del modelo. Y la autoría de un discurso en la comisión de Cultura del Congreso de los Diputados —16 de noviembre de 2016— que prevenía a sus señorías de la

tentación de instrumentar el Teatro Real mismo, evocando un memorable artículo que el político liberal Manuel Silvela había redactado en 1865 a propósito de las injerencias.

«Cuando la situación es grave y hay grandes políticos en funesto retraimiento, la crisis económica nos ahoga, el desconcierto crece, la desconfianza cunde y el horizonte se cubre de nubes, el ministro ha decidido intervenir en el Teatro Real», escribe Silvela. «A estos efectos», añade, «ha regulado todos los ámbitos de su gestión, desde la calidad de las butacas a los cantantes. El ministro, completamente desocupado y sin otras atenciones, se ha consagrado también a escoger repertorio. Declara preferente a Rossini, Bellini, Donizetti, Mercadante y Meyerbeer, y manda que solo de vez en cuando se ejecuten obras de Mozart y Weber. Condena al destierro al innovador Verdi, y a otros peligrosos demócratas de la música. El ministro opina que si al público le gustan, que se vaya a oírlos a Nápoles».

El ministro es una figura concreta en este vitriólico artículo, pero también es un arquetipo intervencionista, entendiéndose por «el ministro» la contumacia con que algunos políticos —más en la edad contemporánea que en la remota— entendieron que el Teatro Real representaba una coartada para blanquear la imagen, imponer los gustos propios, hacer relaciones y ejercitar el esnobismo. Silvela establece un retrato que ha ido apareciendo y desapareciendo, más o menos como si el coliseo madrileño hubiera sido bamboleado entre las excesivas atenciones y la total pasividad.

Esa misma temporada de 1865 es ilustrativa de la belicosidad del hábitat cultural, político y social. No ya por el revuelo que supuso la prohibición de fumar en el gallinero. O porque la ausencia de cantantes paralizó el teatro un mes. O por el incremento de los precios, sino porque se precipitó una trifulca popular entre los partidarios y detractores del empresario Próspero Bagier.

Mantenía un litigio con el ministerio por haberse modificado el contrato de explotación. Y por haber sido excluido del concurso en beneficio de José Caballero del Saz, de forma que adquirió insólita corpulencia el pulso mediático entre bagieristas y antibagieristas. Benito Pérez Galdós se alistó entre los primeros. Y convirtió su tribuna de *La Nación* en un inútil campo de resistencia. Porque Bagier terminó capitulando, a semejanza de tantos predecesores y de tantísimos sucesores en el puesto gerencial.

Ni siquiera el banquillo del Atlético de Madrid en tiempos de Jesús Gil o el cargo de primer ministro italiano han conocido la interinidad que había amenazado la vitalidad del Teatro. Hasta veinticuatro empresarios diferentes decidieron aventurarse a la gestión del Real entre 1850 y 1925. Casi la mitad se desengañó después de la primera temporada, naturalmente porque no se produjo una correspondencia entre las ambiciones artísticas y la repercusión pecuniaria. Se perdía dinero en el Teatro Real. Y lo perdían en concreto los empresarios del sector privado. Hay casos en que se impuso la filantropía, como la década del conde de Michelena (1885-1894), que arriesgó sus cuartos desde la melomanía o la vanidad, pero la provisionalidad del puesto refleja hasta qué extremos el Real atraía tanto las mayores estrellas como los números rojos, de tal manera que la Administración y las instituciones adoptaron una posición de recelo y de distancia.

Politizar el Real, al cabo, significaba implicarse en su presupuesto. Es verdad que el teatro abrió a iniciativa de Isabel II y que la Casa Real y el Estado se implicaron en la concepción y construcción de un gran teatro de ópera, pero el caos financiero de la primera temporada alertó de los peligros que conllevaba vincularse a la «criatura». Por eso reviste tanto mérito el interés que adoptaron los empresarios privados para mantenerlo a flote o para ubicarlo en el gran circuito continental. Era un desafío llenar una sala tan grande para la época

—hasta 2.800 espectadores—, sobre todo porque la ópera no se había consolidado todavía como un hábito generalizado de la burguesía o como una reclamación afecta de las clases populares.

Si algo se le puede reprochar a la política en la singladura del Real no es su papel de intruso o de fuerza interventora —contundente, pero también esporádica—, sino más bien la pasividad, la indolencia, la distancia, cuando no una posición ventajista y hasta parasitaria.

El Teatro Real se inaugura el mismo año que el Congreso de los Diputados. O lo hace un mes después que el edificio de la carrera de San Jerónimo. Y no es una casualidad ni un accidente. Sus señorías se habían apropiado del salón de baile del Real (1841-1850) como sede transitoria y como solución al escenario de ruina que se había declarado en el convento del Espíritu Santo.

Allí se alojaba el poder legislativo, acaso en busca de iluminación, y de allí se trasladó al salón de baile del Real. El teatro distaba mucho de haberse terminado, pero la irrupción de los diputados en las dependencias supuso un inconveniente en la ejecución de la obra. Llegar, llegaban sus señorías. Y prometían concederse un breve periodo de transitoriedad.

¿Pero cuándo se marcharían? La década que se entretuvieron en hacerlo subraya un ejercicio de vampirismo al que se añadió un embarazoso litigio entre el Gobierno y la Casa Real. Aquel se negaba a satisfacer un contrato de arrendamiento por el uso del salón de baile, mientras que la Corona interpretaba como un expolio la resistencia misma del Ejecutivo.

Estamos en 1841 y se enrarecen las relaciones entre el Gobierno y la monarquía —Isabel II es una niña—, pero semejantes avatares se convierten en una anécdota respecto al pronunciamiento del general O'Donnell. Se subleva contra el regente Espartero y urde una conspiración fallida que aspiraba a raptar a la reina y cuyos protago-

nistas terminan acosados por la Guardia Civil en la sede precaria del Teatro Real. Allí mismo se entregan y se resignan a un consejo de guerra que precipita el fusilamiento del general Diego de León y que terminará originando la caída del Gobierno mismo.

El coliseo operístico forma parte de la dramaturgia de la revuelta, pero no estaba terminado y se resentía de la inestabilidad política, presupuestaria, institucional. De hecho, los treinta y dos años que transcurren desde que se coloca simbólicamente la primera piedra hasta que se pone la última demuestran que el peligro del Real pudo haber sido eternizarse como una cantera, esclerotizarse en su propio gigantismo, hundirse en su cráter.

Ténganse en cuenta las tres décadas que estuvieron las obras expuestas a los ojos de los madrileños en un punto neurálgico de la ciudad. Tanto se observaban progresos como sobrevenían las interrupciones. O como proliferaban las iniciativas extravagantes para colaborar a la erección del teatro, empezando por un impuesto sobre los alcornocos que se estableció en 1826. No aparecían licitadores para terminar el teatro. Y llegó a asimilarse la sensación de que el Real sería siempre irreal, entre otras razones porque los cimientos del templo operístico quedaron desnudos desde 1837 hasta casi junio de 1850, cuando Isabel II y el coronel del Estado Mayor, don Leonardo de Santiago, movilizaron las instituciones para acabar con la maldición. Prosperaron más las obras en cuatro meses que en cuarenta años. Y pudieron conjurarse los peores presagios de la obra inacabada.

El fantasma reapareció con su vuelo jadeante y sus pesadas cadenas en 1988. Había convenido el Gobierno socialista devolver al Real su naturaleza operística². Era una decisión arriesgada, inequívoca,

² La decisión oficial se adopta en 1985. Y se avanza 1991 como fecha de reinauguración, para luego ir retrasándola.

que consentía al teatro una oportunidad de resurrección y que lo preservaba de las antiguas tentativas de demolición, pero las obras adquirieron una rutina desesperante y se fueron malogrando todos los compromisos presupuestarios y todos los plazos de reinauguración.

Que se lo digan al maestro Antoni Ros-Marbà. Fue designado cinco años director musical del Teatro Real y su contrato expiró sin haber podido dirigir una sola función. La fecha acordada para inaugurarse apuntó a 1992 por su valor simbólico. Y hasta se había hipotetizado una *Carmen* con Teresa Berganza, Plácido Domingo y Joan Pons, pero la rehabilitación se convirtió en una mezcla de negligencia política y de insolvencia técnica.

Se diría que los antiguos espectros del Real se habían conjurado en un *akelarre*. El dinero público se dilapidaba entre promesas y voluntarismo, un agujero negro de la gestión socialista que terminó engullendo al arquitecto que se había escogido para reflotarlo: José Manuel González Valcárcel.

La leyenda negra del Teatro Real tiene mucho de leyenda y poco de negra, pero el episodio de la muerte del arquitecto es una buena excusa para reanimarla. Igual que la agonía de Gayarre. O que la pulmonía que contrajo la *mezzo* Costanza Nantier Didier en las funciones de *Los hugonotes*.

El episodio se remonta a la temporada de 1867 y se inscribe en las tragedias memorables del Real. Tanto por la conmoción que supuso la noticia como porque el sacrificio de la artista provocó que se tomaran en serio las medidas de habitabilidad y confortabilidad en la sala misma.

Hacía frío en el Teatro Real, hasta el punto de que era costumbre que los espectadores recurrieran a sus abrigos en las funciones. Se incubaban enfermedades en aquel espacio gélido y promiscuo, de manera que la muerte de Nantier Didier predispuso el esfuerzo para el

recondicionamiento del coliseo. La cantante tuvo que retirarse en plena función de la ópera de Meyerbeer. Discrepan las crónicas sobre si murió o no en el Teatro Real. Y si el episodio puede considerarse un acto diabólico, incluso precursor del sobrecogimiento que causó la crisis cardíaca del arquitecto Valcárcel.

Sucedió en 1992. Y lo hizo en presencia de algunos periodistas que compartíamos una visita rutinaria a la eterna cantera eterna. González Valcárcel se desmoronó en nuestra presencia. Un infarto lo abatió.

Y sobrevino la convicción del teatro maldito. El presupuesto declarado para erigirlo había pasado de 5.800 millones de pesetas a 16.500. La fecha se convirtió en un enigma. Y el proyecto moría con su propio autor, no porque escondiera los planos en una caja fuerte, sino porque se demostraron inviables muchas de sus soluciones. El pragmatismo y la sensatez de Rodríguez Partearroyo remediaron el peligro de la obra inacabada.

Había sido escogido para retomar el plan y le concedió el aspecto que hoy presenta. Por fuera y, sobre todo, por dentro. Quiere decirse que la verdadera obra del Real —de la maquinaria escénica al aire acondicionado, de las salas de ensayo a las dependencias administrativas— le resulta inapreciable a los espectadores. Se percibe más que se observa.

Y los ha reconciliado con un templo cultural que las administraciones socialista y popular se preocuparon de atormentar o de instrumentalizar.

Se dijo a los melómanos que el coliseo iba a inaugurarse con *La favorita*, o con *Don Giovanni*, o con *Don Carlo*. Se les habló de *El caballero de la rosa* y de *Macbeth*, pero sobre todo se les distrajo cada noche con un cuento de Sherezade. La inauguración prometida en 1992 se prolongó a 1993. Y a 1994. Y a 1995. Y a 1996. Hubo comisiones de expertos, proliferaron las pericias internacionales. Y se