

Debate sobre el Teatro de Ópera de Granada

Real Academia de Bellas Artes de Nuestra Señora de las Angustias

Debate sobre el Teatro de Ópera de Granada

Celebrado los días 27 de febrero,
6, 8 y 13 de marzo de 2007.



Real Academia de Bellas Artes
de Nuestra Señora de las Angustias

Organiza

**REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES
DE NUESTRA SEÑORA DE LAS ANGUSTIAS**

Patrocinan

**SECRETARÍA DE ESTADO DE UNIVERSIDADES E INVESTIGACIÓN DEL
MINISTERIO DE EDUCACIÓN Y CIENCIA.
EMASAGRA.
VILPOMAS**

Edita y distribuye:

**© REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES
DE NUESTRA SEÑORA DE LAS ANGUSTIAS
c/ Oficios 14, 18001 Granada**

Depósito Legal: GR-2.363/2007

Imprime: La Gráfica, S.C.And. Granada.

Í N D I C E

Presentación	9
1ª Mesa: Un Teatro de Ópera del siglo XXI para Granada	11
2ª Mesa: Gestionar hoy un Teatro de Ópera	63
3ª Mesa: Un Teatro de Ópera en el espacio cultural de Granada	97
4ª Mesa: La opinión de las Administraciones	145

P R E S E N T A C I Ó N

El Debate sobre el Teatro de Ópera organizado por la Academia de Bellas Artes ha servido para aunar voluntades y reavivar la ilusión en un proyecto que consideramos vital para el progreso de Granada. Han sido demasiados años de indecisión y duda, que han ralentizado una de las vías de la modernidad de nuestra ciudad. Estamos convencidos de que con esta iniciativa la Academia ha contribuido de manera eficaz a la superación de una larga etapa gris, cerrándose afortunadamente toda posibilidad de vuelta atrás.

Las reflexiones que se ofrecen en la presente publicación provienen de las intervenciones de los que han participado en el Debate, unas intervenciones que consideramos muy útiles para el proyecto que felizmente entra en la recta final y decisiva.

Es momento de olvidar obstáculos y de creer que en pocos años —posiblemente para el 2011— podremos disfrutar de un Teatro de Ópera que albergue otros equipamientos para la música y también para la danza. Soñamos con el día en que se inaugure un edificio singular, en un ambiente único, con un contenido ejemplar que sea referente en el mundo de la lírica por su buen hacer y su excelente creatividad. Estamos seguros de que se pondrán todos los medios necesarios, incluido el asesoramiento de expertos y técnicos, para evitar los errores que suelen producirse en el desarrollo de este tipo de proyectos.

Agradecemos a la Secretaría de Estado de Universidades e Investigación del Ministerio de Educación y Ciencia, a EMASAGRA y a VILPOMAS el patrocinio de esta actividad, gesto que les honra, y expresamos nuestra gratitud a todos los que tan generosamente han participado en el Debate.

Nadie pone en duda que la inauguración del Teatro de Ópera marcará un antes y un después en la vida cultural de Granada.

José García Román
*Director de la Real Academia de Bellas Artes
de Nuestra Señora de las Angustias*

1ª Mesa: (martes, 27 de febrero)

UN TEATRO DE ÓPERA DEL SIGLO XXI PARA GRANADA

Moderador:

D. Joaquín Casado de Amezúa Vázquez,
Académico Numerario

Ponentes:

D. Pablo Ibáñez Sánchez,
*Profesor de Proyectos de la Escuela Superior de Arquitectura
de la Universidad de Granada*

Dª Pilar Chías Navarro,
*Catedrática de Análisis de las Formas Arquitectónicas de la Escuela Superior de
Arquitectura de la Universidad de Alcalá de Henares*

D. Miguel Ángel Graciani Rodríguez,
*Profesor de proyectos de la Escuela Superior de Arquitectura
de la Universidad de Granada*

Un Teatro de Ópera del siglo XXI para Granada

PALABRAS DE INTRODUCCIÓN POR

D. Francisco González Pastor, coordinador del Debate

Sean bienvenidos al Debate que hoy se abre en Granada sobre su Teatro de Ópera. La Real Academia de Bellas Artes de Nuestra Señora de las Angustias agradece a esta Facultad de Derecho de Granada la cesión de su Aula de Conferencias para la realización de las cuatro mesas redondas en que este Debate se ha organizado, a todos los ponentes que han aceptado participar y al público que asiste y cuya intervención se espera.

El tema que nos convoca constituye una antigua necesidad para Granada, ha sido promesa electoral y ha estado entre polémicas especialmente intensas durante el pasado año, recogidas frecuentemente por la prensa local. Se ha hablado de él como un nuevo referente andaluz en danza y ópera, sede del Festival Internacional de Música y Danza, de la Orquesta Ciudad de Granada, de un coro, Centro Andaluz de Danza, centro formativo de danza y canto, con un museo de la música y una multitud de servicios, tales como gimnasio, sala de musculación, piscina y parking. Se han expresado temores de que finalmente quede tan sólo en un auditorio más y no demasiado capaz. Se ha de mencionar la demora existente en su realización y el temor por que todo quede en una sombra de lo que Granada y su sociedad esperan y merecen.

Es en estas circunstancias cuando la Real Academia de Bellas Artes de Granada interviene suscitando un debate, cuya coordinación me fue encomendada, con participación de expertos y de todos aquellos ciudadanos que deseen expresar su opinión. La de la Academia ya fue manifestada de manera directa en un *Comunicado sobre el Teatro de Ópera de Granada* el 2 de noviembre de 2006. Tres cuestiones deben resaltarse a modo de resumen de ese comunicado: que se ha de hablar más precisamente no de Espacio Escénico, sino de Teatro de Ópera, puesto que este espectáculo es el que incluye música, teatro y danza; que no tenemos toda la información que

desearíamos sobre este proyecto y, por último, la enorme importancia que tendrá, si no se frustra, situando a Granada como uno de los focos culturales de nuestro país y a la par de los más importantes del mundo.

Pero en el Debate que hoy nos convoca lo que la Academia pretende es recoger otras voces, las de varios expertos en diversas áreas implicadas, y, en general, la de la sociedad, la destinataria de las promesas y de su realización. Se desea impulsar el proyecto del Teatro de Ópera de Granada, ayudar a definirlo y empujar hacia su realización. Este proyecto habrá de realizarse para muchos años, pero no dentro de muchos años.

El Debate consta de cuatro mesas. La primera se centrará en aspectos arquitectónicos y urbanísticos. Un teatro de ópera presenta retos técnicos muy específicos y se espera de él un altísimo nivel estético y un impacto decisivo en el paisaje urbano. La segunda se centrará en aspectos como la gestión y dirección artística, poniendo de relieve qué ofrece y qué requiere en cuanto a su funcionamiento un teatro de ópera actual. La tercera expondrá qué cambios se habrán de producir y cómo influirá el teatro de ópera en la vida cultural de Granada y su entorno. La cuarta y última, importantísima, reunirá a principales responsables de las Administraciones local y autonómica, responsables directos de la realización y futura gestión del proyecto.

El número de mesas y de ponentes está limitado por obvias razones de tiempo. Existen otras muchas personas por cuyo prestigio, conocimiento, entrega a Granada e importancia de su cargo se podrían haber conformado varias mesas más. Esperamos haberlas convocado a todas (salvo humanísimo error) y escuchar su opinión en los próximos días.

Gracias nuevamente por su asistencia. Cedo la palabra al académico D. Joaquín Casado de Amezúa, arquitecto, moderador de esta primera mesa.

D. Joaquín Casado de Amezúa Vázquez

Buenas tardes. Muchas gracias a D. Francisco González Pastor, compañero en la Academia, y que ha tenido la responsabilidad, sobre sus hombros, de organizar este conjunto de mesas redondas que constituyen el debate que la Academia propone en torno a este futuro Espacio Escénico o Teatro de Ópera de Granada.

Yo, como arquitecto, tengo el honor de moderar esta mesa redonda que es la primera de las cuatro que se van a hacer. Cuando el Pleno de la Academia me encargó esta responsabilidad empecé a pensar quiénes podrían ser los ponentes que debían venir, cómo elegirlos, de qué deberíamos hablar, etc. Finalmente llegué a una conclusión que es la que ahora brevísimamente les voy a explicitar a ustedes. En primer lugar, lo que la Academia pretende es propiciar un debate que haga propuestas. En definitiva, que ayude a concretar esa ilusión que todos tenemos por alcanzar/conseguir ese Espacio Escénico en Granada, que además es de una importancia tremenda no sólo para Granada, entendida como núcleo, sino como ciudad metropolitana que somos. Yo creo que incluso tendría un cierto carácter subregional, es decir, que las provincias que siempre han estado tan ligadas a Granada, como Almería o Jaén, las provincias cercanas realmente, se beneficiarían de este nuevo equipamiento que aparecería en Andalucía Oriental.

Desde el punto de vista de la arquitectura tenemos que hablar del edificio, porque es una pieza arquitectónica lo que deberá surgir de todo esto. Después habrá otras muchas cosas que necesariamente rellenarán ese contenedor, pero, en principio, será una pieza arquitectónica. Con objeto de centrar el debate pensé sobre qué podríamos hablar en esta mesa, y se me ocurrieron tres ideas fundamentales, que han concretado la petición de ayuda a los ponentes que hoy se sientan en esta mesa, a los que, de antemano les agradezco muchísimo que la hayan aceptado.

Creo que lo primero a considerar es lo que en arquitectura llamamos el lugar de la arquitectura. Una arquitectura responde a un lugar; no se puede hacer un edificio con el mismo uso en Granada que en Helsinki o que en Londres. La arquitectura está marcada por el lugar donde se va a plantar. Con las noticias que tenemos, este futuro edificio parece ser que tiene asignados unos terrenos en la ciudad que yo espero que D. Pablo Ibáñez comente, pero que pueden ser realmente interesantes. En Granada está pasando lo que en muchas otras ciudades, porque es una ley urbanística. Hay una parte de la ciudad en la que se concentran aspectos ligados a la producción (fábricas, talleres, etc.) y en cambio en la zona sur se concentra la residencia. Granada, en un momento determinado, ha apostado fortísi-

mo por el proyecto del Campus Tecnológico de la Salud, un elemento que va a dinamizar la vida de la ciudad. Por otra parte, la Universidad es un elemento importante por sus aportaciones desde la docencia, la investigación, las patentes que se producen... La ciudad ha empezado, de pronto, a adquirir presencia en una zona, yéndose en este caso hacia el Sur. Y allí han aparecido una serie de edificios: centros financieros, el Parque de las Ciencias, centro de divulgación científica y de atracción de usuarios y turistas, y se va a construir en esa zona el Museo de Historia de Andalucía. Es decir, que ese lugar va a tener un conjunto de referencias muy importantes y, en principio, podría tener sentido que un nuevo equipamiento, de la importancia que tiene éste, fuera ahí. Sería un lugar que podría dar respuesta a un edificio tan importante. Para esto se me ocurrió hablar con D. Pablo Ibáñez Sánchez, compañero en la Escuela de Arquitectura con experiencia en estos temas, porque ha sido el autor del Teatro del Generalife.

Por otra parte, se ha hablado de los diferentes usos del edificio, de manera que hay que tener en cuenta las consideraciones necesarias en cuanto a su funcionalidad y las que atañen a la acústica. Por eso pedí a D^a Pilar Chás Navarro su participación.

Por último, hemos considerado relevante mencionar el libro de Vitrubio *De Architectura* por estar relacionado con tres aspectos fundamentales que es conveniente mencionar en estos momentos. El primero es que la arquitectura debe responder a unos criterios funcionales. El segundo aspecto es el del tiempo, porque la arquitectura, o es testigo de su tiempo, o no es. Y el tercero es que la arquitectura es una de las Bellas Artes. Un arquitecto debe buscar siempre la belleza como uno de los fines de su cometido. Por eso le pedí a otro compañero ilustre, D. Miguel Ángel Graciani Rodríguez, que se ocupara de hablar de estos temas. Él es lo que llamamos, en arquitectura, un "lápiz mágico".

Las intervenciones tendrán una duración aproximada de 15 minutos y a continuación se realizará un debate que estará abierto a la intervención del público.

A partir de este momento cedo la palabra a D. Pablo Ibáñez.

D. Pablo Ibáñez Sánchez

Buenas tardes. Muchas gracias D. Joaquín.

Iba a hablar, a petición del moderador, del lugar en relación con el otro espacio sobre el que realmente puedo hablar, que es el Teatro del Generalife. Espero también que el público conozca el proceso que ha seguido el Teatro y cómo ha acabado. He comentado antes con los periodistas que el Teatro del Generalife era un proyecto singular en el sentido de que la singularidad del mismo, el aspecto escénico, tenía que someterse a otros aspectos que eran condiciones *sine qua non*. Si estamos trabajando dentro del recinto monumental de la Alhambra, por supuesto que tenemos que mejorar las condiciones puramente escénicas, pero de ninguna manera podemos “meter la pata”. Se plantean por parte del Patronato de la Alhambra, promotor del proyecto, una serie de determinaciones previas. El teatro existente, un teatro de herradura, tenía muchas virtudes y algunos defectos. Lo cierto es que los defectos habían llegado ya a entorpecer el desarrollo del Festival Internacional de Música y Danza de Granada, que era el único espectáculo que se desarrollaba allí.

Sobre la remodelación del Teatro del Generalife

Antecedentes

Desde el año 1923, el arquitecto conservador del recinto monumental de la Alhambra es D. Leopoldo Torres Balbás, que sabe conjugar la restauración científica y bien fundamentada arqueológicamente con un concepto moderno de la gestión del recinto monumental.

Él prefiere llamar a sus intervenciones “proyectos de reparación” y no de restauración, en los que se limita a la consolidación constructiva y reintegración de la imagen espacial y arquitectónica, desestimando la reproducción de elementos decorativos perdidos.

Por otra parte, como gestor del monumento, tiene muy en consideración las necesidades de una visita turística que se pretende potenciar. Diseña y dirige numerosos espacios ajardinados en el marco de los restos arqueológicos de edificaciones y palacios desaparecidos, con la introducción de estanques, fuentes, canalillos, etc., quizá excesiva, por propiciar la confusión entre elementos históricos y contemporáneos.

En mayo de 1925, como final de un pleito secular entre el Estado español y la Casa de Campotéjar, heredera de la familia Granada Venegas (descendiente de la familia real nazarí), la titularidad de la almunia del Generalife pasa al patrimonio del Estado.

Así, hacia 1930, bajo la dirección de Torres Balbás, se inicia en las huertas Colorada y, especialmente, en la Huerta Grande del Generalife la transformación de terrenos que desde antiguo habían sido sólo esto, huertas de carácter meramente agrícola y productivo, en jardines recreativos contemporáneos inspirados en modelos históricos.

Desde 1936, el arquitecto conservador nombrado por la dictadura militar es D. Francisco Prieto Moreno, antiguo alumno de Torres Balbás. Prieto Moreno, que completa el ciclo franquista en la Alhambra, se propone continuar, con los escasos recursos disponibles después de la guerra, la labor iniciada en el recinto por su admirado antecesor, pero también con menos rigor y minuciosidad científicas.

En el año 1952 se crea el Festival de Música y Danza de Granada, como iniciativa de carácter cultural y turístico que aúna los esfuerzos de las administraciones locales y estatales. Desde el primer momento se pretende relacionar el mismo con el conjunto monumental representativo de la ciudad, la Alhambra. (Ya en el Corpus de 1922, el histórico Concurso de Cante Jondo organizado por Manuel Falla y Federico García Lorca, entre otros, se celebró al aire libre, en la Plaza de los Aljibes de la Alhambra).

Granada carece de un ámbito escénico adecuado a los espectáculos de danza, por lo que se decide completar la transformación iniciada por Torres Balbás de las huertas del Generalife en jardines, ampliando los ya existentes en Huerta Grande y ocupando también la de Fuentepeña, con los llamados Jardines Nuevos del Teatro y el propio Teatro al aire libre, respectivamente, que se concibe como un espacio también ajardinado, que remata la citada operación de transformación. Todas estas obras se acometen bajo la dirección de D. Francisco Prieto Moreno, a principios de los años cincuenta, constando el día 20 de junio de 1953 como fecha de la inauguración oficial del Teatro.

A pesar de que los Jardines Nuevos y el propio Teatro se materializan con un reducido intervalo de tiempo, probablemente como producto de una

operación casi unitaria de proyecto y ejecución, aluden a modelos históricos muy diferentes. Los jardines, de composición rectangular centrada en el cruce de dos estanques-acequia se inspiran "en el ambiente y disposición del clásico riad", en palabras del propio autor, en tanto que el Teatro, en planta simétrica de herradura, con un patio de butacas central y unos palcos perimetrales en graderío, evoca modelos occidentales manieristas y barrocos. Este sorprendente contraste y anacronismo hacen confusa la apreciación del visitante no avisado de su origen, realmente próximo en el tiempo.

Bocetos previos de Prieto Moreno, encontrados recientemente en el archivo del Patronato de la Alhambra, nos informan sobre sus dudas o reflexiones a la hora de adoptar un modelo tipológico para el Teatro, puesto que contemplan soluciones de sala rectangular finalmente desechadas en favor de la planta en herradura. Probablemente la necesidad de albergar unos 2.000 espectadores, aforo más que excesivo para la parcela disponible, influye decisivamente en la determinación final de Prieto Moreno, que altera el eje proveniente de la Huerta Colorada para ensanchar o abombar la planta del teatro y darle la cabida previamente comprometida.

En los años sesenta y setenta se suceden diversas obras menores de reforma dirigidas por el propio Prieto Moreno para adaptar el Teatro al uso cada vez más intenso y exigente de la organización del Festival y el público usuario, sin llegar a satisfacer dichas expectativas.

A mediados de los ochenta, a la hora de la elaboración del Plan Especial de la Alhambra, se tienen en cuenta las deficiencias ya evidentes del Teatro junto con su discutible configuración y se incluye en su programación "obras de adecuación del auditorio al aire libre del Generalife", lo que ha permitido llevar a término recientemente su efectiva e integral reforma.

Deficiencias básicas y virtudes del Teatro de Prieto Moreno

Si se considera en su conjunto el recinto monumental de la Alhambra y el del Generalife, la configuración del Teatro de Prieto Moreno se percibía como el enclave más extraño y ajeno a las trazas y formas predominantes, a pesar de tratarse de un espacio ajardinado y parcialmente confinado por lienzos de cipreses y bosquetes de caducifolias.

La herradura, su forma y tamaño (producto de una previsión de aforo

excesiva para el espacio disponible) se adaptaban mal a la parcela de la huerta y a la topografía, en definitiva al lugar, lo que provocó una larga serie de deficiencias funcionales básicas que se resumen a continuación:

- Reducido y tortuoso espacio de acceso, recepción y descanso de espectadores.
- Pésima accesibilidad de la mayor parte de las localidades.
- Ínfima dotación de aseos públicos.
- Visibilidad deficiente desde buena parte del patio de butacas y palcos perimetrales.
- Mal comportamiento acústico del foso de la orquesta y de la “sala”.
- Iluminación frontal excesivamente sesgada e insuficiente.
- Angostura, falta de flexibilidad y total precariedad técnica del escenario.
- Agobiante falta de capacidad y obsolescencia del cuerpo de servicio, de vestuarios y otros locales.
- Imposibilidad de simultanear ensayos con los frecuentes cambios de escenario requeridos por la programación de los Festivales.

Ni que decir tiene que la práctica totalidad de las deficiencias señaladas dificultaban el cumplimiento de la exigente normativa actual en materia de espectáculos, accesibilidad y de seguridad contra incendios, entre otras normas, de inexcusable cumplimiento.

Sin embargo, la intervención de Prieto no carece de determinadas virtudes, que reconoce y quiere conservar la dirección del Patronato en el momento de su renovación, que expresamos más adelante.

La reforma del Teatro del Generalife

A finales de los 90 el Patronato de la Alhambra encarga la reforma del teatro al prestigioso arquitecto D. José María García de Paredes, que ya había proyectado y ejecutado a finales de los 70, en terrenos del Carmen de los Mártires, el Auditorio y Fundación Manuel de Falla.

García de Paredes, creemos que preocupado especialmente por la acústica del Teatro, desarrolla un anteproyecto de anfiteatro inspirado en el más que experimentado y eficaz tipo griego clásico. Apoya un graderío sobre la ladera en torno a un estanque semicircular, lo que ofrece a los espectadores, como telón de fondo, la panorámica del costado nororiental de la Alhambra, con las Torres de la Cautiva y las Infantas en primer término.

Consecuentemente, dicha propuesta con sus más prominentes elementos constructivos, se ofrece de forma franca a las vistas desde la colina de la Alhambra, a la que también presenta, en su caso, la tramoya del Teatro.

No satisface del todo la propuesta al patronato de la Alhambra y, durante el proceso de diseño y redacción, cae enfermo García de Paredes, lo que paraliza durante una década la reforma del teatro que no se reemprende hasta el año 2000, con vistas al cincuentenario del Festival.

Carácter y ámbito de la intervención

Cuando el Patronato retoma la iniciativa de reformar el Teatro en el año 2000 se plantea sólo una rectificación o reforma parcial centrada en la zona escénica y de servicio, que se prevé extender más adelante a la totalidad del teatro, pero que, en cualquier caso, ha de respetar los valores que se le reconocen al teatro existente, o los adquiridos por este lugar a lo largo de la segunda mitad del pasado siglo, que relacionamos a continuación:

- La discreta integración del teatro en los jardines nuevos del Generalife.
- La secuencia de aproximación y acceso al mismo, en que se van descubriendo vistas a uno y otro lado del Paseo de acceso (de los Nogales) a la muralla y torres de la Alhambra, el Albaicín en la lejanía, y el propio palacio del Generalife, "estampas" que colaboran al camuflaje de la zona escénica al desplazar con energía el foco de atención.
- La disposición general del Teatro actual, orientado de noroeste a suroeste, en paralelo al paseo y el eje principal de los Jardines nuevos.
- El tratamiento de los pavimentos, firmes tradicionales, blandos o permeables.
- El carácter vegetal del escenario, que permite conciliar el teatro con el jardín, preservando una faceta ya consolidada en el imaginario popular.
- Las masas arbóreas y los jardines existentes que se puedan conservar.
- El carácter provisional de los asientos para el público y
- La flexibilidad de uso del espacio de la sala.

Por otra parte, se asumen, en la medida de lo posible, las expectativas de la organización del Festival relacionadas con el mantenimiento del aforo y la funcionalidad del Teatro como tal: visibilidad, acústica, capacidad técnica.

ca del escenario, cuerpo de servicio y de las instalaciones escénicas, sala de ensayos, etc.

Los elementos auxiliares soporte de las instalaciones escénicas de iluminación y cabina de control de las instalaciones escénicas han de entenderse como elementos plena y fácilmente desmontables, normalmente ausentes del jardín.

La generosidad de los espacios del Teatro y su ubicación próxima a la encrucijada entre la Alhambra y el Generalife le confieren un importante papel como zona de descanso y servicio de la visita turística, que se quiere fomentar dada la limitación práctica del uso teatral al verano, dictada por el clima:

Adecuación de los aseos públicos no sólo al aforo del teatro sino también a su utilización como aseos generales de la visita turística en el interior del recinto, bien comunicados con el Palacio del Generalife.

Uso alternativo de la sala al aire libre e incluso de algunos locales de servicio del teatro a la continua visita de escolares, como aulas pedagógicas exteriores e interiores.

Se plantea como ámbito físico de la intervención el mismo ocupado por el teatro preexistente incluyendo las áreas ajardinadas de acceso y recepción o vestíbulo, delimitado por el Camino de los Cipreses al este, el Paseo de los Nogales al suroeste, y la plataforma de los Jardines Nuevos o del teatro.

Descripción y justificación del proyecto de remodelación

Conceptual y formalmente el huerto-jardín, los estanques-acequia, el relón de fondo de cipreses, inspiran una propuesta que nace del reconocimiento histórico del lugar y del orden formal imperante en el conjunto monumental, de trazas rectas y simetría, de "silenciosos" muros de contención de tapial u hormigón islámico.

El proyecto parte de considerar que el teatro debe concebirse como una serie más de parterres y paratas, en donde la modesta y casi inapreciable arquitectura que lo configura y la adaptación al uso específico, surgen y se imbrican con la cualidad del huerto-jardín.

Así, los atemporales muros de contención, tan frecuentes en el lugar, podrán percibirse como un fragmento más, normal en el entorno, y las distintas paratas o arriates servirán de soporte al acompañamiento vegetal.

La escena se configura con la vegetación que, ahora sí, será posible definirla con pantalla natural de cipreses, ofreciendo un fondo vegetal permanente y característico del Teatro del Generalife, como remate de los jardines.

El agua se incorpora, no como anécdota arbitraria de fuentes circulares dispersas, sino como elemento estructurador del teatro-jardín.

Paisajísticamente, no sólo no se perturba la percepción actual de los jardines, sino que se refuerza su integración con el teatro por medio de una plaza-mirador arbolada que sirve como espacio de recepción, distribución y descanso (foyer de público), reordenando el conjunto y la percepción mutua desde y hacia la Alhambra.

Globalmente, se incorpora una mayor superficie ajardinada ganada en las nuevas paratas de la ladera este, entre el Teatro y el Camino de los Cipreses. En dichas paratas se proponen especies arbóreas más propias de huerta, ordenadas por su porte, con floración ornamental escalonada a lo largo del año: granados, almendros, cerezos...

Las cubiertas de los cuerpos construidos, prácticamente ciegos al exterior (aseos públicos y cuerpo de servicio al teatro), no se percibirán como edificación, sino como nuevas paratas del huerto-jardín, al preverse con un suficiente espesor de tierra vegetal y ajardinadas.

Se mantiene y refuerza el bosque de castaños, olmos, arces y plátanos que ocupa el extremo sur contiguo a la encrucijada de acceso, y que acompaña en su ascensión al Camino de los Cipreses.

Funcionalmente, se mejoran de forma radical todas las condiciones de uso del teatro preexistente.

En fin, lo dejo aquí y después hablamos.

D. Joaquín Casado de Amezúa Vázquez

Gracias D. Pablo. Después, como habrá intervenciones del público, seguiremos hablando del tema. D^a Pilar, cuando quiera.

D^a Pilar Chías Navarro

Buenas tardes. Muchas gracias D. Joaquín.

En primer lugar me gustaría agradecer a la Real Academia de Bellas Artes de Granada su invitación a participar en esta mesa redonda.

Quiero hacer brevemente dos comentarios y luego seguiré con mi discurso. Lo primero que voy a decirles es que, más que de acústica, yo voy a hablar de percepción acústica, que es un concepto que supera al de la ciencia acústica. Porque, realmente, lo que a nosotros nos interesa es la calidad del sonido que percibimos. O sea, que por una parte vamos a tratar más de ese tema que del dato científico en sí. Y por otra parte, vamos a hablar siempre de espacios acústicos vivos, no amplificadas, que tienen siempre una relación inmediata con el volumen y los espectadores.

Antes de entrar en el tema, quiero comentar una cuestión que me ha sugerido la intervención del Sr. Ibáñez. Ese teatro sí que lo he conocido. A veces, con la intervención de un elemento que uno no espera, mejora muchísimo la acústica de un espacio. Y en Roma pasó. En uno de los teatros que había en Roma en el s. XVII uno de los Papas empezó a indignarse porque los palcos eran un lugar de dudosa moralidad, y mandó que se eliminaran todos los muros de separación de los palcos de las óperas de Roma, con lo que la acústica mejoró muchísimo. Sobre la construcción actual de un teatro al aire libre, como se proponía García de Paredes, hay un problema. En la actualidad el teatro de Epidauro presenta problemas de acústica por el entorno. No por el teatro en sí, sino por lo que le rodea. El entorno de Epidauro no es el que era en la época de los griegos, ahora hay ruidos de aviones y de tráfico que, evidentemente, no estaban previstos y contra los que además no se puede hacer mucho.

1. La consideración de la acústica como un arte

La acústica en general y la acústica arquitectónica en particular, son un arte además de una ciencia.

La tendencia dominante hasta ahora ha sido la de considerar que el papel esencial de la acústica era el de conseguir unos espacios habitables cuyas condiciones sonoras permitiesen adecuadamente la relación y la comunicación (Daumal, 1998), de acuerdo con las funciones que en ellos se fueran a desempeñar. Pero la acústica arquitectónica es mucho más: es el arte de diseñar la personalidad sonora de un espacio, llegando incluso a 'afinarlo' al asignarle unas cualidades acústicas ajustadas al efecto espacial deseado, que constituyen el necesario complemento a sus cualidades visuales, y en otro orden perceptivo, incluso táctiles u olfativas (Pailasmaa, 2006).

Esta consideración más amplia e interesante, deriva fundamentalmente de dos enfoques que han convivido a lo largo de la historia: de la aplicación de conceptos filosóficos a la arquitectura, y de la experiencia práctica en la construcción de espacios destinados a la representación.

1.1 La influencia de la filosofía

Filles des nombres d'or,
Fortes des lois du ciel,
Sur nous tombe et s'endort
Un Dieu couleur de miel.
(VALÉRY, *Cantique des colonnes*)

La tradición filosófica se apoyaba en la creencia de que en el Universo todo estaba dispuesto conforme al número; de ello resultaba la idea de la armonía como concepción estética (Wittkower, 1995).

Son numerosos los autores clásicos que hacen referencia a este orden general del Cosmos en torno al número, como Platón (*Epinomis, Timeo, Carnides*), Aristógenes de Tarento, Pitágoras (*Discurso sagrado*) o Nicómaco (*Manual de armonía; Mística del número; Introducción a la Aritmética*), entre otros. Pero todos ellos establecían una distinción entre el Número Divino o Número Idea, arquetipo director de todo el Universo creado y modelo ideal; y el número científico, que es el que habitualmente entendemos como número y que se aplica a la formas del mundo material.

Precisamente a Pitágoras se atribuye el *Ieros logos* (*Discurso sagrado*), en el que *Logos* es razón, razonamiento, relación, pero también es inteligencia divina creadora –“el que compone con arte” de Nicómaco.

Fue Nicómaco el que definió el concepto general de relación entre dos dimensiones u objetos, y de acuerdo con estas teorías se establecieron numerosas proporciones o relaciones de números enteros escritas en forma de serie o progresión.

Entre ellas, la teoría pitagórica de la armonía musical es puramente matemática, basada en la teoría de las proporciones, en la que asoció entre

sí las longitudes de segmentos de cuerdas 1:2:3:4 (*tetraktys* pitagórica) con la serie de los cuatro primeros números considerados como sucesión y como conjunto— la década con sus propiedades. De ahí dedujo las relaciones 1:2 o consonancia de Octava, 2:3 Quinta (*diapente*), 3:4 Cuarta (*diatesaron*) y las llamadas consonancias compuestas: 1:2:3 (octava + quinta) y 1:2:4 (dos octavas). Todo ello dio lugar al conjunto de consonancias en que se basaba el sistema musical griego. (Fig. 1)

Pero además de afectar a la Música, esta teoría era en realidad una proposición general extensible a la Geometría, la Estética, la Cosmogonía o la



Fig. 1. Las experiencias de Pitágoras según Gafurius, 1492.

Metafísica, de modo que la *tetraktys*, convertida en símbolo del Universo, intervenía tanto en la inaudible música de las esferas celestiales como en la estructura del alma humana (Platón, *República*). Esta teoría del Macrocosmos y del Microcosmos tuvo una gran influencia posterior, a partir del Renacimiento, en artistas-científicos como Leonardo, Luca Pacioli o Kepler.

1.2 Diseñar con el número: a caballo entre la filosofía y la práctica

La otra vertiente del número 'aplicable', fue la que dio origen a toda una serie de asociaciones de índole práctica entre las relaciones numéricas y las artes, y particularmente la Arquitectura, que quedaron plasmadas en las obras de los tratadistas desde Vitrubio, y que dieron lugar a un conjunto de pautas para la composición arquitectónica.

"La *simetría* consiste en el acorde de medida entre los diversos elementos de la obra, como entre estos elementos separados y el conjunto [...] Como en el cuerpo humano [...] fluye de la proporción —la que los griegos llaman *analogía*— consonancia entre cada parte y el todo... Esta *simetría* está reglamentada por el módulo, el marco de medida común [para la obra considerada], lo que los griegos llaman el "número" [...] Cuando cada parte importante del edificio está, además, convenientemente proporcionada en razón al acorde entre lo alto y lo ancho, entre lo ancho y lo profundo, y cuando todas estas partes tienen también su lugar en la simetría total del edificio, obtenemos la *euritmia*." (Vitrubio, *Los diez libros de Arquitectura*, III).

Vinculando estrechamente las proporciones en la Música y en la Arquitectura, el Abate Suger utilizó las consonancias musicales en las proporciones de la Abadía de Saint Denis (París, 1129), germen de las construcciones góticas, para la que imaginó un Microcosmos del Universo cuando el edificio proporcionaba armonías al resonar en él el canto gregoriano.

Pero la analogía, la simetría y la euritmia fueron conceptos muy utilizados también en las homocentristas teorías del Renacimiento, desarrollados en los tratados de Barbaro, Lomazzo, Alberti, Serlio, Palladio o Danti, y según los cuales el sistema de proporciones a aplicar en un edificio tenía que responder a criterios de orden superior —el orden cósmico— y aquél tenía que reflejar las proporciones del cuerpo humano.

El propio Rafael reflejó esta herencia en *La Escuela de Atenas*, donde la tablilla de Pitágoras muestra la estructura de la escala armónica, y donde también aparece Platón con el *Timeo*.

Particularmente interesante resulta la aplicación a la Arquitectura de la razón de la sección áurea (*die stetige Proportion*), la proporción continua por excelencia, la *Divina Proportione* de Luca Pacioli: $[AC/AB = AB/BC]$.

Pero no menos importante fue la traslación directa de la euritmia a las obras proyectadas que hicieron otros autores como Palladio, Alberti o Francesco Giorgi. El primero expuso detalladamente sus pautas compositivas en sus *Quattro Libri* con ejemplos como La Malcontenta o Villa Maser. Alberti, en *De Re Aedificatoria Libri X* fue totalmente consecuente con los criterios que había utilizado en la fachada de Sta. María Novella, en Florencia; igual que Sansovino, cuyas trazas para la iglesia de S. Francesco della Vigna en Venecia (1525) fueron corregidas por Francesco Giorgi siguiendo escrupulosamente la Teoría de las proporciones, pues no en vano fue autor de *De Harmonia Mundi Totius*.

1.2.1 La teoría y la práctica en los espacios para el espectáculo

La herencia greco-romana difundida a través de la obra de Vitrubio resultó también fundamental en el diseño de espacios para el espectáculo, convertida en normas de índole práctico para mejorar las condiciones visuales y acústicas de los espacios. Así, al hablar “De la figura del teatro” (Cap. VI), Vitrubio recomienda la construcción de teatros con forma semicircular coronados por un pórtico, que había de trazarse a partir de cuatro triángulos equiláteros inscritos en el círculo de la orquesta, justificando el uso del círculo para favorecer la adecuada propagación de la voz:

“Procurando por razón música y matemática que cualquiera voz que saliese de la escena llegase clara y suave al oído de todo el concurso”.

Asimismo insistía Vitrubio en la necesidad de respetar medidas y proporciones para no perder la visión de la escena:

“El púlpito no será más alto de cinco pies, para que desde los asientos de la orquesta se vean las operaciones de todos los representantes”.

El apartado “De los vasos del teatro” (Cap. V) también resulta interesan-

te para mejorar las condiciones acústicas de los teatros al proponer situar unos vasos de bronce en unas celdas bajo las gradas con aberturas hacia la escena, sin que toquen la pared, en posición inversa (Fig. 2):

“[Vasos de bronce acordados] entre sí en tono de cuarta, quinta y por orden hasta las dos ocravas.

[...] De este modo la voz que sale de la scena como del centro, y se difunde por todas partes, al herir en lo cóncavo cada vaso, tomará un incremento de claridad, ayudada de aquél vaso que en tono concordare con ella”.

El impacto que estas normas tuvieron a lo largo de la historia fue enorme, como confirma el hecho de que fueran seguidas siglos después en la construcción de teatros como el del Duque de Ferrara en 1486.

1.1.2 Espacios para la palabra y espacios para la música

Tradicionalmente se ha sabido, por la acumulación de experiencia acústicas, que no existe un tipo de espacio ideal que sirva para la adecuada emisión y percepción de todo tipo de sonidos sin alterar sus cualidades de acuerdo con éstos.

Desde la Antigüedad estaba muy clara la distinción acústica entre los espacios que habían de servir para la palabra o para la música, pues habían de acomodarse a unas exigencias acústicas muy concretas. Aunque también se tenía claro que, ante la ausencia de los necesarios fundamentos científicos, una buena acústica era el resultado de una suma de intuición, de experiencia y de suerte.

La palabra, como fuente direccional que es, requiere ante todo inteligibilidad, y ello se consigue con:

- un breve tiempo de reverberación;
- aprovechando las reflexiones tempranas (por ejemplo, la pared de fondo de la escena o los graderíos);
- una determinada posición del que predica o declama, no muy alejada del oyente, ya que se produce una pérdida de energía con la distancia; ello imponía en cierto modo las soluciones basadas en la forma semicircular de los graderíos, los púlpitos centrales elevados, etc.

Por su parte, la música podía requerir dos tipos básicos de acústica:

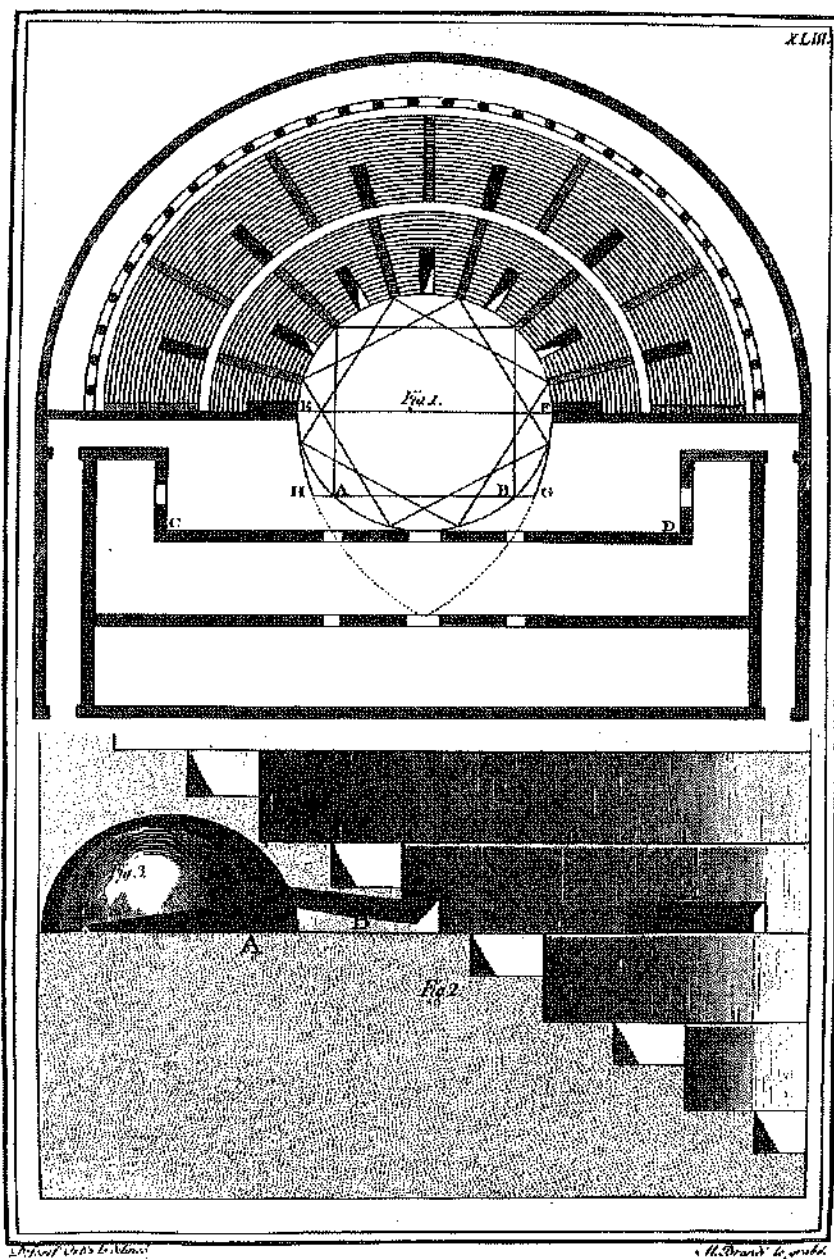


Fig. 2. Disposición de los vasos de bronce acordados en el teatro, según Vitrubio.

– La llamada acústica resonante (tiempo de reverberación largo), si se querían reforzar los efectos de la armonía y la duración del sonido. Resultaba especialmente adecuada para reforzar los efectos del canto gregoriano, pero era totalmente inadecuada para la ejecución de músicas rápidas o con mucho adorno.

– La acústica menos reverberante, íntima, que en cambio favorecía la ejecución de adornos ricos y rápidos como los de las arias barrocas. Para ello se recurría al uso de materiales absorbentes como las ricas vestimentas de los asistentes, o a la abundancia de telas y cortinajes, pero también requería un pequeño volumen de la sala en relación al número de espectadores.

El propio Leonardo ya hizo esta distinción en el manuscrito que se conserva en el Institut de France en París, en el que dibujó las cualidades compositivas de los *Teatri per udirre Messa*, compuestos como tres anfiteatros redondeados en torno a un centro donde se canta y oficia, y el *Loco dove si predica*, como un púlpito situado sobre una columna centrada, especial para la palabra (Fig. 3).

Las diferencias en la percepción de la música y de la palabra fueron especialmente patentes en la modificación que hubieron de afrontar muchas iglesias católicas durante la Reforma para adaptarse a la liturgia protestante

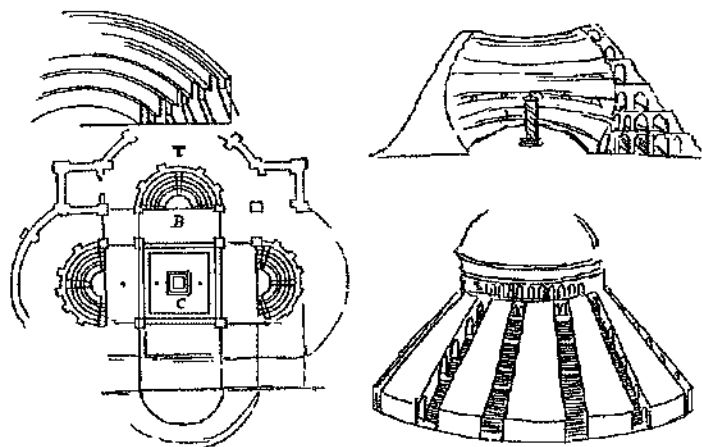


Fig. 3. Dibujos de Leonardo ilustrando los *Teatri per udirre Messa* y el *Loco dove si predica*, Mss. Institut de France, París.

y pasar de la acústica de la música a la de la palabra, pues no sólo hubo que reducir el volumen total, sino que proponer una nueva situación centrada para el púlpito.

En este sentido fueron muy destacables las reformas proyectadas por Sir Christopher Wren para la iglesia de St. Margaret en Westminster, situando el púlpito centrado y los bancos elevados en la nave central y en las laterales.

También es importante la reforma de la Thomaskirche en Leipzig (Fig. 4), donde fuera *Kantor* Juan Sebastián Bach y donde compuso la *Misa en si menor* y la *Pasión según San Mateo*. Originalmente medieval y católica, era una iglesia muy reverberante, por lo que hubo que reducir su volumen recurriendo a paneles de madera y a colgaduras, y a colocar unos graderíos de madera cerca del púlpito; con ello se logró un tiempo de reverberación de 1,6 s para las frecuencias medias, obteniéndose en consecuencia unas condiciones que favorecían una gran transparencia para las cuerdas y facilitaban una mayor frecuencia en los cambios de *tempi* y de armonías.

Es evidente que tampoco faltaron teóricos más o menos fantasiosos como Athanasius Kircher, que en su obra *Phonurgia Nova* (1673) propuso todo tipo de ingenios y mecanismos para facilitar determinados efectos sonoros o la propagación del sonido entre estancias (Fig. 5).

De acuerdo con esta tradición experimental, también el acústico inglés Hope Bagenal dividiría ya en el siglo XX los auditorios en los que tenían una acústica de cueva o de espacio cerrado, y los de aire libre.

1.2 La práctica histórica de la construcción de espacios para el espectáculo

1.2.1 Los espacios para la ópera y las salas de conciertos

La ópera, por sus características singulares que unían a la representación teatral hablada y cantada la intervención de la orquesta, siempre requirió de unos espacios y unas representaciones muy costosos. Tuvo su origen en las fiestas palaciegas.

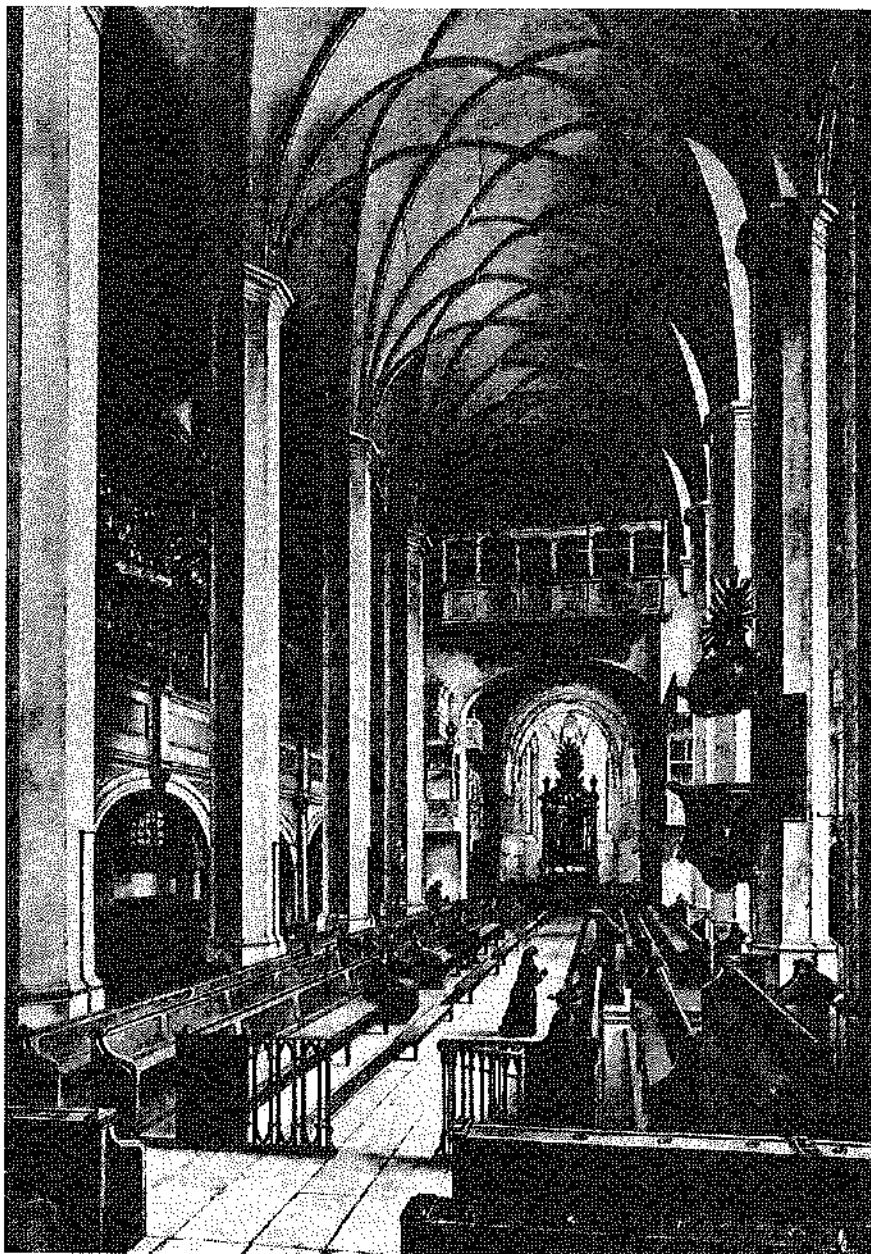


Fig. 4. Interior de la iglesia de Santo Tomás en Leipzig, antes de la reforma de 1885. Archiv für Kunst und Geschichte, Berlin.

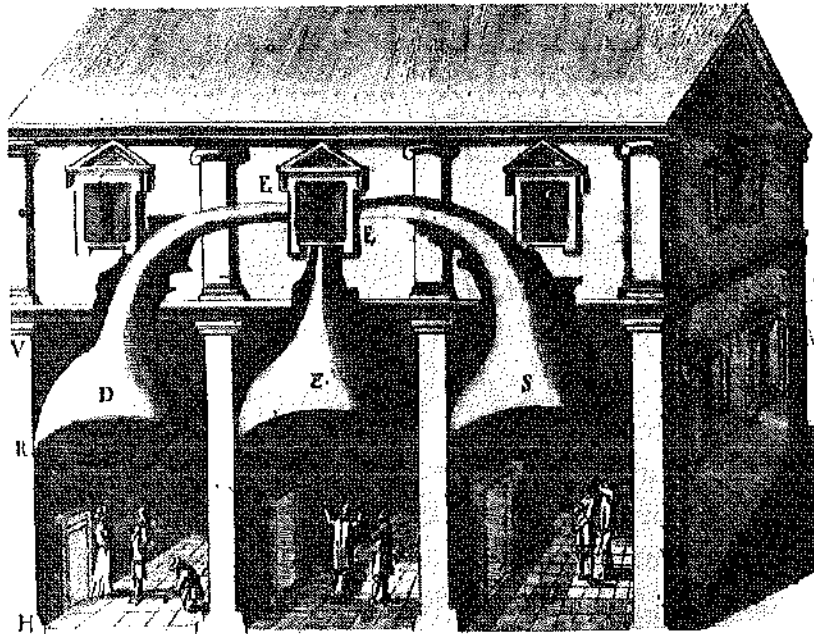


Fig. 5. Trompetillas para escuchar en las salas de un palacio, propuestas por Athanasius Kircher.

Como expresión de los intereses de la sociedad y como espectáculo elitista, supuso la estratificación social de la sala, y los palcos reemplazaron a las antiguas galerías de los teatros, pero no sin consecuencias, pues curiosamente, cuando se eliminaron los palcos de los teatros de ópera en Roma por razones morales, mejoró notablemente la acústica de las salas.

Londres y Venecia fueron ciudades pioneras de la ópera pública, en la que se lograba la financiación de las obras con la venta previa de abonos.

El primer espacio construido especialmente para la ópera fue el Teatro San Cassiano en Venecia (1637), y para cumplir con estas novedosas condiciones de financiación, se dispusieron filas de asientos paralelas a las paredes, situándose la orquesta por primera vez ante la escena.

Las diferencias constructivas de los teatros de ópera respecto a los teatros tradicionales estaban poco claras, aunque las necesidades musicales eran muy conocidas. Las pautas de diseño distintivas más apreciables eran las siguientes:

– Los interiores recubiertos de espesas planchas de madera, que absorbían las frecuencias medias y bajas para no enmascarar los adornos de las arias ni el *recitativo secco*.

– La decoración profusa que dispersaba el sonido evitando la concentración de reflexiones (difusores). En los teatros barrocos el sonido se extendía por la escena como una prolongación de la sala (entre otras cosas porque el público más principal muchas veces se sentaba sobre ella), y análogamente también se producía frecuentemente una extensión de la acción a la platea.

– La presencia de muchas telas (cortinajes, vestimentas del público), que resultaban muy absorbentes con la sala llena y favorecían los adornos y los cambios rápidos (Fig. 6).

Por su parte, las salas de conciertos estaban recubiertas de unas gruesas capas de escayola dura y reflectante que favorecía la percepción de un sonido pleno.1744-1748.

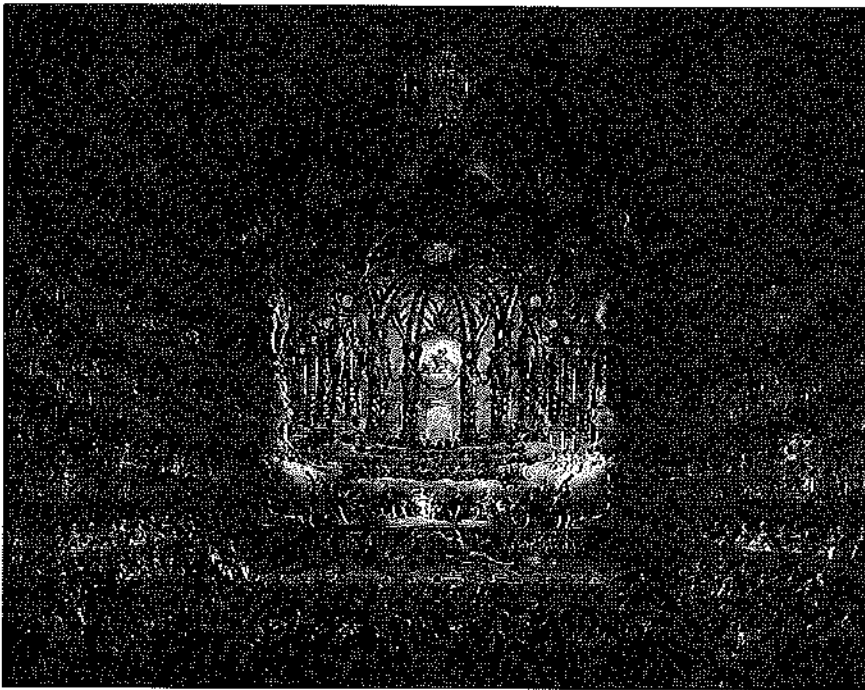


Fig. 6. Concierto en el Teatro Argentino de Roma, según un óleo de G.P. Panini de 1729. Museo del Louvre, París.

1.2.2 Tipologías desarrolladas para los teatros de ópera y las salas de conciertos

– La planta en U, utilizada por Palladio en el Teatro Olímpico en Vicenza (1580-84) y por Aleotti en el Teatro Farnesio en Parma (1618-1628). Dio origen a las hileras de palcos, como sucediera en el Teatro de los SS. Giovanni e Paolo en Venecia, convertido en teatro de ópera por Fontana en 1654.

– La planta en herradura, empleada por Piermarini en el Teatro alla Scala en Milán (1776-78) con un total de 11.250 m³, capacidad para 2.289 plazas y 0,9 – 1,2 s (t. de reverberación frec. medias). También fue la elegida por Charles Garnier en la Ópera de París (1875), que tiene un total de 9.960 m³, 2.131 plazas y un tiempo de reverberación para frecuencias medias de 1,1 s.

– La planta elíptica truncada siempre fue controvertida acústicamente por la bifocalidad que crea, aunque de ello se sacaba ventaja si se situaba al actor en uno de los focos; fue muy utilizada en el s. XVIII por sus cualidades visuales, en ejemplos como el Teatro Tordinona en Roma (1666-1670) de Fontana, o el Teatro Regio en Turín (1738-1740), obra del Conde de Castellamonte y de Benedetto Alfieri, que fuera tan celebrado como para que lo citara Diderot en la *Encyclopédie*.

– La planta de campana o trompeta fue ideada por la familia Galli-Bibiena y tuvo mucha aceptación, con ejemplos como la Markgräfliches Opernhaus en Bayreuth (1744-48) de Giuseppe y Carlo Galli-Bibiena, con sus 5.500 m³, sus 450 plazas y un tiempo de reverberación para frecuencias medias de 0,9 s (Fig. 7).

Por su parte, Antonio Galli-Bibiena construyó el Teatro Comunale de Bolonia (1756-1763), pero al revestirlo interiormente en piedra, hubo de ser inmediatamente reformado por exceso de reverberación.

– La planta rectangular ha dado origen a las salas conocidas como ‘cajas de zapatos’ (*Shoe box*, *Schachbeutel*). Entre las construidas según esta tipología destacarían la Altes Gewandhaus en Leipzig (1780-81), proyectada por J.F. Dauthe y posteriormente sustituida por la Neues Gewandhaus, que se caracterizaba por su acústica íntima y su breve tiempo de reverberación (1,3 s

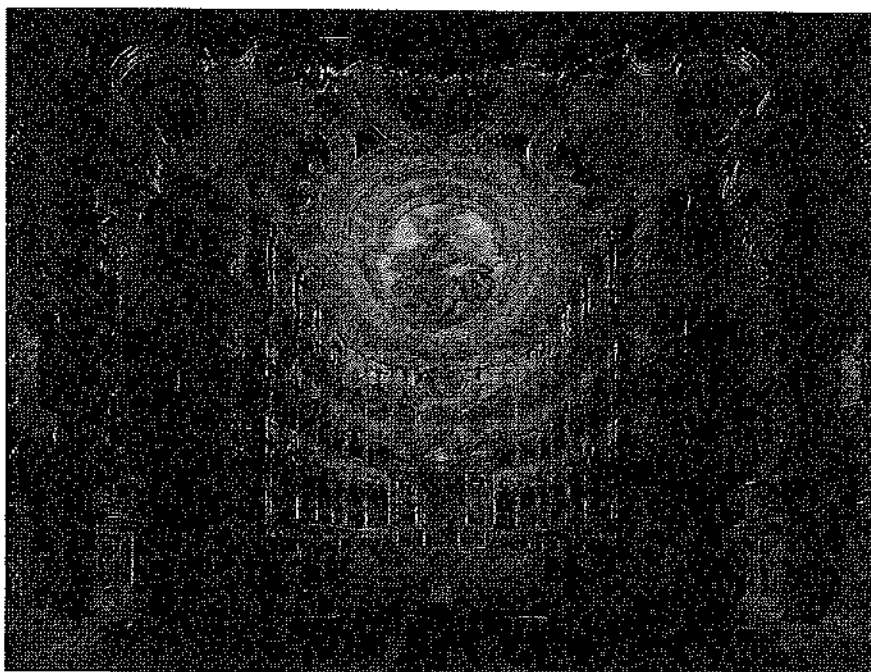


Fig. 7. Markgräfliches Opernhaus en Munich, obra de Giuseppe y Carlo Galli-Bibiena, en un gouache de G. Bauernfeind de 1879. Deutsches Theatermuseum, München.

para frecuencias medias), que tenía un volumen reducido de 2.130 m^3 y una capacidad para 400 personas (Fig. 8).

Otro ejemplo muy conocido aunque de mayores dimensiones es la Grosser Musikvereinsaal en Viena (1870), de T. R. von Hansen, con sus 14.600 m^3 , sus 1.680 plazas y un tiempo de reverberación de 2,2 s para las frecuencias medias.

– Finalmente hay otras salas que no responden a las tipologías precedentes. Entre ellas merecen citarse por su importancia y singularidad la Festspielhaus en Bayreuth (1876) de Otto Brückwald y Richard Wagner, deliberadamente más reverberante para mezclar los expresivos timbres de Wagner (1,5 s para las frecuencias medias), con un volumen de 10.300 m^3 y 1.800 plazas. También la Neue Philharmonie (1963) de Hans Scharoun, con su innovadora disposición de orquesta y público, que tiene un volumen de 24.500 m^3 , un aforo de 2.218 plazas y un tiempo de reverberación de 1,95 s (frecuencias medias).

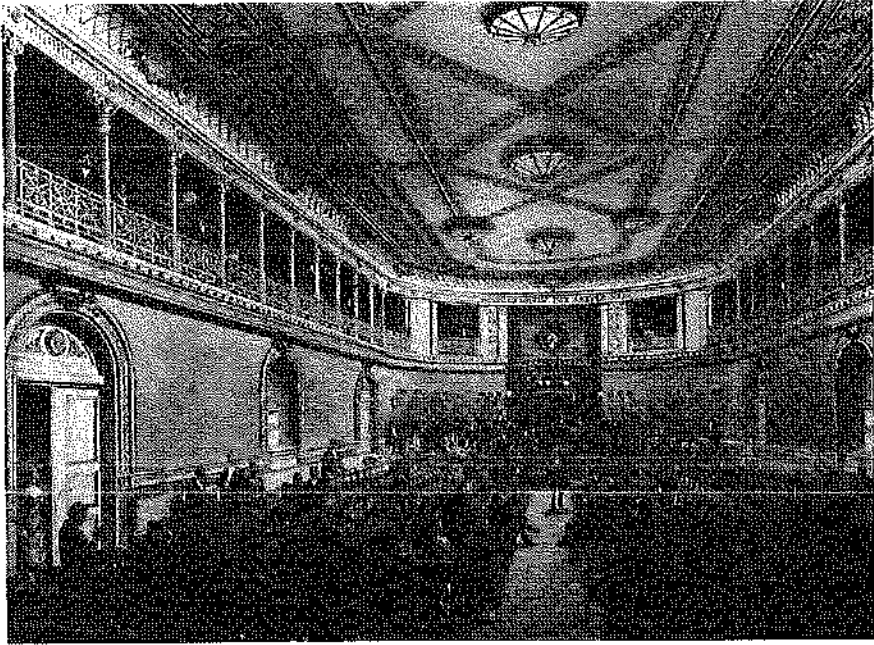


Fig. 8. Altes Gewandhaus en Leipzig, de Johann Friedrich Dauthe, en una acuarela de Gottlob Theuerkraut de 1895. Museum für Geschichte der Stadt Leipzig.

1.3 Música para los espacios

Wallace Clement Sabine fue un físico americano y autor del libro *Melody and the Origin of the Musical Scale*. En él estudió la influencia que había tenido históricamente la acústica de los espacios en la composición musical y en la interpretación.

Sabine dedujo que las tradiciones arquitectónicas de los pueblos y las cualidades acústicas de sus espacios habían influido directamente en su música, llevando a clasificar esta en dos tipos: la música rítmica y la melódica.

De este modo detectó la composición expresa para espacios de acústica resonante en obras de Pérotin, que componía para la catedral de Nôtre-Dame en París, muy resonante; o en obras de Gabrieli, que componía para la Catedral de San Marcos en Venecia, disponiendo bajo las cúpulas brillantes y dialogantes conjuntos de metales; o en las obras de Schütz compuestas para la Schlosskapelle en Dresde, que tenía un largo tiempo de reverberación (Fig. 9).

En cambio, entre las composiciones concebidas para ser interpretadas en espacios de acústica poco reverberante se podrían citar las del *Ars Nova* (s. XIV), muy adornada e idónea para los pequeños espacios.

Análogamente se prefería la música para viento-metal para ser ejecutada en exteriores (Hassler, Matthew Locke), mientras la música para cuerda se prefería para los espacios cerrados.

De hecho, es conocido que el propio Purcell diferenciaba estilísticamente sus composiciones para la Westminster Abbey y para la Royal Chapel, y éstas a su vez de las compuestas para la escena (sin reverberación).

Análogamente. Haydn y Mozart utilizaron las mismas formas para su música de cámara y para orquesta, pero variaron la sutileza de los estilos (contrapunto, ornamentos, rítmica, acordes utilizados, y frecuencia de los cambios armónicos). Como ejemplo de música compuesta para un espacio

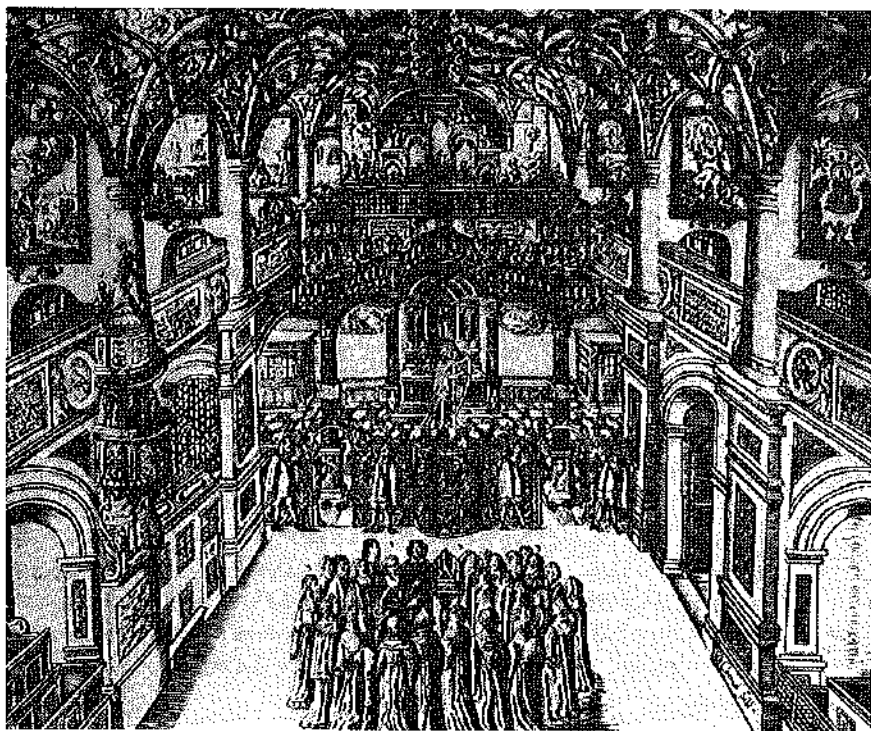


Fig. 9. Schlosskapelle en Dresde en un grabado de la época. Institut für Denkmalpflege, Arbeitstelle Dresden.

concreto, se pueden recordar varias óperas de Haydn como *L'infedeltà delusa* (1773), para el teatro del Palacio Estherháza. O el *Idomeneo* (1781) de Mozart, que lo fue para el Residenztheater de Munich.

2. La consideración de la acústica como ciencia

2.1 La ciencia acústica al servicio de la percepción

Entre las modernas aportaciones al conocimiento científico del sonido y su comportamiento destacan las de Hermann von Helmholtz, que fue profesor de anatomía y fisiología en la Universidad de Bonn y de Física en la de Berlín; entre sus escritos merece citarse el *Estudio de las sensaciones del tono como base psicológica para la teoría de la música* (1863), y entre sus hallazgos el de los famosos 'resonadores', que permitan la detección de las frecuencias armónicas de un sonido principal.

Muchos siguieron las huellas de Helmholtz: Irving Langmuir, George von Békesy, Harvey Fletcher o Jan Schouten, entre otros. A través de sus investigaciones, cada vez más se fue concibiendo la ciencia al servicio de la percepción.

2.2 Acondicionar no es lo mismo que aislar

Cuando se aborda el diseño de un espacio para la música o para la palabra, el ideal es que se lleve a cabo un trabajo conjunto entre el arquitecto y el especialistas en acústica, si aquél no lo es.

Y para abordar tal empresa lo primero que hay que diferenciar claramente son los conceptos de acondicionamiento acústico y aislamiento acústico.

– Acondicionar es lograr las características acústicas requeridas para un espacio por medio de un diseño adecuado y de la correcta elección de materiales. Para ello hay que conocer los mecanismos de control de las condiciones acústicas, que consisten básicamente en el uso de elementos absorbentes, de reflectores o planos ortofónicos, de difusores, y por supuesto de la combinación de ellos.

Un diseño incorrecto puede producir ecos, focalizaciones, coloraciones, resonancias, puntos muertos, etc. (véase más abajo).

– Aislar, en cambio, consiste en atenuar la transmisión de ruido y vibra-

ciones entre locales y respecto al exterior. Para ello hay que conocer las vías de transmisión de ruidos, ya que el sonido no se percibe sólo por vía directa, y las transmisiones laterales a través de elementos adyacentes tienen una influencia fundamental en el nivel sonoro percibido.

Entre los mecanismos que existen para combatir el ruido aéreo se pueden citar: el aislamiento por masa, los basados en el efecto masa-resorte-masa, o los efectos membrana plástica entre masas flexibles; en cambio, para el ruido transmitido por vía sólida hay que recurrir a la des-solidarización, y al empleo de materiales elásticos y amortiguantes.

2.3 Fenómenos que inciden en la calidad acústica de una sala

Entre los fenómenos que intervienen en la calidad acústica de una sala, hay que citar los siguientes:

– El eco, que consiste en la aparición de reflexiones importantes que llegan con un retardo superior al admisible y con un nivel superior al esperado, de modo que se perciben los dos sonidos, el directo y el reflejado.

– El *Flutter echo* o eco flotante, que consiste en la repetición múltiple de un sonido en un lapso de tiempo muy breve, de modo que se percibe una rápida sucesión de pequeños ecos.

– Las resonancias aparecen más frecuentemente en salas pequeñas, y se asocian a la aparición de ondas estacionarias o modos propios de vibración de una sala, que son consecuencia de reflexiones sucesivas en paredes opuestas. Se manifiestan cuando aparece un sonido de igual o similar frecuencia al de esta onda, y la consecuencia inmediata es que aparecen coloraciones, amplificándose este sonido en detrimento de otros, a la vez que su tiempo de reverberación es más largo. El resultado es que la distribución espacial del sonido no resulta uniforme.

– Las focalizaciones aparecen cuando el sonido reflejado se concentra en una zona reducida, en la que el nivel de energía sonora resulta excesivo.

El especialista en acústica Leo L. Beranek fue el precursor de la valoración integral de los parámetros acústicos objetivos y subjetivos de los espacios, dando la importancia que tiene a la percepción de los sonidos, y añadiendo una valiosísima información sobre la acústica de las salas no exclusivamente basada en datos cuantificables. Para ello utilizó los parámetros siguientes:

- La vivacidad, que relaciona el tiempo de reverberación a frecuencias medias en sala ocupada, con el tipo de interpretación.
- El nivel de sonido directo, que da una idea de la proximidad de la orquesta (auditorios) o del cantante (óperas), y que depende de la distancia existente entre ejecutantes y oyentes.
- El nivel de sonido reverberante, que relaciona la reverberación a frecuencias medias con el volumen de la sala.
- El balance y la mezcla (equilibrio), que aportan la predisposición del local para distribuir correctamente los distintos timbres y planos sonoros por toda la sala, dependiendo esencialmente de las superficies reflectoras más cercanas a la orquesta.
- La difusión, que es la capacidad de que el sonido llegue procedente de muchos lugares del espacio con energía suficiente (no cuantificable en el caso de las óperas).
- La conjunción, que es la importante capacidad de que los músicos se oigan entre sí.
- La claridad, la brillantez, la definición, la sonoridad, la impresión espacial o lateralización, la velocidad de amortiguamiento, etc.

2.4 Las salas multifunción de acústica variable

Este tipo de salas que persiguen la posibilidad de su utilización para eventos de muy diversa naturaleza, tienen su justificación en razones de índole económica.

Por una parte, buscan un aumento en el número de espectadores y ello conlleva el correspondiente incremento del volumen de las salas.

Si nos mantenemos siempre en el ámbito de los espacios acústicos vivos, es decir, prescindiendo de la amplificación, el propósito multifunción tiene graves repercusiones, por ejemplo, en la interpretación de música de cámara, ya que se reduce la intensidad de nivel sonoro y pueden llegar a perderse ciertos timbres. Tampoco resulta adecuado para las interpretaciones con instrumentos originales.

En general, afectan a la composición original de las orquestas, siendo en ocasiones necesario duplicar o incluso triplicar determinadas secciones. Al proporcionar estos instrumentos un menor nivel sonoro, en estas salas no se

aprecia la espacialidad cuando la orquesta toca en *forte* (aparente limitación de reflexiones). Y a todo ello hay que añadir la pérdida de contacto visual con la orquesta, y en consecuencia, la pérdida de la deseable experiencia emocional que provocan las interpretaciones en directo.

2.5 Algunas recomendaciones de diseño

Siempre dentro del ámbito de los espacios acústicos vivos, se pueden proponer unas recomendaciones generales que afectan al diseño de los espacios dependiendo de su uso: como sala de conferencias, como sala de música, como sala polivalente o como sala especial.

Por otra parte, la utilización de los recursos electroacústicos no pueden en ningún caso obviar las reglas básicas de la acústica arquitectónica.

2.5.1 Uso como sala de conferencias

En general se recomienda que tengan una capacidad menor de 1.000 plazas y unas dimensiones reducidas.

Para reforzar el sonido directo, se recomienda que la tarima del orador y las superficies que la rodean sean reflectantes.

Para reducir la reverberación, se recomienda buscar una absorción elevada, que mejorará la inteligibilidad (esencial para la comprensión de la palabra), y la disposición de un fondo muy absorbente o de la pared de fondo inclinada.

Se suele recurrir a la planta trapezoidal o prismática, recomendándose recurrir a la razón áurea entre las tres dimensiones del espacio.

Y para controlar las ondas estacionarias, también se recomienda el tratamiento de las paredes paralelas.

2.5.2 Uso como sala de música

Como hemos ido viendo, su diseño estará en función del tipo de música que se va a interpretar, siempre teniendo en cuenta, como decía Gustav Mahler, que aquella debe llegar de determinado modo o desde lugares diferentes.

Por otra parte, resulta esencial que los músicos puedan oírse entre sí, y que este sonido tenga ciertas cualidades. Por ello se recomienda la disposición de la orquesta en la escena y de los coros detrás o a los lados de ésta.

En general se recurre a la planta rectangular o trapezoidal, y se busca una reverberación algo más elevada que en salas de conferencias, para lo que se recurre a acabados más duros y menos absorbentes que favorezcan la permanencia del sonido más tiempo y la formación de un campo difuso (textura de acabados), especialmente deseable en el caso de la interpretación de la música de Wagner.

Resulta especialmente interesante el uso de la madera, ya que tiene una resonancia propia que se puede afinar, actuando como resonador de cavidad o de membrana.

2.5.3 Uso como sala polivalente

Aunque ya se ha visto que no es lo ideal, pues siempre es acústicamente preferible el uso específico, sí que se puede establecer una exigencia mínima, que es el buen funcionamiento para la percepción e inteligibilidad de la palabra, lo que puede obtenerse con un adecuado control de la reverberación.

2.6 Las salas especiales

Existe la posibilidad de realizar un ajuste mecánico de las condiciones sonoras de un espacio recurriendo a alterar el grosor de las superficies absorbentes y el volumen espacial, que al variar permiten alterar el tiempo de reverberación.

Entre las salas más importantes que utilizan estos dispositivos se encuentra el IRCAM en París (1978), de Renzo Piano y Richard Rogers, en la que el techo desciende desde los 15 m hasta los 2,20 m, consiguiendo tiempos de reverberación que varían de 0,8 a 4 s también mediante la utilización de periactes en las paredes y el techo (Fig 10).

También hay que citar el Jesse H. Jones Hall for the Performing Arts en Houston (Texas, 1966) de Caudill, Rowlett y Scott, y diseñado para 3.000 plazas, cuyo estudio acústico fue realizado por el equipo Bolt, Beranek, Newton e Izenour, y que tiene la particularidad de que para las representaciones de ópera se condensa en 2º anfiteatro y desciende el techo acústico, con lo que se logra una importante reducción del volumen y del tiempo de reverberación.

En España hay que destacar el Teatre Lliure de Barcelona, que desde 1976 dispone de plataformas móviles para modificar libremente la forma y disposición de los espacios destinados al público y a los intérpretes.

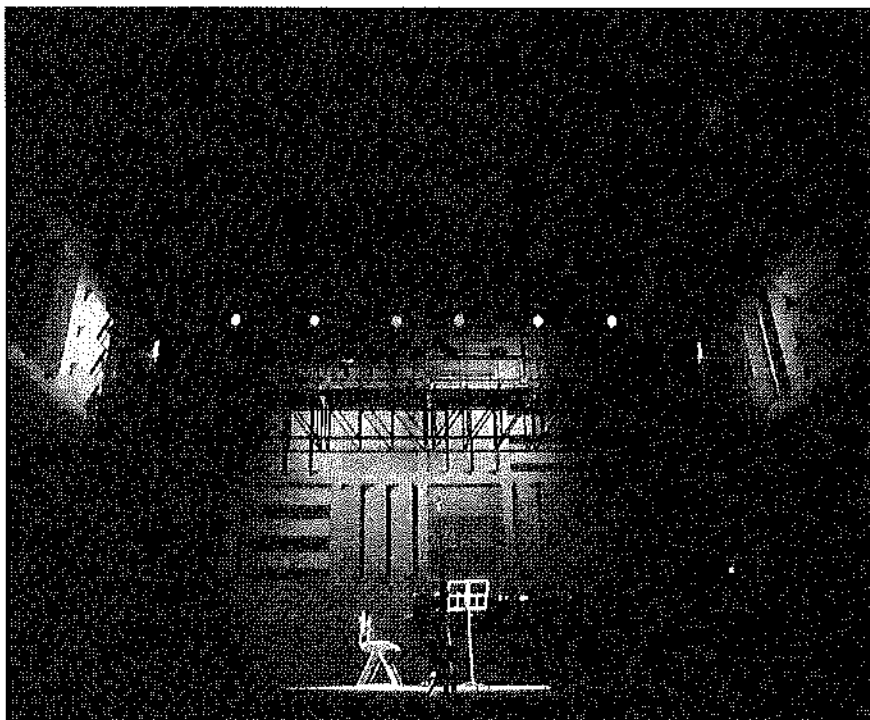


Fig. 10. La sala principal para acústica experimental del IRCAM, París.

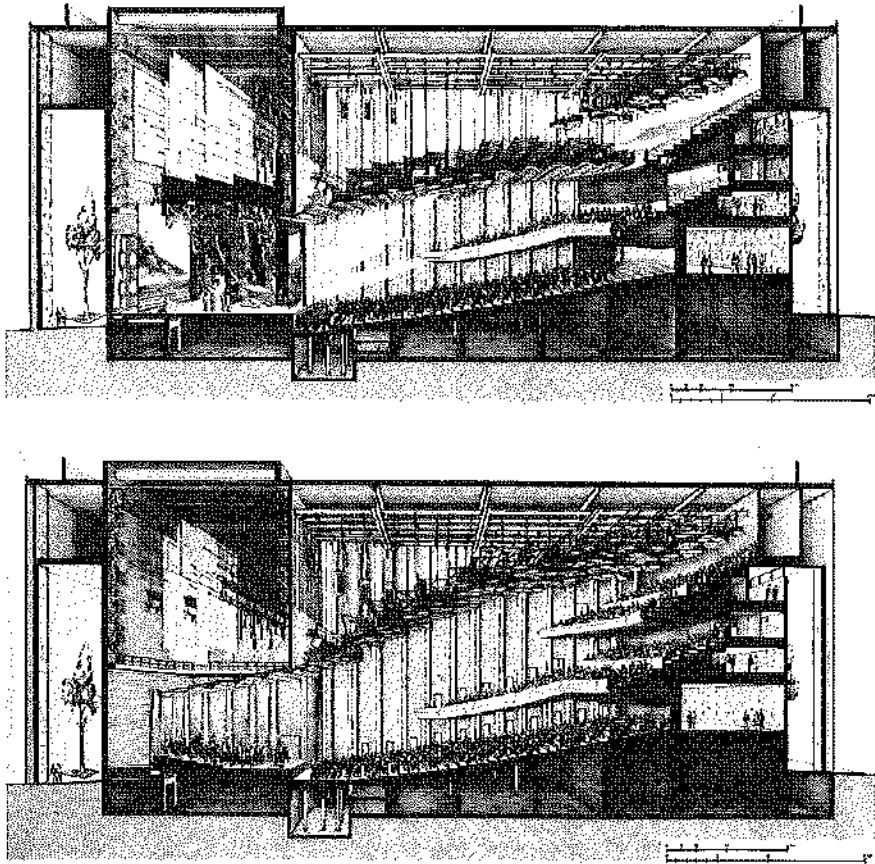


Fig. 11. El Jesse H. Jones Hall for the Performing Arts en Houston, Texas. Arriba, disposición para teatro; abajo, como sala de conciertos.

D. Joaquín Casado de Amezúa Vázquez

Muchas gracias. D. Miguel Ángel Graciani, tiene usted la palabra.

D. Miguel Ángel Graciani Rodríguez

Es una grata sorpresa que en este mundo crispado que vivimos hoy, en que todo está fuera de su lugar, y especialmente la política, la Real Academia de Bellas Artes de Granada aborde esta iniciativa política —en el sentido más puro del término, de preocupación por la polis— convocando a los ciudadanos a reflexionar conjuntamente sobre este tema y expresar sus opiniones. Como ciudadano agradezco esta ocasión y como tal me planteo expresarme, si bien soy un ciudadano inevitablemente arquitecto, formado-deformado por cuarenta años de ejercicio profesional y casi veinte de docencia.

La calidad de cualquier proyecto, de cualquier tipo de proyecto y también de un proyecto arquitectónico, empieza en la calidad de sus aspiraciones. La primera condición para llegar a producir un acontecimiento o un hecho de relevancia es pretender que lo sea. Procede que empecemos por definir, con altura de miras y elevadas ambiciones, qué tipo de equipamiento es el que deseamos que venga a integrarse en la dotación cultural de nuestra ciudad.

Espacio Escénico del siglo XXI para la ciudad de Granada.

En su enunciado más primario, lo que pretendemos es un espacio (con forma, tamaño y dimensiones), dotado con unas cualidades (posibilidades funcionales y servicios que proporcionar a sus usuarios). Veamos a qué criterios podemos referirnos para marcar aspiraciones de partida y aproximar sus definiciones previas. Desde Vitrubio, autor del más antiguo tratado sobre este arte escrito en nuestra cultura, aceptamos que en cualquier edificio hay unos aspectos fundamentales a los que prestar atención: *utilitas, firmitas y venustas*. Los profesionales nos solemos referir a ellas como las atenciones de la arquitectura. Traduciendo al lenguaje cotidiano podemos decir: el uso del espacio, la materialidad y procedimiento constructivo, y la belleza-significado del edificio. A estas constantes vitrubianas se añaden en nuestros tiempos las relaciones con el contexto, con las preexistencias de todo tipo, físicas (geográficas, climáticas, urbanas) y espirituales (históricas, cul-

turales, etc.). Podemos aceptar que estas sean posiciones iniciales desde las que reflexionar, imaginar posibilidades, cualidades y exigencias previas, para elegir los requerimientos que han de definir el encargo: *uso, construcción, belleza y relación con el contexto.*

Comencemos por la referencia al uso. A las actividades que debería de poder acoger el futuro edificio. En el ambiente hay una cierta discusión sobre la definición del tema. Sobre si se trata de un palacio de la ópera o de un espacio para la danza o un auditorio para la música orquestal, o de otro tipo. La denominación más genérica que se está usando es la de Espacio Escénico, concepto más amplio, capaz de acoger a todos los anteriores sin verse forzado a elegir alguno renunciando a otros. Si bien también son frecuentes las voces que advierten del peligro de un planteamiento polivalente, que puede quedar disperso y, por querer atender a demasiadas posibilidades distintas, no dar cumplida satisfacción a ninguna de ellas. Se suele usar como metáfora zoológica la figura del pato, única criatura que corre, nada y vuela; pero que es la que peor corre, la que peor nada y la que peor vuela. Mi respuesta personal es que hay otra especie que también corre, nada y vuela, que es el hombre, y que, sin duda, desarrolla todas y cada una de estas capacidades con una eficacia muy por encima a la de cualquier otro animal.

En palabras de José Antonio Marina,

“El hombre es el único ser vivo capaz de imaginar mundos que no existen... y de hacerlos realidad”.

Esta parece una buena disposición para empezar.

Y hablando de arquitectura en relación con la música, no resisto la tentación de traer aquí a Luis Isidoro Kahn, uno de los arquitectos más sólidos y preclaros del siglo XX, pensador profundo y escueto de la arquitectura, de sus procesos creativos y sus significados, que dice en uno de sus textos más conocidos:

“El orden es

.....

La naturaleza del espacio refleja lo que éste quiere ser

El auditorio es un Stradivarius o un oído

El auditorio es un instrumento creador afinado en Bach o Bartok, tocado por el director

O un aula de reunión

En la naturaleza del espacio están el espíritu y la voluntad de existir de una determinada manera

El diseño debe seguir atentamente esa voluntad...”.

Así pues, nuestro primer cometido es determinar la naturaleza de ese futuro espacio. Y para establecer las cualidades del nuevo edificio parece razonable proceder a la inversa. En vez de asignarle atributos, de los que derivar sus capacidades, imaginemos qué espectáculos son capaces de crear nuestros artistas e intentemos que no sea el local el que les ponga las limitaciones. Palacio de la ópera, auditorio, teatro de danza, espacio escénico, cualquiera de estas denominaciones me sugiere más limitaciones que potencialidades. Los propios gestores de eventos públicos dicen que es imprevisible lo que puede ocurrir en poco tiempo.

Una caja mágica en la que todo es posible. Eso es lo que deseo para Granada. Se ha de poder realizar cualquiera de los ritos enunciados y cualquier otro que todavía no se haya mencionado. La instalación debe disponer de todos los medios de apoyo conocidos en cuanto a escenografía, luminotecnia, sonido, acústica, etc. pero también debe incluir todas las nuevas posibilidades que la informática y todas sus compañeras y consecuencias aportan y sobre todo debe de ser capaz de asumir lo que está por ocurrir y ni siquiera conocemos. *Flexibilidad y adaptabilidad* son las características funcionales propias de la contemporaneidad y de las arquitecturas del siglo XXI. Siempre partiendo de la seguridad del cumplimiento perfecto de los requerimientos conocidos, y añadiendo a ellos los nuevos. La doctora Chías acaba de exponernos, en su ilustrativa charla sobre la acústica de los espacios, cómo ésta es una cualidad muy específica, ligada a forma, dimensiones y materiales, que predetermina fuertemente las opciones de un lugar. Pero también nos habla de numerosos ejemplos de salas de concierto en los que la movilidad de algunas de sus partes, techos, suelos, paredes, permite modificar a voluntad sus cualidades en este aspecto.

Espectáculos direccionales, espectáculos centrales, acontecimientos ambientales,... Todo puede ser de una manera y mañana de otra. Mover, cambiar, adaptar, transformar.

Tamaño, dimensiones, aforo

El mayor posible, siempre que sea fraccionable, reducible, reinterpretable. Lo grande incluye lo pequeño. El tamaño del espacio es la primera acotación al *tamaño* y grandeza del espectáculo. Y también ha de ser rentable. Cultural y socialmente rentable. La estadística de lo existente pone el tope del aforo en torno a las dos mil localidades. Pero las limitaciones al tamaño han venido históricamente sobre todo de las posibilidades de ver y de la acústica del lugar. El control de estas facultades está también en plena evolución. Las pantallas, como complemento de la percepción directa, que no en sustitución de ella. Todas las ayudas y posibilidades de tratamiento del sonido, ...

En los grandes espacios escénicos tradicionales, las dimensiones correspondientes al escenario y sobre todo sus apoyos, almacenes y ámbitos alternativos, supera con creces al espacio ocupado por los espectadores. Y es justamente de esa disponibilidad añadida de la que depende la capacidad de hacer y ofrecer espectáculos.

Hoy día la informática ofrece unas posibilidades inimaginables de ayuda y apoyo e incluso de creación directa de espectáculo. Todas las posibilidades de proyección y producción de efectos sensoriales y de modificación del propio espacio, en su forma y en su disposición, especialmente en lo que se refiere a la relación espacial espectáculo-espectador. Una dotación tecnológica en absoluta vanguardia es la mejor y más potente tramoya que hoy se puede manejar.

El mayor y más flexible espacio posible, con la dotación tecnológica más en punta que se pueda conseguir y una imagen rotundamente contemporánea (que también puede ser una presencia dinámica, más allá de una sola forma física —tal en la gran pantalla que se plantea como fachada del vecino museo de Andalucía, en construcción— que expandiría el acontecimiento interior mostrándolo al parque próximo, a la circunvalación y a la Vega). Evitar limitaciones, potenciar la imaginación y rentabilizar su presencia en la ciudad. Esta sería mi base de referencia. El marco de las aspiraciones.

La forma, la construcción, el sistema estructural y compositivo elegido, habrán de brotar del entendimiento de todos los demás requerimientos, dialogando con las tecnologías punteras de nuestro momento y también

con el lugar, la cultura y la imagen y el significado que su presencia deba añadir a la ciudad. Desde luego es la ocasión para un hito arquitectónico, hijo y testimonio de nuestro tiempo; pero su capacidad de significar y representar debe ser consecuencia del valor, coherencia, rigor e imaginación de sus planteamientos, que no objetivo directo y previo que, en aras de la búsqueda de una imagen, pueda poner en peligro la vida y propia felicidad del ente que se construya. En esta ciudad tenemos un amplio repertorio de arquitecturas hermosas y adecuadas en el que debería de inscribirse la nueva actuación.

El solar que los administradores de la ciudad han destinado al objeto impone sus propias características de localización y de dimensiones. En una primera apreciación se puede aceptar que su emplazamiento en una zona de equipamientos culturales con el desahogo de asomarse al río Genil y formando fachada hacia la actual ronda de la ciudad, puede ser aceptable, una vez desaprovechadas las posibilidades de los grandes huecos abiertos recientemente en la trama urbana y sellados con puras actuaciones especulativas. Preocupa no obstante, que más allá de la estricta capacidad del edificio, este terreno sea capaz para acoger a los necesarios prolegómenos y servicios exteriores. Aparcamientos, espacios de llegada, etc.

Proyectos. Gestión y plazos. Concursos

Cuestión importante, de la que todavía no conozco manifestaciones públicas, es la propia gestión del encargo y del proyecto. Determinar el programa y las aspiraciones, o mejor establecer pautas, y fijar un procedimiento para elegir a los profesionales que se encarguen de proyectar el edificio. Un concurso internacional parece figura adecuada para intentar garantizar la calidad arquitectónica que se desea. Pero esto también entraña una organización y unos tiempos. La composición del propio jurado, su solvencia y conocimiento, es ya labor compleja y de responsabilidad.

Y, por supuesto que queremos todo cuanto antes. Pero que la prisa no nos ofusque. Las actuaciones han de meditarse y realizarse con la atención proporcionada a la importancia del objeto. Dos años parece un plazo muy ajustado para todo el proceso previo a la ejecución de las obras: concurso, encargo y redacción del proyecto más licitación de los trabajos de construc-

ción. Y tres años un tiempo razonable para realizar la obra. Inevitablemente surgirán imponderables e imprevistos, por lo cual, desde la experiencia profesional, se puede estimar que hablar del año 2013 para estrenar el nuevo espacio es una suposición prudente.

Quiero acabar esta breve opinión (exposición) con una llamada a la serenidad y a la responsabilidad. Que todo se haga con el cuidado, el tiempo y la reflexión que se merece. Sin querer ser agorero, ni molestar a nadie, todos tenemos *in mente* intentos de igual o parecida importancia y trascendencia, que, sin duda, son aportaciones positivas y brillantes al equipamiento y adorno de la ciudad, pero en las que saltan a la vista las mermas y carencias, funcionales y urbanísticas, que la precipitación o la falta de rigor en alguna fase del proceso de su ejecución, han acarreado al producto final. Se trata de incrementar el patrimonio público, cultural y arquitectónico, invirtiendo el dinero de todos. La calidad, en todos los aspectos, debe de estar en correspondencia con esta responsabilidad.

D. Joaquín Casado de Amezúa Vázquez

Muchas gracias, D. Miguel Ángel, y ahora pasamos a las intervenciones del público. Si alguien quiere preguntar, debatir o comentar algo será bienvenido.

D. José Luis Castillo

Buenas tardes. Quisiera saber si los arquitectos de la mesa podrían aconsejar a quien en un futuro tenga que decidir sobre el Teatro de Ópera, ¿cuál sería la capacidad ideal que podría tener este teatro?

D^a Pilar Chías Navarro

Eso es una decisión de la ciudad. Ya se ha visto que no hay ningún inconveniente en llegar a espacios escénicos de 3.000 plazas. Realmente, medios técnicos para solucionarlo hay. Otra cosa es que se encarezca el proyecto porque lo que en acústica se consigue simplemente con unos medios mecánicos, no es lo mismo que cuando se tiene que introducir toda una arquitectura computerizada para que el espacio responda a tanta versatilidad. Realmente, esa cifra de los 3.000 espectadores es una cifra muy elevada y creo que es una decisión de los que van a construir.

D. Joaquín Casado de Amezúa Vázquez

Bueno, yo lo que sí me atrevería a decir es que ese tema debería ser objeto de un estudio minucioso porque hay que pensar que, primero, es más caro de construir, segundo, es más caro de mantener y, tercero, ¿a quién va dirigido? Creo que un estudio de capacidades sería un elemento importante que debería figurar en el pliego de condiciones para el concurso. Yo creo que lo que pretendemos hoy, y lo que vamos a intentar en las sucesivas mesas redondas, es dar ideas para que el pliego de condiciones contenga esos parámetros. Porque hay determinados elementos que si se dejan sueltos pueden dar resultados no demasiado prometedores. Hay un par de casos que me atrevería a comentar. Uno es el recientemente inaugurado Palau de les Arts en Valencia, la famosa sala de Calatrava, que está teniendo problemas muy graves. Porque el arquitecto ha decidido el espacio partiendo de una forma previa, hay grandes problemas de visibilidad y grandes problemas de acústica. Es malo partir de formas previas y, por tanto, habría que darle datos a los futuros arquitectos que se presenten para que sepan lo que realmente queremos. Y otro caso curiosísimo es, aquí en Granada, el del futuro Centro Lorca, en el que hubo un concurso de proyectos y se está demostrando que la solución del jurado es difícilmente ejecutable. Si realmente damos ideas a los arquitectos que se presenten al concurso, dejándoles muy claro un conjunto de ideas de qué es lo que queremos, eso sería muy bueno de cara a los resultados finales.

D. Miguel Ángel Graciani Rodríguez

Quizá convenga referirme brevemente una vez más a la flexibilidad. En vez de concebir una sala estática, única, con unas dimensiones, quizá sea posible imaginar un contenedor capaz de asumir diferentes formas y capacidades. Habría, en todo caso, un límite máximo pero que no condicionara a que siempre hubiera esa cantidad de espacio a usar.

D. José García Román

Me parece fundamental que se aplique un criterio adecuado en relación con el aforo del nuevo teatro, al que no le debería afectar la merma que ha sufrido el solar, a tenor de las informaciones que hemos conocido a través de

medios de comunicación. Estimo que se debería partir de la idea de unas 1.600 butacas. Es preciso tener la idea muy clara sobre el aforo del Teatro de Ópera de Granada, una Granada metropolitana. No olvidemos que el antiguo Teatro Cervantes, desgraciadamente derribado, construido en el s. XIX, tenía una capacidad de 900 butacas para una ciudad muy pequeña, de unos 50.000 habitantes. No perdamos de vista que estamos en el s. XXI, por lo que hemos de poner todos los medios que la tecnología nos ofrece para solucionar los problemas de visibilidad. Llamo la atención sobre lo que ha dicho la profesora Chías Navarro en relación con este asunto: que dependerá de lo que se quiera invertir. Por otra parte, el Sr. Torres Vela ha reclamado para Granada la capitalidad cultural del Sur. Construyamos un teatro digno de la Europa más culta, del mismo modo que se hizo en su día cuando se construyó el Auditorio Manuel de Falla.

D^a Pilar Chías Navarro

Yo quería hacer un comentario sobre algo que ha dicho el profesor Graciani que me parece interesantísimo. Él ha hablado de la visión, yo he estado más centrada en el tema del sonido, pero fíjense ustedes que él ha dicho que hay que revisar los presupuestos de los que partimos cuando se va a crear un espacio nuevo. Claro, en muchos casos lo que tenemos es una herencia perversa. En los teatros de ópera, por ejemplo, hay una estratificación en el uso causada por una directa relación con los estratos sociales. Fíjense que las galerías de arriba normalmente estaban destinadas en los teatros grandes a la gente de servicio. ¿Qué pasa?, que se ha arreglado el Teatro de Ópera de Madrid y hay entradas sin visibilidad. Creo que es una cosa que uno tiene que pararse a pensar, esa relación de las bases me parece fundamental. Y, desde luego, no dar por supuesto todo, que estamos en el siglo XXI.

D. Carlos Magán Fernández

En primer lugar quiero felicitar a la Academia por organizar estas jornadas. Coincido con el profesor Graciani en que esto denota el grado de madurez de la ciudad y una considerable salud democrática. Todos consideramos que serán de gran utilidad y de aquí esperamos que salgan propues-

tas de toda la ciudadanía y que nuestras autoridades puedan tomar en consideración a la hora de definir el proyecto. Me parece muy interesante que haya una mesa de arquitectos. Además, estoy muy feliz porque se han dicho cosas muy interesantes de gran calado y de gran repercusión. Pero ahora, en tanto que usuario de espacios, me gustaría hacer algunas apreciaciones. Porque creo que los usuarios de los edificios en muchas ocasiones "sufrimos" el resultado de esos diseños arquitectónicos y tenemos esa especie de relación de amor-odio con los arquitectos. Me ha gustado mucho que la doctora Chías haya hecho esas referencias a hace 2.600 años, después de que Pitágoras iniciase los estudios sobre la acústica y de que se construyeran espacios en Grecia y Roma con una acústica tan extraordinaria. ¿Cómo alguien considerado un genio de la arquitectura comete errores imperdonables? Usted, Sr. Casado, fue muy delicado al definirlo, pero realmente el Palau de les Arts suena como un cuarto de baño. Y no sólo tiene un problema de acústica por el uso de la baldosa blanca, que además es el terror de cualquier director de escena —porque cualquier director de escena necesita la caja negra, cualquier efecto lumínico se va a ver distorsionado si la sala, y sobre todo de ese tamaño, es de color blanco y de un material reflectante a la luz y al sonido—. Pero eso no es todo. Calatrava construyó el Palau de les Arts, y si no estoy mal informado costó alrededor de los 65.000 millones de pesetas, después de haber experimentado un modelo similar en Tenerife. Un edificio que, es cierto, plásticamente es maravilloso, pero que tiene gravísimos problemas. Aquí se habló básicamente de la acústica, pero es que en el Auditorio de Tenerife las puertas de la sala de cámara hubo que tirarlas porque eran más estrechas que un piano. Los dinteles de las puertas del pasillo de carga no admiten el paso de un estuche de contrabajo encima de las cajas de transporte. El gerente de la orquesta tiene que salir del edificio si está en la zona de público y volver a entrar para pasar a la zona de artistas a saludar a sus directores invitados. El espacio de oficinas se quedó pequeño y hubo hacer una inversión extra, sobre unos 600 millones, para habilitar un espacio propio para las oficinas. Hubo que hacer unos rectángulos de vidrio de unos paneles enormes para evitar problemas porque el patio parecía un túnel de viento. Pero es que ese Sr. va a construir la nueva sede de la Orquesta Sinfónica de Atlanta, y se perpetúa por transmisión un prestigio

obtenido sólo por una parte del ejercicio de la profesión, ya que nadie duda de la plasticidad y la belleza de la arquitectura de Calatrava. Los puentes tienen una función mucho más sencilla que los teatros y auditorios porque consisten en pasar de un lado a otro coches o personas, y eso es bastante más fácil de solucionar que todas las exigencias y requerimientos de un auditorio o de un Teatro de Ópera. El profesor Casado, en la presentación de la mesa redonda, habló de dos principales aspectos, algo recogido también por los otros ponentes y contertulios, como son la estética y la funcionalidad. Yo, quizá un poco condicionado por mi trayectoria profesional, por ser un usuario frecuente de este tipo de espacios y por haber sufrido muchas veces la consecuencia de priorizar la parte estética sobre la parte funcional, casi me he vuelto un poco al contrario y me retrotraigo a la idea de los griegos de que lo bello es útil, porque a mis ojos lo que hará bello este teatro será que sea útil. Y si para conseguir una concha acústica automatizada que requiere un operario y quince minutos para su instalación y desinstalación, eso significa que no podemos recubrir el edificio de mármol verde importado de Venezuela, prefiero tener una concha automatizada. No sé si será necesario sacrificar unos aspectos por otros, pero habría que tener muy claro cuáles van a ser los objetivos, los contenidos de ese teatro, y planificar la inversión en él en función de una perfecta funcionalidad. Que no sólo es para el público, que hace un uso mucho menor que todos los profesionales, desde músicos hasta técnicos, administradores y gestores que van a trabajar en él.

En otro orden de cosas, me resultó muy entrañable que la Sra. Chías hiciera mención del Teatro Farnesio de Parma, que, si no estoy mal informado, fue el primero en el que se dispuso la orquesta delante del escenario. Y muy especialmente la mención que hizo a la primera vez que en Venecia se produjo una ópera con criterio empresarial alrededor de los años treinta del s. XVII.

D^a Pilar Chías Navarro

El primer teatro especial que se hizo para la ópera fue el de San Casiano, en 1637. Lo que pasa es que la idea de rentabilizar los espectáculos viene de Inglaterra. En Inglaterra había muchas salas de conciertos en las que ya había

abonos y pagos. Cuando se dieron cuenta de que los espectáculos podían ser rentables fue cuando lo llevaron a la práctica. Y no fue en Roma, fue en Venecia.

D. Carlos Magán Fernández

No, por lo que me parece muy entrañable ese comentario es porque yo soy de los que se adhiere a esa corriente histórico-musicológica que dice que la ópera no nace en 1607 sino en 1637, porque la aplicación de los criterios empresariales fue lo que convirtió a la ópera, de un fenómeno minoritario de unas cuantas cortes ducales del Renacimiento italiano, en el fenómeno universal que ha llegado hasta hoy. Y eso me pone de nuevo en relación con la interpretación del profesor Graciani. Ahí manifiesto una opinión divergente con la que ha manifestado usted con relación al aforo. Mencionaba usted la posibilidad de que en torno a las 2.000 localidades es donde podemos encontrar esa línea de equilibrio económico.

D. Miguel Ángel Graciani Rodríguez

Lo digo por la estadística que hay.

D. Carlos Magán

Me gustaría poner sobre la mesa un dato. Hoy en día, independientemente de que alguna vez fuera posible, no conozco ningún caso de teatro de ópera autosostenible. Por tanto, mi intervención, en este sentido, va un poco en la línea de desligar ambos conceptos, sostenibilidad económica y aforo, y afrontar el asunto del aforo desde un criterio estrictamente técnico, arquitectónico y dimensional. No conozco ningún caso de teatro de ópera que se sostenga con el precio de las entradas, y habría que llegar a unas dimensiones de 3.000 localidades, vender a 300 euros cada entrada y repetir cada función 18 veces para que se cubrieran los gastos. Tengamos en cuenta que el Teatro Real o el Liceo se mueven entre los treinta o cuarenta y tantos millones de euros al año. Eso es imposible recaudarlo. No tengo ninguna intención en rebatirle el argumento, sino aportar este dato para que se considere el tema del aforo independientemente del tema de la gestión económica.

D^a Remedios Murillo

Buenas tardes. Mi pregunta como granadina está en relación a las aspi-

raciones que se han mencionado en la mesa. ¿No creen que deberíamos tener un teatro adecuado a las necesidades de nuestra ciudad, en lugar de aspirar a un proyecto maravilloso que puede quedarse en nada? Muchas gracias.

D. Miguel Ángel Graciani Rodríguez

Creo que debemos ser conscientes de que es propio de nuestro tiempo asumir el caos desordenado en el que todo puede ocurrir, y que no se trata sólo de reconocer la realidad. Por otra parte, usted se ha referido a ello como un punto de lujo. Quizá también esa idea se vaya modificando un poco, porque si hay algo que pudiera entenderse como el lujo por definición en la ópera es ella misma. La ópera es la grandilocuencia, pasa de ser el teatrillo casero a los escenarios de las grandes óperas fastuosas y a los teatros llenos de pan de oro como nunca se vieron. Y muchas veces es como con el metro de Moscú: que a la sociedad hay que regalarle lujo, para que también lo tenga, para degustarlo. Pero también eso evoluciona y a lo mejor algún arquitecto francés consigue ese efecto de lujo poniendo cosas que brillan, el acero inoxidable mismo. Y no siendo terciopelo rojo hay allí unas sensaciones de lujo como el de toda la vida, como el de la Ópera de Garnier, conseguido de otro modo y con otros costos. Y no sé si a lo mejor es un gran momento el que nos está tocando asistir. Todo puede ser, porque se caen trabas, se caen limitaciones. Lo que pasa es que nos quedamos sin a qué sujetarnos, como desnudos y vacilantes, pero las nuevas generaciones tienen fuerza para andar por la vida aunque estén desnudos y vacilantes.

D. Antonio...

Yo abordo este tema de la gestión cultural desde el mundo privado. Mi empresa se dedica al estudio de espacios escénicos, y la verdad es que poco puedo añadir a lo que D. Carlos ha expuesto tan brillantemente. Pero no podía resistirme a intervenir cuando se ha planteado el tema de la sala de musculación. Es posible que haga falta una sala de musculación en función de para qué queramos ese teatro. En el proyecto inicial se trataba, más que de un teatro de ópera, de un Espacio Escénico que iba a dar cabida a una compañía de danza residente, y cuando hay una compañía de danza residente lo que ellos trabajan es, evidentemente, el cuerpo. Este tipo de salas

genera una serie de necesidades y por tanto tienen que estar cubiertas. Creo que muchas veces hay un cierto divorcio entre ustedes, los que diseñan hablando de estética o de funcionalidad, y los que luego desarrollamos trabajos que tienen relación con esos espacios.

D. Pablo Ibáñez Sánchez

Yo sólo quería aclarar que, cuando se habla de los plazos, y es uno de los temas candentes, hay un plazo clarísimo de trabajos previos para saber a qué se va a dedicar ese Espacio Escénico, para saber con qué grado de intensidad se va a utilizar ese espacio. Usted ha comentado que hay un cierto divorcio entre los trabajos que hacemos los arquitectos y las necesidades reales de quien tiene que producir el espectáculo. Y creo que eso es clarísimo. Aquí hace falta desde el principio definir muy claramente cuál es el tipo de Espacio Escénico que se busca y, además, habría que empezar a pensar en su mantenimiento desde el arranque del proyecto y establecerlo claramente. En mi caso, la información previa que recibí, desde el punto de vista técnico, llegaba por parte de personas del Festival que me han informado e incluso me han puesto en contacto con otras personas. Esto está muy bien porque yo alguna información sí he tenido, pero es que tendría que ser previa a las bases de redacción del concurso y eso requiere también un tiempo.

D. Francisco González Pastor

Tal vez mi pregunta sea difícil de responder, pero no querría conformarme con demasiadas ambigüedades. Se refiere a un detalle que ha saltado en la prensa en relación al proyecto del Teatro de Ópera. Cuando aún está pendiente terminar de definir qué va a ser, pero conociendo los precedentes que hay, ¿cuál sería un tiempo razonable para ver construido el Teatro de Ópera? ¿Seis, siete años, ocho años, cuatro? Se han oído cifras muy diferentes.

D. Miguel Ángel Graciani Rodríguez

Una referencia inmediata a D. Carlos. Cuando estaba haciendo la lista de errores en ese teatro de Calatrava yo iba pensando, ¡con qué prisa se hizo! Gran parte de los errores son de previsiones. Un proyecto no es más que una

suma de infinitas decisiones interrelacionadas entre sí y debidamente informadas. Ponerse a hacer unos dibujos en un plano es un dato, pero hay que saberse ya lo que hay que hacer. Pienso que hace falta previamente un proceso de definición clara de lo que se quiere, y yo contaría para ello entre uno y dos años. No me parece ninguna tontería que en un proyecto como este se invirtiera en elaborar propuestas de aplicación y someterlo a debate a la ciudadanía. Hemos aprendido aquí unas cuantas cosas oyendo a los expertos. Qué bien si a partir de ahí, con un par de años de proyecto y tres o cuatro años de construcción... pues eso, seis o siete años me parecen un plazo lógico, razonable.

D. Pablo Ibáñez Sánchez

Siete como mínimo. Creo que lo demás es engañarse.

D^a Pilar Chías Navarro

Yo estoy de acuerdo con los plazos, pero quisiera decir que me parece fundamental que en este tipo de proyectos intervenga desde el principio un equipo multidisciplinar. A mi me parece un error dejar todo en unas bases decididas por gente que a lo mejor no está cualificada para algo tan específico como es el espectáculo.

D. Carlos Magán Fernández

Yo creo que ese puede ser uno de los méritos de esta iniciativa de la Academia. Los arquitectos que vayan a concursar para la construcción de un edificio tienen que tener un proyecto perfectamente definido. En uno de los auditorios que se han construido en los últimos treinta años en España lo que ha pasado es que el proyecto iba cambiando sobre la marcha a medida que a un alcalde se le ocurrían cosas con el plano ya diseñado y con el agujero para los cimientos hecho. Creo que habría que definir perfectamente el proyecto en todas sus variables, es decir, desde los criterios de gestión hasta los criterios de programación. A lo mejor me dejo llevar un poco por la deformación profesional y exagero, pero creo que antes de dibujar un plano habría que tener una idea de la cantidad que se va a invertir en mantenimiento y en gestión, y decidir incluso qué margen de producciones y el

número de funciones de cada producción que se prevé realizar a lo largo de las temporadas, Y con previsión de futuro. Un teatro empieza despacio y va adquiriendo una inercia. La primera temporada no será igual que la decimotercera temporada, cuando el equipo ya sea superprofesional, esté todo muy rodado, se hayan adquirido unos hábitos y se conozca el edificio. Una vez construido el edificio, los profesionales, sobre todo los responsables de las áreas técnicas, jefes de máquinas, el *atrezzo*, se van acostumbrando a él, sobre todo dado el grado de tecnificación que hoy en día se aplica a los edificios. Se rumoreaba que el problema de una plataforma escénica en el Palau de les Arts derivaba del escaso tiempo que los técnicos tuvieron para familiarizarse con unos programas informáticos. A favor de los arquitectos debo decir que muchas veces han tenido que afrontar proyectos que no estaban ni bien definidos o que se han ido redefiniendo sobre la marcha. Los edificios suelen tener una, dos, hasta tres funciones que por sus características semejantes pueden residir en un mismo edificio, pero es que los edificios con muchos usos al final no acaban sirviendo muy bien para ninguno de ellos. Y sobre todo una ciudad como Granada, que se ha ido dotando de infraestructura como un auditorio sinfónico con una acústica excelente, que ya tiene treinta años y quizá necesite una intervención para adaptarlo mejor a los usos que se le han ido dando, porque cuando se construyó no se sabía que iba a ser sede y residencia de una orquesta. Pero luego se ha dotado de un Palacio de Congresos que tiene una acústica muy seca, porque está concebido para la palabra amplificada y no podemos esperar que suene bien para conciertos porque no fue para eso para lo que se concibió. Al arquitecto le pidieron un Palacio de Congresos para hablar; la profundidad original del escenario no era mucho mayor que lo que permitía una mesa en la que unos ponentes pudiesen dirigirse al público. Hay teatros para teatro hablado de distintos tamaños, el Teatro Alhambra, el José Tamayo, el Isabel La Católica, en peor o mejor estado de conservación, más o menos necesitados de intervención. La ciudad se ha ido dotando de infraestructuras específicas para unos fines determinados, y este paso que se ha dado en favor de tener un Espacio Escénico original, un Teatro de Ópera, debería definir la estructura. Los teatros de ópera, desde el Covent Garden hasta el Metropolitan, se dedican a ópera, ballet y conciertos, sinfónicos, vocales o

de música tradicional. Puede haber una actuación puntual diferente, como la de la Pantoja, pero no es lo habitual. Yo creo que hay que focalizar un poco el contenido.

D. Joaquín Casado de Amezúa Vázquez

Muchísimas gracias a todos por participar y nos veremos en los próximos debates.

2ª Mesa: (martes, 6 de marzo)

GESTIONAR HOY UN TEATRO DE ÓPERA

Moderador:

D. Francisco González Pastor,
Académico Numerario

Ponentes:

D. Miguel Muñiz de las Cuevas,
Director General del Teatro Real de Madrid

D. Jordi Alié Capdevila,
Director-Gerente del Gran Teatro del Liceo de Barcelona

D. Rudolf Berger,
Director de la Volksoper de Viena

Gestionar hoy un Teatro de Ópera

D. Francisco González Pastor

Bienvenidos a esta segunda mesa del Debate que la Real Academia de Bellas Artes de Nuestra Señora de las Angustias ha organizado en torno al proyecto de un Teatro de Ópera para Granada.

El título asignado a la mesa de hoy, *Gestionar hoy un teatro de ópera*, responde al deseo de exponer ante la sociedad cuál va a ser, explicada desde dentro, la labor que desde tal institución se habrá de desarrollar. El término Espacio Escénico es muy abierto y sugiere que la oferta de espectáculos que en él se ofrezcan será muy variada. Por otra parte es importante señalar que el concepto de 'Espacio Escénico' podría dar a entender que basta con crear un contenedor que ya se llenará no sabemos de qué. Más recientemente, en parte por insistencia de esta Academia, se ha pasado a hablar directamente del Teatro de Ópera. Como ya desde esta corporación se ha explicado, esta denominación es más correcta por ser la que contiene a las demás opciones escénicas y porque comienza a definir la actividad que se habrá de gestionar. Sin embargo lo último que deseamos es que esta precisión pudiera entenderse como una reducción de lo que podría contener el Teatro de Ópera de Granada. No es sólo que un teatro de ópera contenga al teatro y la danza; es que uno sólo de estos espectáculos puede generar una multitud de acciones capaces de atraer a un público extenso y variado, según se ve con un repaso a las agendas de los principales teatros de ópera. Me basta mencionar la importancia que se suele dar a la existencia de un departamento pedagógico o a las tareas de producción discográfica y videográfica, archivo y documentación.

Para hablar de estas cuestiones tenemos a D. Miguel Muñiz, Director General del Teatro Real de Madrid, a D. Jordi Alié, del Teatro del Liceo, y al Sr. Rudolph Berger, de la Volksoper de Viena. El Real y el Liceo son los teatros de ópera más importantes de España, por tradición, historia y producción. Además, son dos teatros que han debido someterse a actualizacio-

nes importantes, por lo que en cierto sentido también son modernos y pueden traer experiencias recientes y útiles.

El Teatro Real, como seguramente saben, fue reinaugurado como teatro de ópera en 1997, después de una historia compleja en la que ha sido sede de la Orquesta y Coros Nacionales, la JONDE, el Ballet Lírico Nacional, la Escuela Superior de Danza, el Real Conservatorio Superior de Música, el Centro de Documentación de Música y la Escuela de Arte Dramático. Es interesante señalar cómo, para volver a funcionar como teatro de ópera, para re-definirse como tal, ha necesitado desprenderse de otras funciones que a su vez han encontrado su propia ubicación. La multifuncionalidad del Espacio Escénico de Granada es uno de los temas candentes, y habrá que estar muy acertados para que tenga un uso efectivo evitando una identidad difusa.

El Teatro del Liceo de Barcelona fue reinaugurado en 1999, dos años después del incendio que lo destruyó. Salvo breves paréntesis el Liceo ha funcionado como teatro de ópera desde mediados del siglo XIX (1847), lo que constituye un bagaje cultural de primer orden. De su historia me interesa destacar cómo, a diferencia de la mayoría de los teatros de ópera de Europa creados en el siglo XIX, no fue promovido por las monarquías, sino por la burguesía (hoy diríamos la ciudadanía). Justamente, lo que está haciendo la Academia de Bellas Artes de Granada al organizar este Debate es dar voz a la sociedad civil, convencidos de que no solamente es la destinataria del Teatro de Ópera, sino que debe poder participar de alguna manera en su creación, al menos en la forma que la Academia está ofreciendo.

Era intención de la Academia haber contado con la participación de responsables de al menos un teatro de ópera de Europa. Para ello se contactó con Christoph Meyer, Director Artístico de la Ópera de Leipzig. A su conocimiento de la escena española y europea se unía la ventaja de que habla español. La labor de un Gerente o de un Director Artístico de un teatro de ópera es compleja y los llamados 'problemas de agenda' son frecuentes. Por desgracia también lo son los imprevistos, y dificultades de muy última hora le han impedido acudir a esta cita. Por ello agradecemos especialmente al Sr. Rudolph Berger que haya accedido a la precipitada petición de ocupar un asiento en esta mesa. Rudolph Berger fue el anterior director de la Ópera de Strasburgo, que tiene una estructura peculiar, puesto que la Ópera del Rhin

está gestionada por tres ciudades: la ópera en Estrasburgo, el ballet en Mulhouse y la escuela de canto en Colmar. Actualmente es el Director de la Volksoper de Viena.

La Volksoper es el segundo teatro de ópera de Viena (1.500 localidades). Es un teatro estrechamente vinculado a las características de su ciudad, un teatro que, además de ofrecer representaciones de ópera, danza y conciertos, está especializado en operetas. En total se dan más de 300 representaciones al año. Es un teatro muy popular, cuyas entradas van de 20 a 70 euros. Recordemos que en Viena existen además la Staatsoper, el principal teatro de ópera de la ciudad (2.200 localidades), el Theater an der Wien, reabierto en 2006 (unas 1.000 localidades), y la Kammeroper (unas 300 localidades). Entre los tres suman 5.000 localidades.

Aunque D. Miguel Muñiz, D. Jordi Alié y Herr Rudolph Berger, (y el público en su momento) van a tener la voz principal en esta mesa, interesa, no obstante, hacer al menos una reflexión que suscitara, en algún otro momento de estos debates, la cuestión del posible lugar de Granada entre los teatros de ópera de Europa. Dada la complejidad y el coste de estos espectáculos podría pensarse que sólo son aptos para ciudades como París, Roma, Milán, Londres, Berlín, etc. (no perdamos de vista que, por otra parte, estas ciudades no tienen sólo un teatro de ópera). Reconocer esta diferencia no debe implicar asumir ninguna renuncia a un teatro de ópera capaz. Granada no es sólo Granada, sino su área metropolitana y todo el sureste de España como área de influencia cultural: Jaén, Almería, incluso parte de Córdoba, Málaga y Murcia. Consideremos de paso cómo podrá dinamizarse esta zona si proyectos como el AVE a Granada terminaran de realizarse. Pero es que los ejemplos de ciudades pequeñas con teatros importantes también abundan. Glyndebourne tiene un teatro de ópera de unas 1.200 localidades y acoge un festival de ópera; su ciudad más próxima es Lewes, en el sudeste de Inglaterra, con una población de 16.000 personas. Verona tiene unos 250.000 habitantes, y acoge un festival de ópera en su famoso anfiteatro romano. La población de Bayreuth, con su histórico y peculiar Festspielhaus, es unas 75.000 personas. Salzburgo tiene unos 150.000 habitantes y cuenta con un Kleines Festspielhaus (1.500 localidades) y un Grosses Festspielhaus (2.100 localidades). Cardiff, la sede de la

Ópera Nacional de Gales, tiene unos 320.000 habitantes (si bien en un área de influencia densamente poblada), un teatro, el Wales Millenium Center, de 1.900 localidades y una producción estable durante todo el año. En Ancona, con una población de unos 100.000 habitantes, capital de la región de La Marca, en el Adriático, lo que constituye un área de influencia de un millón de personas y en la que hay otros 78 teatros, el Teatro delle Muse acoge a 1.150 espectadores y una temporada estable.

No me extiende con más ejemplos. Cada uno de los citados tiene un sello peculiar y original, unas características adecuadas a su propia historia y situación geográfica. Granada deberá desarrollar el suyo, con su propia personalidad, teniendo en cuenta su importante tradición musical, y situado a la par de los mejores.

La estructura del debate es similar a la de la mesa anterior; cada ponente intervendrá alrededor de unos quince minutos, habrá luego un pequeño turno de preguntas dirigidas por mí y pasaremos a las preguntas que ustedes quieran formular. Cedo la palabra a D. Miguel Muñiz, Director del Teatro Real.

D. Miguel Muñiz de las Cuevas

Muchas gracias.

Bueno, el Teatro Real de Madrid se inaugura efectivamente hace diez años, pero había un Teatro de la Zarzuela en el que había óperas, es decir, que había ya un embrión de afición y de experiencia. Lo primero que hay que hacer cuando se decide inaugurar, en el sentido más estricto de la palabra, un teatro de ópera es, creo yo, determinar el modelo de ópera que se quiere hacer con este teatro. Se dice siempre que en la ópera hay dos modelos, el modelo 'de estación' y el modelo 'de repertorio'. Por ejemplo, los teatros alemanes y austríacos, como el que dirige nuestro colega en Viena, hacen óperas todos los días. Es lo que se llama teatro 'de repertorio', en el que se hacen muchas reposiciones con facilidad de ensayo y por lo que pueden celebrar trescientas representaciones y poner cuarenta óperas al año. En el Teatro Real y en otros teatros que inician su andadura, en los que no hay una afición, se suele hacer lo que se llama el teatro 'de estación': solamente nueve o doce títulos al año con representaciones y escenografías de una calidad extraordinaria, con necesidades de ensayo de la orquesta, del coro, de la

escenografía de por lo menos cuatro semanas. Es decir, que son teatros de una mayor calidad pero de menos representaciones. Entiendo que el teatro de ópera para Granada debería ser, o aproximarse a este modelo 'de estación': pocas óperas y la mayor calidad posible con los recursos disponibles. Yo creo que esto es importante, definir su identidad. Para menos de entre cuatro y seis títulos no merece la pena hacer un teatro de ópera, quedaría una temporada muy exigua como para justificar un teatro *ex novo*. Si hubiese un teatro ya hecho que se tuviese que aprovechar entonces podría uno tener más libertad, pero si se hace uno nuevo tiene que ser con cierta ambición. Y, por supuesto, entiendo que si la identidad es la de un teatro de ópera, su mayor identidad está en la ópera sin perjuicio de que al teatro haya que darle una vida, que deba tener recitales líricos, aprovecharlo para otras actividades líricas que no sean exactamente ópera.

En segundo lugar, es muy difícil separarse de lo que hacen otros teatros del entorno. Es verdad que Granada tiene un área importante de influencia pero también está cerca de otros teatros en Andalucía como los de Jerez, Málaga y Sevilla. No se debe repetir exactamente lo que hacen los demás, pero para empezar, en sus comienzos, entiendo que se tiene que pagar un tributo a la tradición porque es la forma de crear un cierto público. No creo que se pueda empezar un teatro *ex novo* sin saber qué afición existe, con obras muy contemporáneas y música demasiado contemporánea. En ese sentido habrá que buscar la identidad haciendo un programa ecléctico entre tradición y modernidad. Ustedes saben de sobra qué títulos tienen éxito. Concretamente, en el Teatro Real, si hacemos *La Bohème* se agotarán las entradas en diez minutos, y no digamos *La Traviata*. Y si hacemos *Wozzeck* se agotan también, pero tardamos diez días. Hay que hacer una concesión para tantear. Creo que al principio es difícil determinar exactamente el modelo de ópera pero hay que hacer un intento serio en ese sentido.

El tercer punto, que creo que también es importante y previo, es la movilización de la sociedad en todos sus estamentos, es decir, ver cómo se acoge un teatro de ópera. Porque lo más difícil de hacer no es un edificio, el problema está en cómo llenarlo y qué sentido darle. Y después, financiarlo. Por movilización me refiero a qué están dispuestas a dar las administraciones

públicas y a cómo movilizar a las empresas y patrocinadores, cómo mover a los posibles abonados y a la afición. Y ver en qué medida queremos un teatro que satisfaga a la población y qué espacio se puede dejar para el turismo, aunque no es muy agradable hacer un teatro para turistas como puede ocurrir en el Teatro Bolshoi de Moscú. Ese no debería ser nunca el modelo pero qué duda cabe que se debe aprovechar cada situación.

¿Cuál es el modelo de financiación ideal para mí? A grandes rasgos, que sea 50% público y 50% privado. ¿Por qué? Porque esto obliga a los gestores a atender dos cosas. Una, el gusto del público y, otra, permite desarrollar un modelo cultural propio sin tener en cuenta la demagogia que podría suponer escoger títulos popularísimos que no aporten nada. Y también hacer uso de las personas que tengan interés en la ópera y que estarían dispuestos a ser abonados.

Los abonados son fundamentales porque dotan de una fidelidad y fuerza al teatro y dan garantía. Si se hace un abono de seis óperas, con este modelo de 50-50, se pueden ofrecer óperas menos populares pero que se supone que son el futuro, por donde irán los gustos del público. El que se abona, se abona a todas las óperas y tiene seis que ver. Y a lo mejor, de las seis hay dos que no son de su gusto, pero sí que le permiten a usted desarrollar ese modelo cultural de modernización que creo que es la vía más correcta para tener éxito en el futuro. Cuando en el Teatro Real ponemos una ópera un poco rompedora hay protestas del público conservador, por la escenografía... Pero yo siempre pienso que si a este público conservador que reclama la tradición le hacen en el Teatro Real una representación tradicional, como las de los países del Este, con escenografías de principios de siglo, no la aceptarían. O sea, que ya hay en el público un cambio imperceptible permitido por este modelo de 50-50.

En resumen, se ha de contar con el compromiso económico del Ayuntamiento, de la Junta y posiblemente del Ministerio, con los patrocinios y con un club de amigos de la ópera que pudiesen ser los virtuales abonados de este teatro, para saber en qué dimensión nos estamos moviendo. Para que se hagan una idea, en el Teatro Real, que como digo es 50 público - 50 privado, el 16% de lo privado es patrocinio de empresas (es verdad que Madrid es privilegiada porque están las sedes de todas las empresas nacionales), la taquilla es sólo el 29%, y el resto, un 5%, es

de alquiler de salones para actos privados. No tiene por qué ser lo mismo para Granada.

El cuarto punto es la organización. En la organización de los teatros de ópera se han cometido muchos errores. Las organizaciones en Italia son complicadísimas pero tienen la ventaja de tener una tradición de cuatrocientos años de ópera y se lo pueden permitir. El modelo del Teatro Real es realmente bueno, muy flexible y muy ceñido. Puede haber otros modelos distintos, pero el hecho de que sea flexible, que no tengamos a todo el mundo en plantilla, da una tranquilidad muy fuerte al teatro. Esto es muy importante: la organización, la flexibilidad y, en principio, una plantilla reducida. Hay una orientación piramidal muy importante, con un Director Musical titular, un Director Artístico, un Director Técnico y un Administrador, pero un teatro como el de Granada tendría que empezar por un Director Artístico que asumiera tres o cuatro funciones, tales como la dirección artística y la administración.

Una vez que se tiene definido esto —y por eso yo felicito a la Academia, porque es una muestra de rigor que se empiece a hablar de estas cosas y que se haga esta reflexión sobre el modelo, sobre si la sociedad granadina y el entorno van a responder de verdad—, a partir de ahí se deberá hacer el edificio, determinar el aforo y otras cuestiones fundamentales de la arquitectura. No me meto en cuestiones estéticas, que en eso los arquitectos son estu- pendos y saben mucho, pero en el caso del Teatro Real, aparte de que lo hayan hecho más o menos bien, los arquitectos estuvieron siempre asesora- dos por personas del teatro, que sí entienden de su gestión, que saben dónde tienen que estar los camerinos, etc.

El Liceo sabe sus defectos y nosotros sabemos nuestros defectos y podemos decir “no hagas esto, preocúpate de la acústica, de la visibilidad”. El Teatro Real es un ejemplo que no se debe imitar. Es un teatro italiano, en herradura, y de mil setecientas cuarenta y ocho butacas tiene quinientas de mala visibilidad. Entre los teatros modernos, no quiero citar nombres, se ha hecho uno que, de forma asombrosa, tiene trescientas localidades en las que no se ve; y no es que proceda de la tradición italiana, es que se han cometido los errores en este momento. En esto la gente del teatro es fundamental. Tienen ejemplos alrede- dor en los que hay que mirarse: Sevilla, Málaga, Jerez; que son teatros distintos.

Hay una cuestión en positivo y es que en España estamos viendo una "edad de oro" de la ópera. En España no hay una tradición como en Italia, Alemania o Austria, salvo la del Liceo de Barcelona, pero en este momento hay un renacimiento extraordinario de la ópera. Se están abriendo teatros de ópera nuevos. El de Valencia es el último. En los años noventa se han abierto varios teatros: el Teatro de Sabadell, las Temporadas de Ópera de Jerez y Sevilla, de Canarias, La Coruña, y además hay una veintena de teatros que han incorporado la lírica. Desde Albacete hasta Badajoz hay una explosión de público que quiere ópera. Ahí está el modelo. Los festivales tradicionales dedicados a la música sinfónica han incorporado recientemente la ópera porque hay una demanda y porque, además, hay unas producciones de calidad muy aceptable y de modernidad, se arriesga y ese riesgo está calando. Hay protestas por parte de ese espíritu conservador pero también hay ganas de crear modelos de futuro, cosa que en los años 1960-70 hubiese sido completamente imposible. La situación de los años setenta y la de ahora, no sólo aquí sino en el resto de Europa, ha cambiado radicalmente. Ahora se ofertan óperas del s.XX casi como clásicas y con gran éxito. O sea, es un buen momento. Y Granada tiene un Festival. En España hay cuatro festivales punteros, Canarias, San Sebastián, Santander y Granada, que han incorporado la ópera a sus tradicionales repertorios musicales y sinfónicos, que pueden ser el embrión o la plataforma a través de la cual entrever el proyecto más acertado de ópera. Pero, como digo, rigor y realismo, analizando fundamentalmente estos tres o cuatro apartados que he señalado y los que van a señalar mis colegas, que seguramente completarán el cuadro. Muchas gracias.

D. Francisco González Pastor

Muchas gracias. Paso la palabra a D. Jordi Alié Capdevila, Director-Gerente del Teatro del Liceo de Barcelona.

D. Jordi Alié Capdevila

Buenas tardes. Ante todo, quiero agradecer a la organización de esta mesa y, sumándome a las palabras del Sr. Muñiz, insistir en que antes de plantear hacer un teatro hay que debatir el por qué, y sobre todo reflexio-

nar, porque lo complicado no es hacer un teatro nuevo. Cortar la cinta es muy sencillo. La guerra empieza el día después, que es cuando el teatro ha de buscar contenidos y ha de darse un sentido y una explicación social a todo el proyecto. Yo explicaré la experiencia del Liceo en aquello que pueda ser útil o, como mínimo, punto de arranque del posterior debate.

Nuestro modelo consiste en una doble sociedad, constituida por una primera sociedad encargada del patrimonio, del espacio físico del teatro, y una segunda sociedad que es una fundación dedicada a realizar las temporadas. A partir de aquí, cuando hicimos nuestra travesía por el desierto, que fue todo el periodo del incendio, antes de empezar a planificar las temporadas, lo que hicimos fue sentarnos a definir cuáles serían los objetivos del teatro para que, de esta manera, los recursos necesarios y oportunos fueran coherentes con nuestras ideas, y no al revés. Establecimos en cuatro grandes bloques los objetivos que teníamos que poner encima de la mesa.

Los primeros eran objetivos artísticos. En este sentido coincido con el Teatro Real en que buscar una estética ecléctica, buscar una mezcla entre ópera tradicional y moderna, era una de las premisas del éxito futuro, porque ese público 'de toda la vida' estaba limitado y una de las necesidades era ampliarse a una sociedad más amplia. No puedes quedarte con el discurso de toda la vida, has de buscar más complicidades, con lo cual la estética de lo que hagas en el escenario ha de ser de lo más variada. También era importante para nosotros que los colectivos artísticos, la familia artística que gira alrededor de la ópera, como eran los directores de escena, etc., se sintieran vinculados con el Liceo. No dar la espalda a directores de escena, a iluminadores. Por tanto, cualquier proyecto tiene que hacerse en colaboración con ellos en algunos puntos. Y también con los autores musicales españoles, que tuvieran un escenario en el que poner cultura. Otra parte significativa del discurso artístico eran las producciones infantiles. Entendíamos que, por coherencia con todo el modelo, las actividades de ópera, ballet o recital tendrían en su día a un techo máximo (ya alcanzado) a partir del cual no era sostenible. Intuíamos en ese momento que las funciones de pequeño formato que éramos nosotros, las funciones infantiles serían aquellas que nos darían mayor nivel de difusión para nuestro discurso cultural, mayor capacidad de crecimiento, mayor territorialidad y, por tanto, sería uno de

los caminos de crecimiento en la sociedad que el teatro antiguo no tenía y el nuevo sí.

Es importante en este bloque hablar del tema de las producciones. Precisamente, tenemos con el Sr. Muñiz un grado muy elevado de colaboración en las co-producciones. Yo siempre digo que los teatros no somos competencia, somos complementarios. Por tanto, la antigua imagen decimonónica de que cada teatro tiene su discurso es falsa. Los teatros han de colaborar, han de co-producir porque no somos competencia y además, a nivel del producto ópera-España, el hecho de que un mismo título se vea en Madrid, Barcelona, Granada, Valencia, donde sea, nos da valor a todos. Entendíamos que este era un punto fundamental y, desde unas experiencias primerizas francamente tímidas, ahora el nivel de colaboración con el Teatro Real es, en este sentido, absoluto.

El segundo gran bloque era el tema de la difusión. En este tema nosotros teníamos una encrucijada que era la figura del abonado. El Teatro del Liceo era un teatro que forma parte de la cultura típica de la gente de Barcelona, donde ser abonado de algo es como un valor. Tuvimos un riesgo que es hacer un número de abonados tan exageradamente alto que nos crease un club privado dentro del teatro y a ese límite ya hemos llegado. El antiguo teatro tenía un nivel de abonados de siete mil y ahora está sobre los veinticinco mil, y no podemos admitir ni uno más porque nos dejaría sin capacidad de ofrecer la posibilidad de acceder a la gente que quiera ir a la ópera un día al año. Llegar a ese equilibrio de abonado y no abonado, no lo niego, ha sido francamente difícil. Hemos tenido periodos en los que apostábamos por una figura o por la otra, y al cabo de siete años creo que las cifras actuales que tenemos sobre la mesa en el Teatro del Liceo son las de equilibrio: veinticinco mil abonados y ya pocos más.

¿Qué más es interesante desde el punto de vista de la difusión? La ópera es algo efímero, el telón baja muy rápido y es muy importante que el contenido que hacemos en el escenario no lo demos tan sólo en directo, sino que lo demos a través de material de soporte audiovisual. El teatro tiene una producción audiovisual, a través del mercado de DVD, francamente elevada. Pretendemos que demos sentido a la difusión tanto en el directo como en el diferido, enlatado en un producto llamado DVD. Y en ese sentido sólo

podemos decir que hemos ido a más, y que nuestro nivel de edición de materiales audiovisuales no baja de los cuatro o cinco títulos anuales.

Tercer gran punto, el tema de la formación. Un teatro de ópera, cualquier elemento cultural, si no tiene un matiz pedagógico no está creando los futuros abonados, el público en general que necesita el teatro.

La gente envejece y por tanto hay que ir invirtiendo en los públicos jóvenes. Nosotros tenemos diferentes programas educativos, tenemos programas universitarios (uno de ellos en colaboración con el Teatro Real) que consiste en poner óperas en las universidades, y entendemos que o apostamos por las generaciones nuevas o el teatro se perderá. Por tanto, este punto nos parecía francamente crucial.

Finalmente, el cuarto punto o gran bloque era la innovación tecnológica. Hay que estar atentos a las nuevas tecnologías, a cualquier novedad en el mercado, cualquier soporte digital. El teatro ha de estar allí, ha de estar con una página web potente y ha de estar con cualquier elemento que nos ayude en la línea de la difusión que decía antes.

Mezclando estos cuatro elementos tenemos una parte de la balanza. Cómo no, nos falta la segunda, que es la parte económica. A partir de los objetivos es calculable la parte económica y nos da un modelo de sostenibilidad fundamental. Sin recursos no hay teatro, pero sin objetivos tampoco. De este equilibrio entre los objetivos y la parte económica salió, en nuestro caso, un documento llamado *contrato-programa*, que es un pacto entre las administraciones y nosotros, por el que por un tiempo determinado sabemos qué hacer y con qué contar. La ópera no es un arte que se pueda contratar a corto plazo. Hace falta tiempo, y tiempo quiere decir una plataforma económica sólida y un pacto entre nosotros y las administraciones. Decía D. Miguel Muñiz un 50%, y estoy de acuerdo con él. Nosotros también somos un teatro de 50% público-50% llamaremos de "terceros": taquillaje, mecenazgo y cualquier cosa que permita rentabilizar el teatro, como ser espacio abierto a promotores privados que puedan hacer conciertos en nuestro teatro. Entendemos que el espacio en sí mismo es un lugar para la ópera, pero también es un lugar para otro tipo de artes. No puede ser que el teatro tenga las puertas cerradas. Las puertas siempre abiertas para dar entrada a otros públicos y para que nosotros, como el caso del Liceo, salga-

mos de las cuatro paredes y vayamos a hacer espectáculos fuera, porque lo que estamos vendiendo no es el espacio físico, es el discurso cultural que hay detrás.

Dejo para el debate muchas líneas o temas que puedan surgir. Pero, en resumen, nuestra idea es:

- tener claros los objetivos,
- tener un modelo económico consecuente con los objetivos,
- un equilibrio económico y
- un pacto por un plazo moderado (en nuestro caso de cuatro años) que dé estabilidad. Sin esa tranquilidad económica cuesta francamente mucho tirar adelante un teatro.

D. Francisco González Pastor

Muchas gracias, pasemos la palabra al Sr. Rudolph Berger.

D. Rudolph Berger

Muchas gracias. Esta noche me va a pasar igual que a un cantante de ópera en escena, cuando se pregunta por qué el público reacciona después de haber cantado y luego se da cuenta de que el público está leyendo los subtítulos. Creo que éstos se han convertido en algo muy simbólico para la ópera hoy en día. Los subtítulos son un símbolo de cómo la ópera se ha extendido socialmente, aunque antes se le haya atribuido un carácter elitista, cerrado y exclusivo, propio de una clase social que puede permitírselo aunque no entienda lo que se está cantando en la escena. Esos tiempos se han acabado, gracias a Dios, y a mí me gusta ver que en estos momentos, en muchos lugares del mundo, existe la posibilidad o la tendencia de crear nuevas óperas y nuevos teatros. También me alegra que aquí en Granada estén ustedes debatiendo sobre esto, que se hable de estos temas antes de actuar y se intente sensibilizar al público futuro. Aunque soy director de un teatro de repertorio no voy a decirles a ustedes que tengan que construir un teatro de repertorio. Mi colega de Madrid ya ha descrito cuáles son las diferencias. Creo que los teatros de repertorio, como los teatros de Viena y de muchas partes de Europa Central y del Este, tienen su propia historia de cómo han surgido. No creo que dentro este sistema básico vayan a desarrollarse o deban desarrollarse nuevos teatros de repertorio.

Voy a hablarles brevemente del aspecto jurídico, porque creo que también es importante conocer en qué forma jurídica se organizan los teatros. La Volksoper de Viena es una sociedad limitada de la que soy el director. Esto suena muy académico, seco y económico, es cierto, pero es la forma que le dio el gobierno de Austria en 1999, una nueva forma jurídica que parecía la más adecuada. Durante los últimos años se ha intentado dar una nueva forma jurídica a los teatros de ópera, que se han desligado de las Administraciones públicas porque, a veces, las formas existentes no son las más apropiadas. En Francia existe desde hace unos años una nueva forma jurídica que tiene en cuenta especialmente las necesidades de las instituciones artísticas. Sin duda también en este contexto se han cometido algunos errores que hay que enmendar ahora. El último intento de probar una forma nueva, del que estoy enterado, es el de Portugal, donde se ha emitido hace poco un decreto que trata de la organización del Teatro de San Carlos.

Creo que esto se debe tener muy en cuenta. Las fórmulas jurídicas existentes en España deben facilitar a una ópera o a un teatro las mejores posibilidades de moverse libremente y al mismo tiempo estar controlados por los que se cuidan de las finanzas.

La forma de organización con la que estoy acostumbrado a trabajar en mi ópera y en las anteriores se diferencia mucho de la que mis colegas de Madrid y Barcelona han descrito. La forma de organización está orientada al trabajo artístico que desempeña un sistema de intendentes, aunque yo no tengo este título. Hay una fórmula de gestión que consiste en un director artístico y un director comercial. Juntos, los directores firman contratos y tienen la responsabilidad tanto artística como comercial. En el caso de que exista algún desacuerdo entre ellos mismos el director artístico toma la decisión, que debe ser comunicada al consejo de administración. Pienso que es un sistema interesante que muestra claramente que el arte guía al teatro. Creo que esto también es necesario. En ninguno de los tres teatros federales, que trabajan con este sistema desde hace 8 años, con cambios de personal en los puestos directivos, ocurrió algún caso que hubiera de comunicarse al consejo de administración. Esto demuestra que es posible llegar a un acuerdo.

¿Qué es la ópera hoy y por qué se construyen óperas? Antes ustedes han mencionado los argumentos que importan hoy aquí. Por supuesto son correctos, pero permítanme mencionar una palabra clave o un lema de las óperas de hoy en día. Yo lo llamaría "ópera abierta". En este contexto me gustaría citar brevemente al filósofo Rudolph Steiner: "Los edificios deberían mostrar hacia fuera su contenido y su objetivo". Hablar de una "ópera abierta" significa que lo más importante es lo que ocurre dentro del edificio artísticamente, lo que se produce, lo que se hace para el público que entra en la sala y sirve para ello.

Pero, ¿a quién queremos tener dentro de nuestra sala como público? Creo que todos tenemos claro, aun con la mejor intención y con las mayores posibilidades, que podemos obtener como público, todavía, a sólo una parte pequeña y relativamente limitada de la población. Sin embargo, la ópera está viva dentro la sociedad y es igual de importante conocer cómo percibe la ópera la gente, la que no entra en la sala. Creo que todo lo que hemos dicho antes sobre medios audiovisuales, una puesta en escena moderna o tradicional, el trabajo en las escuelas, la importancia del público joven, todo eso tiene la finalidad no sólo de conseguir público nuevo o satisfacer al público existente, sino también la de mostrar hacia fuera que aquí estamos, que tenemos un programa, tenemos una línea y queremos ir adelante. Quiero decir que es muy importante que no nos preguntemos en primer lugar qué quiere el público sino qué queremos nosotros para el público. Sólo así es posible desarrollar una relación satisfactoria entre público y ópera.

Quiero contar ahora una experiencia privada. Cuando me hice cargo de la Volksoper, mi antecesor tenía la reputación de hacer sólo puestas en escenas modernas. ¿Qué significa en realidad moderna o no moderna? No quiero entrar en esta cuestión. Yo decidí hacer la primera puesta en escena de mi era de forma relativamente tradicional para recuperar a un público que había huido. Sólo se puede trabajar con el público que verdaderamente está. En el mismo año presenté una producción de *Madame Butterfly* que era más moderna y diferente de lo que el público tradicional esperaba. El primer año pasó lo que ya se pueden imaginar, la puesta en escena tradicional estaba agotada y *Madame Butterfly* fue abucheada con gritos de menosprecio

pero con una asistencia relativamente buena. Se interpretaron las dos producciones durante tres años y en el tercero *Madame Butterfly* estaba agotada y recibía gritos de *bravo* y la otra producción, *Marta*, se mantenía bastante bien. Creo que tenemos la obligación de observar tales fenómenos y dirigirlos, siendo pioneros, y no sólo ir a contracorriente.

Menos de 5 a 6 títulos por temporada no tiene mucho sentido, en esto les doy la razón. Hay que producir. Las coproducciones y los intercambios son muy importantes, no poseemos la verdad absoluta en una ópera, en un teatro, pero el intercambio tiene que plantearse de forma que también se produzca algo nuevo en la propia ciudad. Con estas producciones el público se identifica intensamente y esto es lo que necesitamos. Hay en Estrasburgo tres ciudades que forman una alianza para financiar un teatro de ópera, que está en Mulhouse, donde se también producen óperas. Cuando llegué, Colmar, la ciudad más pequeña de las tres, no tenía un departamento propio de ópera. Nosotros allí solamente actuamos, llegamos e interpretamos en el teatro. Hacía tiempo que existía el tradicional problema de cómo interesar y vincular al público de Colmar con la ópera. Por eso fundé en Colmar los estudios de ópera, porque había esta posibilidad, para que también existiese una implicación en la ópera. A partir de este momento cambió mucho la actitud de los ciudadanos de Colmar respecto a la ópera, empezaron interesarse por ella. No sólo por los cantantes jóvenes que había allí, sino también por la institución y por la ópera en general.

Hemos oído que hay unos teatros de ópera en los que se han cometido muchos errores. Hay que cometer errores, y hay que corregir los errores. En muchos otros lugares se cometen los mismos errores, errores de mucho más peso y errores que afectan muchísimo a la gente, sin embargo somos nosotros los que estamos en el candelero y se escribe mucho más rápido de nosotros en la prensa. Creo que es algo positivo. Creo que es así porque la ópera, la música, el teatro saben motivar bien a la gente. Pero para motivar a la gente debe haber un concepto general de un edificio que ha de contener ópera, baile, concierto, teatro y tal vez otras cosas. Cuando se proyecta una ópera siempre se ha de tener en cuenta por qué es así, para qué es una sala de ópera. Esto es importante cuando se elige un lugar para la ópera porque esta misma "ópera abierta" quizás sea también una biblioteca de música

o una cafetería a la que se va, a la que se acude normalmente y no sólo por la noche cuando haya una representación.

Quiero considerar un último punto: las producciones. Hemos oído que existe la necesidad de producir por sí mismo en la ciudad. Es un aspecto que produce costes. Se necesita al menos un taller pequeño y un personal que esté familiarizado con la producción, que pueda encargarse de la producción y conformarlo en un proyecto propio de la ópera. Para el futuro podemos aprender algo de las películas y del teatro aunque todavía no se hace mucho. De todas formas es importante que trabajemos más y mejor orientados en los proyectos. Y por qué no decirlo, cuando tenemos el proyecto de construir una ópera, sea una ópera de Granada o de cualquier otro sitio, la palabra clave es "exteriorización". Para esto habremos de buscar a un director del proyecto como productor, que puede ser una empresa o una persona que tenga conocimientos adecuados. Y estas personas que estén produciendo para un grupo de artistas, no son directores artísticos, no son realizadores de ópera, no son decoradores, escenógrafos, son productores de verdad que realizan el proyecto para el teatro. Tal vez se puedan disminuir los costes o crear coproducciones más fáciles si el proyecto va a realizarse también en Valencia, en Barcelona y en Francfort. También esta sería una buena solución cuando existan problemas económicos. Creo que el futuro va a mostrar que también en el ámbito de la ópera, para construir una ópera en Granada, una ópera del Siglo XXI, no solamente se debe ver cómo lo han hecho los otros, sino cómo lo hacemos nosotros primera vez, y que los demás vengan a copiarnos.

Muchas gracias.

D. Francisco González Pastor

Se ha hablado de dos tipos fundamentales de teatro, el teatro de temporada y el teatro de repertorio. ¿Se evoluciona de un tipo a otro o son tipos que están definidos desde el principio en cuanto a la morfología y a la infraestructura del teatro que alberga este tipo de ópera?

D. Jordi Alié Capdevila

Desde mi punto de vista son modelos que, una vez definidos al principio, cuesta mucho cambiar. Una infraestructura técnica, una estructura

laboral, montadas para un teatro de temporada o para un teatro de repertorio son luego francamente muy difíciles de cambiar. En este sentido yo no me veo en el Liceo, que es un teatro de temporada, pasando a teatro de repertorio. No veo cómo pueda ser posible, porque son modelos de gestión muy diferentes entre ellos a nivel de recursos y a nivel de todo.

D. Miguel Muñiz de las Cuevas

No, lo dijo antes el Sr. Berger. En Alemania, el teatro que llamamos de repertorio, en el que ponen cuarenta títulos en el año y tienen sesiones por la mañana, por la tarde, etc., existe porque ya hay una tradición muy fuerte. Yo estoy convencido de que si en el Teatro Real ponemos cuarenta títulos lo rendremos vacío. No creo que hubiese público suficiente para llenar los teatros con cuarenta títulos y trescientas representaciones, como ocurre en esos teatros. Primero porque no estamos seguros, por lo que yo decía de tener rigor y realismo. Hay que ir poco a poco y casi por ensayo y error. Pero hay otra razón también, y es que una vez que uno ha hecho un teatro de repertorio donde cada producción es una obra de arte y con cuatro semanas de ensayos muy densas de orquesta, de coro, etc., cuando las escenografías son casi nuevas, de coproducciones magníficas, caras, el público ya se ha acostumbrado a la calidad que uno está ofreciendo y a la que el público no va a renunciar.

Hay un nivel de calidad al que sería difícil renunciar y, para esa calidad, no podemos hacer más de ocho o doce óperas.

D. Rudolph Berger

Estoy de acuerdo con lo que se ha dicho con una única reserva. Creo que no es la calidad sino otro aspecto ético que también se ha desarrollado históricamente en la mitad del Siglo XX en Europa Central y del Este. Creer que se debe dejar de producir de nuevo es ilusorio. Al contrario, los teatros que hoy en día todavía interpretan ópera de repertorio se incorporan a esa tendencia, a un sistema más temporal.

D. Francisco González Pastor

¿Qué atención se presta a las nuevas creaciones, a la ópera contemporánea-

nea? ¿Hay una política de encargos? ¿Cómo se gestionan estas nuevas creaciones?

D. Miguel Muñiz de las Cuevas

Bueno, ¿creaciones nuevas?, producciones, producciones propias. Como ha dicho el Sr. Berger, y es verdad, si un teatro quiere aprender tiene que hacer producciones propias, pocas porque son muy caras. Lo ideal es hacer co-producciones porque se reparten los gastos y los alquileres son incluso más baratos si se alquila una producción magnífica. O sea, que hay formas de combinar entre alquileres, coproducciones, reposiciones y producciones propias. Si Granada decide hacer un *Don Giovanni*, pues eso es caro. Pero es verdad que está bien porque aprendes y el teatro hace rodar todos los mecanismos de los talleres, de las contrataciones, etc.

En cuanto a la nueva creación, si se refiere a la del s. XXI, creo que se gestiona, en primer lugar, buscando si hay coproducciones modernas y trayéndolas aquí, aunque se corre un riesgo de rechazo. Pero hay que arriesgar, porque si no no se avanza. Puede ser que haya un fracaso, pero hay que estar preparado para el fracaso también. Puede que de diez sólo se fracase dos veces. Yo creo que no hay que tener miedo al riesgo, ni mucho menos, y además estamos comprobando que las óperas que más gustan en estos años son las del s. XX, que ya son clásicos.

Wozzeck es otra cosa, porque *Wozzeck* es una ópera que tiene gran éxito. Aunque sea música atonal, la puesta en escena sí que es dramática, con escenografías provocadoras y muy fuertes, que han entusiasmado a una parte del público y han indignado a otra parte. Pero incluso esta indignación, estas protestas y abucheos que ha habido, le dan contenido a la ópera. No son inútiles porque abren caminos. Yo sí incluiría creaciones modernas, corriendo riesgos, y probando un poco al público, porque, además, muchas veces responde mejor de lo que creemos.

D. Rudolph Berger

No olvidemos que *Wozzeck* ya tiene cien años y si nuestros teatros no la interpretaran de nuevo ella misma no existiría. Creo que hoy en día hay un público de ópera mayor que hace 15 ó 20 años. Ante todo, creo que inter-

pretar obras nuevas es una tarea que debe ser financiada por dinero público. Quiero destacar una cosa. A mí no me importaría que hubiera más teatros que sigan interpretando los éxitos de los estrenos, es decir que repongan una obra dos o tres veces, pero no pensemos que la prensa sólo viene cuando estrenamos una ópera nueva. Y no pensemos que sería mejor tener un fracaso con esta que tener buenos resultados con una obra renovada y profundizada traída de otro lugar.

D. Jordi Alié Capdevila

Desde el punto de vista del Liceo el gran cambio del antiguo teatro al nuevo teatro es precisamente que la ópera del s. XX entra en el teatro. Es decir, Britten, Janacek, la ópera eslava. Este sábado estrenamos una ópera cuyo autor está vivo. Esto era impensable hace unos años. No es que sea devoción, es obligación. La ópera es un arte vivo y es vivo en cuanto vamos renovando todo el contenido artístico que hay detrás, no podemos quedarnos en el Verismo. Hay que superar la estética cultural del s. XIX y meternos rápidamente en el s. XX. Y en este sentido nosotros, de esos nueve títulos que antes mencionábamos, mantenemos un porcentaje de tercios: un tercio sería la ópera contemporánea, otro tercio sería ópera tradicional y el resto Wagner, etc. Y creo que es una combinación tan buena como otra, pero irrenunciable en cada una de las partes. En nuestro caso, la ópera contemporánea nos define en la nueva inauguración. En este sentido, si el dinero público ha de servir para fomentar la ópera en algunos ámbitos ha de ser en éste. Ya sé que no tiene el mismo público una *Madame Butterfly* que un *Wozzeck*, es evidente. Pero precisamente como teatro público que fomenta un nuevo discurso musical *Wozzeck* es imprescindible. Producciones nuevas, estéticas nuevas tanto del antiguo como del nuevo teatro. Como arte vivo, ¡viva la ópera del s. XX!

D. Francisco González Pastor

La siguiente cuestión tiene que ver con un tema que también ha aparecido en sus intervenciones: la existencia de departamentos pedagógicos en los teatros actuales. ¿Son realmente efectivos en la creación de un nuevo público? ¿Qué antigüedad tienen estos departamentos? Y aparte de estas

acciones dedicadas a los niños, con presentaciones de óperas adaptadas, especialmente pensadas para atraer a los niños, ¿qué otras medidas realizan o piensan que pueden realizar los teatros para atraer nuevos públicos?

D. Miguel Muñiz de las Cuevas

El Proyecto Pedagógico del Teatro Real es relativamente reciente, como el propio teatro. Lo hemos trasladado a la Universidad Carlos III, que tiene un auditorio estupendo en Leganés y está funcionando muy bien. Ponemos óperas de pequeño formato y van colegios de primaria y secundaria. ¿El resultado? Pues es pronto para decirlo, pero está funcionando con una gran intensidad y los colegios van, y parece que la pedagogía en los niños influye. Pero aparte de esto, que en verdad es una cosa importante, hay que proveer programas especiales para jóvenes. En el Teatro Real hemos establecido lo que llamamos el “último minuto”. Se paga el 10% de lo que cuesta la entrada y hay colas, depende de la obra. Jóvenes que van con mochila y vaqueros se sientan al lado de señores con traje y corbata, que han pagado 140 euros por su entrada, y ellos 14 euros (abajo, arriba pagan 1 euro). Estos programas son marginales porque se trata de las entradas que han quedado y son muy pocas. Depende de la ópera. Por ejemplo, en *Wozzeck* los jóvenes acudieron en masa, ahí se ve como si usted quiere públicos nuevos tiene que apostar por innovaciones, no sólo por óperas del s. XX sino por interpretaciones nuevas de óperas tradicionales. Porque las óperas a veces representan dramas universales que pueden ser adaptados a nuestro tiempo.

Otro programa consiste en que si el padre va con un chico menor de veintiséis años, uno de los dos no paga. Hacer programas de este tipo sí es muy importante.

Y además, hacer funciones con entradas abiertas, no sólo para abonados. Lo que hay que conseguir es que la gente vaya por lo menos una vez, le guste o no, y hay que respetar al que no le guste, pero que tenga la oportunidad de ir.

En el Teatro Real no se hacía nunca publicidad. Para qué íbamos a hacer publicidad si lo teníamos siempre lleno. En el Teatro Real la cuota de ocupación es del 95% o más, a pesar de que sea un teatro pésimo porque hay muchas entradas de baja visibilidad. Y, ¿para qué hacer publicidad si no hay

entradas? Pues sí hay que hacer publicidad, porque el contribuyente tiene derecho a saber qué es lo que ocurre con su dinero y tiene que tener esa información.

En resumen, nuevos públicos, fórmulas de este tipo, abrir el teatro y, efectivamente, utilizar nuevas tecnologías para que la gente vea la ópera en televisión, para que la vea en pantalla gigante, etc. En un teatro los nuevos públicos son muy importantes, no debe convertirse en un club social exclusivo, eso es nefasto.

D. Rudolph Berger

No puedo estar más de acuerdo en esto y voy a ponerles un ejemplo. Pasado mañana es el día internacional de la mujer. Por eso hemos hecho una oferta: si vienen dos mujeres una de ellas entra gratis. En cuanto al departamento pedagógico quiero añadir una cosa más. Creo que el público más complicado de captar es el que tiene en torno a cuarenta años, por lo menos en las ciudades en las que yo he trabajado. Seguro que no es muy difícil exponer la razón. Esa gente no ha disfrutado de la formación que nuestros hijos han recibido en la escuela respecto al teatro y a la pedagogía musical, pero al mismo tiempo son los padres de los hijos que animamos nosotros hoy en día. Hemos hecho una experiencia interesante en Estrasburgo a través de una estadística, y creo que en todas partes será igual. Mucha gente entre 35-40 años que ya tiene la posibilidad y el dinero para permitirse una entrada vienen a la ópera por primera vez por sus hijos. Porque sus hijos han estado en la ópera con la escuela y han pedido a sus padres que los lleven, eso ocurre así.

D. Jordi Alié Capdevila

En cuanto al Programa Pedagógico del Liceo nosotros distinguimos el Programa Escolar del Programa Familiar. El Programa Familiar consiste en las funciones de fin de semana a las que viene padres e hijos, y el Programa Escolar en la venta de localidades a escuelas que, previamente, han trabajado el texto y la música, con lo cual no vienen "a cero". No es puramente exhibición, sino parte de formación. Pero tiene razón D. Miguel Muñiz cuando dice que no sabe el resultado porque me sucede lo mismo, que sólo

llevamos siete años. Sólo sé que aumento estas localidades pero no sé aún si estos son los abonados del futuro.

Creo que se debe ir por ahí, pero el plazo es corto todavía para ver un resultado directo. El indirecto se intuye, porque sí que es verdad que a través del hijo hemos conseguido encontrar al padre en las sesiones familiares, porque quizá el padre no hubiera entrado por voluntad propia. Es verdad que ya somos capaces de tener cinco o seis títulos de ópera hecha expresamente para el público infantil, lo que hace unos años era impensable, pero también les diré que la receta exacta no la sabremos hasta dentro de un tiempo. Ahora estamos sembrando para ver cómo recogemos pero, sin duda, sin sembrar no se recoge.

D. Francisco González Pastor

¿Cuántos puestos de trabajo directos genera un teatro de ópera y a qué industrias alimenta indirectamente?

D. Miguel Muñiz de las Cuevas

En el Décimo Aniversario que celebra el Teatro Real este año, en lugar de hacer la representación de una gran ópera se nos ocurrió poner en valor lo que el público no ve. Es decir, el público acude y se sienta en una butaca estupenda y no sabe todo ese trabajo que hay detrás, en el que hay oficios de todo tipo y multitud de empresas implicadas. Estamos haciendo un DVD para mostrarlo, un libro. Hemos hecho exposiciones y hemos hecho un censo de las personas que en diez años han entrado en el Teatro Real. Nos salen tres mil quinientas empresas que han participado. Aparte de los agentes musicales no creo que haya ningún tipo de empresa que no intervenga. Dense cuenta de que cada ópera, que cambia cada mes, moviliza a docenas de figurantes, docenas de bailarines, coro, orquesta, artistas, técnicos de maquinaria, regidores, utilleros, sastres, peluqueros, maquilladores, constructores de escenarios... Todo esto es muy diverso y esto es lo que queremos demostrar. Aparte del trabajo administrativo, que es muy importante.

D. Rudólf Berger

La Volksoper, como empresa de repertorio, tiene unos gastos muy elevados

de personal, especialmente en el terreno técnico. De los 600 empleados fijos de nuestra plantilla casi la mitad son personal técnico. Quiero añadir otra cifra más. En el marco de nuestras discusiones anuales con el gobierno sobre la subvención hemos averiguado hace tiempo cuánto de este dinero que entra como subvención estatal y tenemos en nuestro sistema, casi el 80% del presupuesto, vuelve directamente al Estado. Hemos calculado y sumado a lo largo de un año el pago de impuestos, incluido el seguro social de todos nuestros empleados, e informamos posteriormente al Ministro que el 32% de la subvención recibida del Estado retorna directamente al Estado a través de los impuestos. Creo que son cifras muy interesantes y les puedo recomendar que utilicen esto como argumento frente a los políticos. Y en torno a todo eso existe un estudio, que lamentablemente no he traído, de los años noventa en la ciudad de Ginebra, donde estos cálculos se han hecho con muchísimo rigor, quizás sería recomendable que lo consultaran. Por cada franco suizo que el Estado aporta al Gran Teatro de Ginebra a través de la llamada "rentabilidad de desvío" (*Umwegrentabilität*) vuelve aproximadamente casi 1,6 a las arcas municipales. Por supuesto, no sólo a través del Teatro sino a través de hoteles, restaurantes y todos los gastos producidos por los visitantes de la ópera. Esto no es un dato irreal puesto que está justificado mediante un informe riguroso.

D. Jordi Alié Capdevila

La verdad es que cuesta mucho que la cifra del personal que trabaja en un teatro sea homogénea entre teatros. Comparando con, por ejemplo, el Teatro Real, yo tengo en plantilla coro y orquesta, cuando ellos no lo tienen. Es decir, que la cifra de trabajadores directos del Liceo, los que están en plantilla, es de cuatrocientas personas. Pero a diferencia del Teatro de la Ópera de Viena por ejemplo, yo no tengo talleres, tengo personal técnico de montaje y desmontaje, pero no de fabricación.

D. Rudolph Berger

No, no, nosotros tampoco.

D. Jordi Alié Capdevila

Ah, ¿no? Como cifra total, incluyendo las contratas, subcontratas, todas

las empresas que trabajan físicamente en el teatro, la cifra final sería alrededor de setecientas personas. Hace años hicimos una valoración de lo que implicaba a nivel de la economía de Barcelona el hecho de tener un teatro de ópera, con el efecto multiplicador por todo el negocio que genera en su entorno.

Y nos salía que, del Producto Interior Bruto de la ciudad, éramos el 0,2 %, lo que, aunque represente una pequeña parte, sí que funciona como elemento dinamizador económico, porque es una entidad que invierte, es una entidad que gasta, es una entidad que da trabajo y empleo a talleres de fuera y también a los propios.

D. Miguel Muñiz de las Cuevas

En este sentido, antes se citó la Ópera Nacional de Gales, que es una ópera de reciente creación. Yo visité Gales hace unos años. Saben ustedes que era una región minera y que estas minas fueron cerradas por el gobierno de Margaret Thatcher, quedándose sin trabajo ochenta mil mineros. Hicieron entonces un plan de desarrollo alternativo de creación y atracción de nuevas industrias y entre ellas una de las partes fundamentales fue la creación de un Teatro Nacional de Ópera. Porque entendían que la ópera forma parte de la oferta que atrae a los buenos profesionales, allí iba a haber ingenieros, técnicos, profesionales en las nuevas empresas que se estaban creando. Es decir, que se obtendrá un efecto de atracción para que los profesionales vengan a vivir a Granada.

En el Teatro Real hay setecientos empleados, pero fijos sólo trescientos cincuenta, porque la orquesta es una empresa contratada, así como los servicios de acomodadores, de limpieza, de seguridad, ... ¿Por qué? Porque sólo están cuando hay ópera. Son exactamente setecientos cuatro y trescientos cincuenta fijos, de los cuales la mayoría son técnicos. De orquesta son ciento diez, de coro sesenta y cuatro, y de otros servicios ciento ochenta.

D. Francisco González Pastor

Como saben, la primera mesa de este debate fue protagonizada por arquitectos. Los aspectos arquitectónicos, como sabemos, pueden condicionar el resto de la vida del teatro. Con su experiencia, ¿qué aconsejarían a los arquitectos? ¿Qué defectos deberían evitarse especialmente en la concepción arquitectónica, funcional, de un teatro de ópera?

D. Miguel Muñiz de las Cuevas

Bueno, lo primero la acústica, porque su calidad es importante. Imagínense, si la acústica es mala todo es un desastre. En segundo, que se vea, que no tenga los defectos que tenemos en otros teatros.

Y en tercero, que no se vuelquen en el boato del teatro, de la parte de auditorio, del lujo, y se escasee o se cicatee en lo que es la producción de la ópera, en las salas de ensayo, la maquinaria... Una de las cosas que más rechazo produce es la concepción de "templo sagrado" que tienen las óperas tradicionales. Los ejemplos claros son el Teatro Garnier en París, un palacio increíble, y la Bastilla, que realmente parece un centro comercial. El Teatro Real tiene unos dorados, unas alfombras que tienen ese componente de "templo sagrado" y que produce cierto rechazo en los jóvenes y en la gente, hay una sacralización. Bueno, pues ha de romperse con esto. El teatro tiene que ser moderno, bonito, eso los arquitectos saben hacerlo, pero huyendo de que sea un sitio que produzca cierto rechazo a cierto tipo de gente. A lo mejor estoy exagerando, pero esto es así. Nosotros hicimos una programación de cine en el teatro con películas de óperas en pantalla gigantesca que está dando unos resultados estupendos. Porque la gente ve las caras, los gestos de los cantantes, pero sobre todo se le llama "al Real por cuatro euros". Eso ha generado una cantidad de gente nueva que entra, que jamás había estado en el Teatro y empezaba a decir: "no pasa nada". Es decir, con la mejor estética posible pero funcional, porque además el edificio también hay que conservarlo, y si es un edificio muy complicado cuesta mucho dinero.

D. Jordi Alié Capdevila

Yo diría que no se preocupen, tienen aseguradas las peleas con los arquitectos. Hay una doble línea. Nosotros nos peleamos por lo que hay desde el telón hacia atrás y los arquitectos por el telón hacia la platea, que es la parte estética, aunque evidentemente también nos interesa. Los que estamos en el teatro nos peleamos por la utilidad, por que haya camerinos, por que haya salas de ensayo que no condicionen el ritmo del escenario. Y los arquitectos, en nuestro caso, se centraron mucho en el tema estético y la pelea estuvo asegurada. Al final se llegó a un punto de equilibrio, cuando se inaugura la temporada en el año 1999 y la gente dice: "¡qué bonito!", y nosotros

hemos de decir: “¡qué útil!”. Y no les negaré que al cabo del tiempo se descubren fallos, que por más que se intenten prever acaban saliendo. Son dos puntos de vista, si no contradictorios, sí diferentes.

A los que estamos en el teatro nos preocupa mucho su utilidad y el arquitecto supongo que piensa en hacer el proyecto de su vida, que es el gran templo. Pero al final siempre se llega a un acuerdo entre los arquitectos y la gente del teatro.

D. Rudolph Berger

Yo en realidad puedo suscribir todo esto y añadiría dos aspectos más. Primero, la primera persona que habría que contratar cuando se construye un teatro es al director técnico de una casa de ópera con experiencia para que pueda trabajar desde el primer día junto con los arquitectos. Supongo que eso no es fácil, pero yo sé de dos o tres buenos despachos que, aunque no son arquitectos, asesoran a los constructores sobre cómo hay que hacerlo. Segundo, en el campo técnico, puesto que no hemos hablado aun de él, existen hoy en día tantas nuevas posibilidades que habría que tener mucho cuidado para no sobrepasarse. Por otro lado, cuando se consigue el nivel adecuado uno ahorra muchísimo tiempo de trabajo con ciertas instalaciones que tal vez cuestan un poco más pero se amortizarían en uno o dos años. Lo último que tengo que decir al respecto de la construcción de una nueva ópera es que creo imprescindible tener en cuenta la posibilidad de celebrar, junto con los patrocinadores, algún evento antes o después de las representaciones. Cuando hoy se construye una nueva ópera hay que prestar atención expresa a tener espacios donde se pueden hacer otras actividades. Es un gran *handicap* que tienen los grandes teatros de ópera, el mío incluido, cuando un patrocinador dice: “Te damos dinero pero después queremos hacer una cena”, y nosotros no podemos. Es un aspecto importante crear estas posibilidades. Imagínense ustedes un *hall* que es maravilloso pero que no tiene la posibilidad de conducir agua o electricidad para organizar, por ejemplo, una cena a través de un *catering*. Encontramos muchos casos que muestran que el edificio no se ha planificado lo suficiente.

D. Francisco González Pastor

Muchas gracias, es el turno del público.

D. José García Román

Dos preguntas. Una, a los directores del Teatro Real y del Liceo, que nos cuenten en qué consiste el proyecto Ópera XXI, y dos, a los tres ponentes, ¿cuál es el presupuesto que tienen ustedes en su teatro? Gracias.

D. Miguel Muñiz de las Cuevas

La asociación Ópera XXI, que precisamente yo presido, fue una idea excepcional de Josep Caminall, el antiguo gerente del Liceo, y conjuntamente él y yo montamos esta asociación que tuvo una respuesta extraordinaria, que refleja el ambiente, del que hablaba yo antes, de cierta euforia operística en España y al que se han sumado veintiocho instituciones. ¿De qué se trata Ópera XXI? De resolver problemas prácticos. Por ejemplo: representaciones en foros internacionales, ideas de captación de nuevos públicos o gestión de partituras. También hemos generado la producción de una ópera de pequeño formato que sea fácil para que gire entre todos los teatros. Hemos hecho una que se titula *Dulcinea*, y ahora estamos ofreciendo *La Cenerentola*, que también puede ser asequible para los teatros. Esto es Ópera XXI, una asociación de teatros líricos y festivales que hacen ópera en España. Y estamos todos muy satisfechos. Ahora hemos ido a París a las Jornadas Europeas de la Ópera y allí ha participado gente joven. En fin, se trata de animar la ópera en este país, que no tiene la tradición de Alemania, Italia u otros países.

D. Jordi Alié Capdevila

Diría que es el futuro. No hay vuelta atrás en cuanto a la ópera, es decir, o hay una unión de los teatros y festivales de España, para que lo que antes comentábamos sobre coproducción se ponga de manifiesto, o no hay futuro.

Y también preguntaba por el presupuesto. El de la temporada 2007-08, de septiembre a agosto del año siguiente, está sobre los cincuenta y siete millones de euros. Esto representa una actividad de ciento treinta y tres funciones, cien de las cuales son ópera, y ponemos a la venta casi medio millón de entradas.

D. Miguel Muñiz de las Cuevas

El presupuesto del Teatro Real es muy inferior al del Liceo. Nosotros tenemos cuarenta y ocho millones, seiscientos mil euros y no nos quejamos.

El Teatro Real es el Teatro Real y tiene cuarenta y nueve millones de euros de presupuesto, y con eso hacemos un teatro de ópera bueno, en esto es en lo que hay que fijarse. Si el Teatro del Liceo tiene diez millones de euros más, pues que tenga diez millones más, el Teatro de París debe tener...

D. Jordi Alié Capdevila

Ciento cincuenta millones.

D. Miguel Muñoz de las Cuevas

Y Milán no sé cuantos...

D. Jordi Alié Capdevila

Cien millones.

D. Miguel Muñoz de las Cuevas

Cada uno tenemos nuestra referencia y nos funciona bien, y aun con presupuestos distintos somos teatros de referencia y muy similares en Europa. Y no tenemos por qué competir ni con París ni con Milán. Pero sí que, por ejemplo, este año va a haber siete u ocho coproducciones con Milán, con París, y con todos los mejores teatros de España. Eso no limita, y lo mismo lo diría para Granada. Si tienen un presupuesto equis, ese presupuesto debe ser la definición de un teatro de naturaleza importante en Granada.

D. Rudolph Berger

Cuando escucho estas cifras desearía quitar el miedo al Alcalde de Granada. Mi teatro tiene un presupuesto de 43 millones de euros y con ello hacemos trescientas representaciones, pero es una situación especial. Mi colega tiene toda la razón, cada teatro funciona de una manera. Por ejemplo, el Teatro de Ópera Nacional de Ginebra tiene 23 millones de presupuesto y realiza 140 representaciones al año, de las que 80 ó 90 son de ópera. No tienen por qué ser, de entrada, 40 ó 50 millones de euros para poder hacer buena ópera en una ciudad como Granada.

D^a Elena Cazorla

Antes de nada deseo agradecer a la Academia la iniciativa que ha tenido

con estas sesiones. Me gustaría comentar que me parece ideal la financiación que comentan los Sres. gerentes del Teatro Real y del Liceo, del 50% de subvención pública y 50% de subvención privada. En eso por lo menos la experiencia del Festival no es la misma. Nuestro presupuesto tiene un 80% de subvención pública y un 20% privada. Evidentemente, la empresa privada no es igual en Granada que en Madrid o en Barcelona. Pero sí me gustaría saber: en su momento, cuando se reabrieron los teatros, ¿con qué porcentaje contaban?, ¿ya desde el principio fue mitad patrocinio privado y mitad subvención pública o empezó con algo más de subvención pública en la reapertura? Y por otro lado, me gustaría que el Sr. Alié comentara un poco más el pacto de estabilidad a cuatro años vista que comentaba en su intervención. Gracias.

D. Jordi Alié Capdevila

En ese primer pacto que hubo en 1999 para cuatro años se planificó una aportación institucional del 60%. De ese 60%, que además se pactó *a priori* porque nadie tenía la experiencia de cómo iba a evolucionar el teatro, al final se ha ajustado a la cifra que está en torno al 50-51%, ya estabilizado en los últimos tres años. La experiencia que les comentaba en cuanto al programa es irrenunciable. Plantearse ahora mismo planificar un teatro de ópera a un plazo de menos de cuatro años, que es el periodo en el cual se han de contratar artistas, producciones, directores de escena, etc., no sería razonable, porque comprar ópera a corto plazo es muy caro. Me parece que debe haber un pacto de *fair play* entre las dos partes: entre las administraciones públicas, que requieren que se les cuente lo que significa la ópera en cuanto a lo económico, y los gestores del teatro, que necesitan un plazo prudencial y un marco económico en el cual se puedan cerrar contratos. Porque si no, cerrar ahora mismo la temporada 2010-11 con cualquier gran cantante, sin saber en qué presupuesto me muevo, es como un brindis al Sol. Por tanto, la idea de cerrar pactos a plazos se corresponde en el fondo con la propia vida de la ópera a nivel contractual. En un plazo más corto que este no se me ocurre un modelo económico estable, porque significa estar al vaivén de lo que llamaría el "cortoplacismo". Por eso es fundamental ese pacto entre administraciones y promotores.

Como también lo es que en este pacto aparezca la sociedad civil, es decir, que no sea un pacto sólo entre administraciones. Hay un tema que no he comentado antes, cuando decía que tengo una doble figura jurídica: el Consorcio y la Fundación. El Consorcio está formado por cuatro entidades públicas, que entiendo que han de defender la parte patrimonial del teatro. Pero cuando al final de la temporada pasamos del ámbito de la Fundación hace falta incluir más matices. Los poderes públicos son fundamentales para hacer viable el proyecto, pero no son incompatibles con la gente que había participado en los antiguos proyectos del teatro. Nosotros incluimos en nuestro órgano de gestión a los mecenas, entendemos que la opinión quien participa en un 13% en el Liceo merece escucharse. El hecho de tener en la temporada como partícipes a este tipo de colectivos entendemos que es fundamental, aunque también les digo que a la hora de defender la parte patrimonial parece razonable que intervengan exclusivamente los poderes públicos.

D. Miguel Muñiz de las Cuevas

Bueno, el 50% es una tendencia, pero yo les aseguro que si el Estado me da un 80% no lo rechazo. Y nosotros hemos hecho también un contrato-programa, además por una razón legal. Porque en relación a los Presupuestos Generales del Estado, si usted hace un contrato-programa se considera que las aportaciones de las administraciones públicas no son subvenciones sino transferencias. ¿Qué significa esto?, que si usted recibe subvenciones y tiene superavit debe devolverlas. Por eso hemos hecho rápidamente un contrato-programa que consiste en que usted me da más que el I.P.C., porque quiero que usted valore la ópera por encima de lo normal, y en vez del 3,5%, me da el 4%, y a cambio yo hago un esfuerzo de productividad mucho mayor, yo voy a crecer en lo que de mi dependa hasta el 14% en patrocinio, entradas y alquileres. Este es, en breve, el contrato-programa que hemos hecho.

D. Juan José Ruiz Molinero

¿Cómo se reparten las subvenciones estatales entre los diversos estamentos? Es decir, la estatal, la autonómica y la local.

D. Jordi Alié Capdevila

Del 100% de subvención pública, el 45% lo trae el Estado, el 40% la Generalitat de Catalunya y el 15% restante se reparte entre un 10% el Ayuntamiento de Barcelona y un 5% la Diputación de Barcelona.

D. Miguel Muñiz de las Cuevas

En el caso del Teatro Real, el Ministerio aporta el 38%, la Comunidad de Madrid el 15% y el Ayuntamiento mucho menos, un 2%. Y esto es un reflejo del poder en el Patronato. La organización es un patronato de unos veinte miembros que preside la Ministra de Industria y vicepreside la Presidenta de la Comunidad de Madrid. Después tiene patronos elegidos por cada una de estas instancias y una comisión ejecutiva compuesta por tres personas que se reúnen todos los meses, dos nombradas por el Ministerio y una por la Comunidad. Es decir, siempre tiene mayoría el Ministerio como consecuencia de la aportación presupuestaria.

D. Rudolph Berger

Esto no es fácil de comparar respecto a Austria, puesto que mi teatro es un teatro federal, sólo está financiado por el Estado, por el gobierno central. Pero hay diferentes modelos. Por ejemplo, el Teatro an der Wien está financiado exclusivamente por el Ayuntamiento de Viena. En comparación con otros países, la distribución se realiza de otra manera.

D. Francisco González Pastor: Bien, con esta última pregunta y esta última intervención vamos a dar por finalizado este debate, en el que creo que se han puesto de relieve numerosas ideas del máximo interés que esperamos que sean tenidas en cuenta. Igualmente, de todo lo oído creo importante resaltar la llamada a la propia sociedad, a quien va destinado este proyecto y quien debe manifestar el mayor interés. Sin el interés de la sociedad, el resto no estaría justificado.

Muchísimas gracias por su asistencia. Les emplazo a la siguiente mesa, cuyo tema será *Un Teatro de Ópera en el espacio cultural de Granada*. Muy buenas noches.

3ª Mesa: (jueves, 8 de marzo)

UN TEATRO DE ÓPERA EN EL ESPACIO CULTURAL DE GRANADA

Moderador:

D. José Palomares Moral,
Académico Numerario

Ponentes:

D. Enrique Gámez Ortega,
Director del Festival Internacional de Música y Danza de Granada

D. Carlos Magán Fernández,
Gerente de la Orquesta Ciudad de Granada

D. José Antonio Lacárcel Fernández,
Crítico musical de Granada

D. Juan José Ruiz Molinero,
Crítico musical de Granada

Un Teatro de Ópera en el espacio cultural de Granada

D. José Palomares Moral

Buenas tardes. Da comienzo la tercera sesión de debates en torno al Teatro de Ópera de Granada bajo la denominación: *Un Teatro de Ópera en el espacio cultural de Granada*. Y va tener lugar esta mesa en un día en el que hemos conocido a través de los medios de comunicación las declaraciones del Presidente de nuestra Comunidad Autónoma anunciando “el inminente inicio de trámites para activar la construcción del Centro García Lorca y el Teatro de la Ópera”, para el que existe una financiación de “240.000 euros destinados a encargar el proyecto de la obra de forma inminente”. Sin duda es una excelente noticia para nuestra ciudad y para todos los que esperamos que este proyecto se transforme en una realidad inmediata. Y aunque nuestro papel en estas sesiones no es el de polemizar sobre unas u otras declaraciones o dudar de ellas, sino aportar ideas e iniciativas a través de las reflexiones y experiencias de los ponentes que están participando en los debates, así como también recoger las inquietudes del público asistente, aun así debemos mostrar nuestra cautela porque Granada ya ha sido escenario de anteriores olvidos como fue la idea, ya lejana en torno a la década de los años setenta, de que pudiéramos contar con un Centro de Altos Estudios Musicales, o la nominación de Granada en el año 1992 como Ciudad de la Música, o la posibilidad de que nuestra ciudad fuese la sede de la Joven Orquesta de Andalucía, o los intentos por presentar a Granada como candidata a Ciudad Europea de la Cultura, y tantas otras menciones. No obstante, estas afirmaciones del primer responsable público de Andalucía vienen a confirmar que las inquietudes expresadas para conseguir este equipamiento cultural responden a unas necesidades largamente demandadas.

¿Por qué se necesita un Teatro de Ópera en Granada? ¿Se justifica el Teatro de Ópera en Granada? ¿Qué significado puede tener para nuestra ciudad y para el espacio territorial que se beneficiaría de él? ¿Qué beneficios culturales, económicos, laborales, educativos, sociales implicaría y

proyectaría en Granada? ¿Qué contenidos y actividades se deben planificar y ofrecer a la sociedad desde el equipamiento cultural que Granada necesita?

El enfoque de la Real Academia de Bellas Artes de Granada ha creído conveniente ampliar la visión y el análisis de otras personas comprometidas con la riqueza cultural a que aspira Granada.

Por eso, la Real Academia ha invitado a los ponentes que nos acompañan esta tarde, todos ellos profesionales de distinguida experiencia, conocedores de las realidades culturales, artísticas y musicales de Granada, para conocer sus ideas, análisis y reflexiones sobre el futuro Teatro de Ópera de Granada. Todos saben de los recursos con que cuenta la ciudad para un proyecto de semejante envergadura, y también conocen las dificultades para mantener vivas algunas de las actividades más emblemáticas de la vida cultural y musical granadina. Como, por ejemplo, el Festival Internacional de Música y Danza de Granada, que después de cincuenta y seis años de existencia de continua adaptación a las adversidades provocadas por las limitaciones que se derivan de la falta de infraestructuras, ha conocido también demasiadas sedes itinerantes, inadecuadas para un certamen internacional de sus características y prestigio. De menor presencia temporal en nuestra ciudad, pero de igual trascendencia, la Orquesta Ciudad de Granada ocupa un espacio, el Centro Cultural Manuel de Falla, que condiciona su labor cotidiana y sus posibilidades de expansión propia y de otros complementos como el Coro, que aún no tiene el asentamiento deseable. Y citamos solamente estas dos ofertas culturales de la ciudad por no citar todo el mundo educativo, en sus distintos niveles, desde la Escuela hasta la Universidad, pasando por los Conservatorios de Música y de Danza que se vinculan y se proyectan en ellas.

En este contexto, ¿cuáles son las prioridades que Granada necesita para concretar este proyecto de un Teatro de Ópera en Granada? ¿Las inversiones, las decisiones políticas, la formación de profesionales y del público?

Los arquitectos, directores y gerentes de ópera que ya han intervenido en estos debates han coincidido en destacar no sólo la funcionalidad que debería tener el Teatro de Ópera, sino la practicidad de que fuese un teatro multidisciplinar.

¿De qué tipo de espacio cultural para Granada estaríamos hablando, qué actividades albergaría y cuáles sus contenidos? Para hablarnos de estas inquietudes nos acompañan esta tarde D. Enrique Gámez Ortega, D. Carlos Magán Fernández, D. José Antonio Lacárcel Fernández y D. Juan José Ruiz Molinero. Todos ellos conocen, y bien la vida cultural y musical de Granada, en la que de una u otra manera están involucrados, por lo que su opinión es de gran interés.

En su actividad, D. Juan José Ruiz Molinero destaca como profesional, como periodista, y lo conocemos desde hace mucho tiempo a través de sus opiniones y análisis en los medios de comunicación de Granada. Sensible observador de nuestra realidad social y artística, aporta continuamente muestras claras de las reivindicaciones más legítimas a que puede aspirar nuestra sociedad, como así ha venido manifestándose públicamente en su larga trayectoria en temas relacionados con el Festival Internacional de Música y Danza de Granada, la Orquesta Ciudad de Granada y recientemente con el Teatro de Ópera, entre otras de sus muchas implicaciones con Granada.

Participa también en el ámbito de las tareas profesionales en esta mesa D. José Antonio Lacárcel Fernández, que también se vincula con D. Juan José Ruiz Molinero en el espacio que comparten de crítica musical. D. José Antonio Lacárcel Fernández además de su actividad como comentarista, cronista y crítico musical, es un conocedor de la vida operística granadina y como melómano metido en el mundo de la ópera, es un viajero incansable y seguidor de los acontecimientos operísticos nacionales más relevantes, lo que le permite tener una perspectiva clara y rigurosa de la situación de un Teatro de Ópera en la vida cultural y en la sociedad no sólo granadina, sino como se ha manifestado en las opiniones que nos han precedido en las mesas anteriores, también en el ámbito regional del sureste oriental.

D. Carlos Magán Fernández llega a Granada muy recientemente, pero con una amplia trayectoria profesional en el mundo de la música, con un perfil caleidoscópico que le ha permitido desarrollar una serie de actividades profesionales en ámbitos desde la educación hasta la gestión, pasando por su papel como comentarista crítico o como conferenciante. Ha tenido

experiencia en la actividad profesional frente a orquestas como la Filarmonía de Galicia, Tenerife y actualmente la Orquesta Ciudad de Granada.

Y por último nos acompaña y compone esta mesa D. Enrique Gámez Ortega, de quien también conocemos, los que hemos compartido con él alguna experiencia profesional, su dilatada experiencia en la práctica de la gestión cultural y a quien podemos considerar como uno de los primeros exponentes y conocedores de la realidad musical actual.

Desde sus comienzos en el Festival, D. Enrique Gámez ha llevado a cabo también tareas al frente de la Orquesta Ciudad de Granada e igualmente desarrolló una experiencia fructífera en el ámbito de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía con actividades culturales y educativas, para volver a Granada e incorporarse como Director del Festival Internacional de Música y Danza de Granada, cargo que desempeña en la actualidad.

Las aportaciones profesionales de D. Enrique Gámez Ortega son bien conocidas y merecedoras de los más entusiastas elogios pues siempre ha presentado inquietud por ofrecer contenidos innovadores en cualquiera de los ámbitos en los que ha trabajado y, especialmente, en los lenguajes escénicos.

La sesión que vamos a tener esta tarde tiene en su desarrollo la idea de centrar la atención en los aspectos que se relacionan con los contenidos, posibles contenidos que debiera desarrollar este Teatro de Ópera en Granada. El continente que fue abordado por los arquitectos o el diseño de la gestión en la anterior mesa de hace un par de días, da paso a una visión de un punto de vista de esos contenidos a través de la experiencia de los expertos que nos acompañan.

La Real Academia de Bellas Artes de Granada agradece la presencia de los cuatro ponentes que nos acompañan esta tarde para tratar el tema relacionado con el nuevo espacio cultural de Granada que generaría el Teatro de Ópera, un espacio en el que tantas esperanzas hay puestas.

Sin más dilación damos ya inicio a la intervención de D. Enrique Gámez Ortega.

D. Enrique Gámez Ortega

Muchas gracias a D. José Palomares por sus palabras y a la Real Academia de Bellas Artes de Granada por esta feliz iniciativa que, sin duda alguna, contribuirá a que todos los que lean las conclusiones que se extraigan de estos debates, entre ellos los estamentos públicos y políticos, sigan, si así lo estiman oportuno, las recomendaciones que de una forma u otra se están vertiendo durante estos días y hasta el final de estas mesas.

Quisiera comenzar haciendo algunos comentarios relativos al tema en cuestión, el Teatro de la Ópera en el espacio cultural de Granada, y pueden ser también una propuesta de cómo establecer esa relación, desde el Festival Internacional de Música y Danza y desde el espacio escénico de Granada, simultáneamente, en el momento en que se dé esa posibilidad de coincidencia en el tiempo de la programación del Espacio Escénico y del Festival.

Básicamente, los comentarios que les voy a hacer llegar corresponden a una información, a unas reflexiones que desde el Festival de Música enviamos a las instituciones políticas, a la Consejería de Cultura, al Ayuntamiento de Granada, a la Diputación de Granada y al Ministerio de Cultura, en relación con el informe sobre el Espacio Escénico que en su momento nos solicitó la Consejería de Cultura. Quiero decir que es un documento lo que voy a comentar, separando lo que es una aportación personal de lo que desde el Festival pensamos en relación con el Espacio Escénico de Granada y su espacio cultural en Granada.

En relación con la necesidad del Espacio Escénico en Granada había en ese documento una serie de consideraciones fundamentales sobre el lugar, que va a estar en un eje muy importante en el crecimiento que está teniendo Granada hacia el Sur, hacia la Vega, y sobre las posibilidades futuras en el desarrollo general, profesional y turístico que pueda tener esta zona.

Estratégicamente, Granada está situada en un entorno donde, a 150 Km., hay un potencial enorme de posibles clientes de este Espacio Escénico, que pueden luego sumarse a otros visitantes nacionales o internacionales que vengan a través de paquetes turísticos o que vengan sencillamente por la propia programación de este Espacio Escénico.

En ese momento subrayábamos la necesidad, que creo que se ha comentado también en alguna de las sesiones previas a esta mesa, de que hubiera

una serie de encuestas de conocimiento por parte del ciudadano en cuanto a qué nivel de sensibilización tiene sobre el Espacio Escénico, qué necesidad de programación estima en el Espacio Escénico y qué percepción tiene del Espacio Escénico, para que, ya sea a través de la pregunta al ciudadano o de la realización de esta encuesta, sea verdaderamente posible que el conocimiento del Espacio Escénico pase hasta todos los niveles.

El Espacio Escénico, que ubicará principalmente la programación de ópera y la de danza en Granada, se sitúa en un contexto donde hay una serie de entidades musicales o culturales de primera magnitud, que son parte de este entramado previo: el Auditorio Manuel de Falla, sede de la Orquesta Ciudad de Granada. Tenemos un auditorio en la ciudad y una orquesta residente que forman lógicamente un factor fundamental en el propio espacio escénico. Sevilla, a diferencia de Granada, no cuenta con un auditorio y esto es algo que ya de por sí condiciona bastante la temporada de la orquesta dentro del propio Teatro de La Maestranza. En nuestro caso contaríamos no obstante con un Auditorio y con un Espacio Escénico simultáneamente, lo que permitiría pensar en la idea de hacer viable algún tipo de coordinación o de ajustes en cuanto a los contenidos de la programación de ambos espacios. El Festival Internacional de Música y Danza de Granada ocupa ahora mismo el espacio que ocuparía el Espacio Escénico cuando esté construido. La gran programación sinfónica puede ser algo que apareciera en el Espacio Escénico, y la ópera sería en su totalidad en el Espacio Escénico. Porque en el Festival, aun siendo el embrión operístico del Espacio Escénico de Granada (en el Festival se viene haciendo ópera desde el año 1965), es cierto que todo el trabajo escénico que se hace va dirigido a una semiescénificación, y no podemos ir más allá de otro tipo de puestas en escena ya que los espacios de que disponemos lo impiden.

A esto se unen, en formatos pequeños, el Teatro Isabel La Católica, el Teatro José Tamayo de La Chana o el Teatro Alhambra, que pueden completar toda una serie de actividades en cuanto a la presencia del Teatro o la danza en Granada, y el Palacio de Exposiciones y Congresos que, desde mi punto de vista y como muchos compartimos, creemos que es un espacio inadecuado para realizar ópera con los debidos medios. A esto se unen otro tipo de festivales que hay en el entorno: el Festival de Jazz, el de Tango, el

Festival de Cines del Sur, con toda una serie de teatros municipales que se están constituyendo. Y creo que debería haber algún tipo de coordinación con respecto a la red de teatros que se van a realizar en el entorno, porque incluso hay proyectos municipales similares que no corresponden a Granada. Ha anunciado algún alcalde la construcción de un Teatro de Ópera, y habría que llevar una paciencia, una lógica y un diálogo entre todas las instituciones porque, si no, creo que sería imposible llevarlo todo adelante. El Centro Lorca, la nueva sede cultural de Caja Granada, ... Digamos que en unos años, de aquí al 2011, si hacemos caso a esos cuatro años que se mencionan como tiempo ideal para disponer del Espacio Escénico en funcionamiento, la ciudad habrá adquirido unos elementos de primera magnitud en sus servicios culturales, es decir, habrá un reforzamiento muy importante de otros aspectos culturales dentro de la ciudad.

En cuanto a los formatos, saben ustedes que es el Festival, principalmente, el que va cumpliendo, como hemos mencionado antes, esos objetivos de amplios formatos en la ópera, en lo sinfónico o en la danza; que somos verdaderamente la entidad que, en esa programación de verano, puede traer también (con los condicionantes técnicos que tiene el Teatro del Generalife), una temporada de danza bastante interesante. Por eso nuestro punto de vista, y ahí iré yo luego en la aportación particular, era el que comentábamos antes sobre lo que la programación del nuevo Espacio Escénico: no debe ser una programación que eclipse ni reduzca la rica programación cultural ya existente en la ciudad, sino que tiene que ser parte del propio entramado cultural de la ciudad.

Es decir, el nacimiento del Espacio Escénico, con su programación cultural durante el año, tiene que enriquecer, no hacer languidecer las otras iniciativas culturales de Granada, pues todas son necesarias y complementarias. De ahí la importancia de que las administraciones implicadas doten en su día presupuestariamente al nuevo espacio escénico de forma suficiente para llevar a cabo su programación de ópera y danza, y de que la dotación presupuestaria a este espacio no signifique menoscabo o menor capacidad presupuestaria para el mantenimiento, evolución y crecimiento del resto de las iniciativas culturales ya existentes. Con esa premisa para la construcción del nuevo Espacio Escénico mencionábamos que, evidentemente, cubre un

espectro de programación al que no se puede acceder durante el año en el Festival de Música y Danza de Granada.

Por otra parte, como hace unos días recogía el diario *Ideal* en unas declaraciones del arquitecto que hizo la reordenación del entorno de la plaza de toros, sería muy interesante la reordenación completa de ese espacio donde se van a ubicar edificios de dotaciones culturales de primera magnitud, es decir, la contemporaneidad y la vanguardia de Granada. Sería bueno tener una planificación muy exacta de todo lo que va a ocupar ese espacio y qué aspectos tiene que presentar, porque va a ser en sí, con el Espacio Escénico, con el Campus de la Salud, etc., un lugar muy importante de promoción y de actividad nacional e internacional.

Apostábamos por un aforo para este Espacio Escénico que pudiera estar entre los 1.500 o 1.700 asientos, y coincido con lo que comentaba en su momento D. Carlos Magán sobre que hubiera en ese espacio una buena estratificación en la disposición del público, para que esa estratificación, pensada desde un punto de vista económico y acústico, permita de forma natural una buena política de precios. Las zonas administrativas parece ser que albergarán las oficinas del Festival Internacional de Música y Danza de Granada, pero nosotros no tenemos una confirmación más allá de la propia prensa.

En cuanto a los contenidos en el Espacio Escénico apuntábamos una serie de sugerencias relacionadas con el papel que podría mantener el Teatro en colaboración con otros espacios: la creación de una Escuela de Lirica y de un Taller Escénico.

Creo que mirando hacia el futuro sería interesante coordinar la inauguración del Espacio con el Festival en esa fecha presumible de 2011; se ha hablado de ese periodo de cuatro años, según la opinión de los medios, y el proyecto con el cual se podría arrancar es con un tipo de coproducción de tipo operístico, con una producción de un programa de danza o con una producción de carácter mixto, siempre hay diversas posibilidades en el ámbito de la música y de la danza contemporánea para realizar programas. El Festival se brinda, y voy a ir dando una serie de pasos para llegar a la idea final, como un instrumento que desea ampliar su espectro de actividades al espacio escénico. Nosotros consideramos muy importante ese Espacio

Escénico y consideramos que es una vía fundamental de extensión o de ampliación de la actividad del propio Festival, en colaboración, o en coproducción con el mismo, en diversos formatos que anualmente irían coordinándose con la planificación artística correspondiente. Si pensamos en el marco de una temporada de ópera anual que incluya cinco títulos de ópera, por ejemplo, clásico-barroco, siglo XX-contemporáneo o romántico y de repertorio, imaginemos que tiene que haber una presencia de la zarzuela y de la danza en una amplia proporción (porque además creo que es un sector artístico que está en un rápido crecimiento en la última década en España), además de recitales y grandes obras sinfónico-corales de gran formato difíciles actualmente de realizar en el Auditorio Manuel de Falla, que ni siquiera tiene capacidad para unos *Gurrelieder* de Schönberg, o una Octava Sinfonía de Mahler, sinfonías de Bruckner o grandes sinfonías de Messiaen. Y en ese marco, el Festival podría aliarse en hacer posible una ampliación de su tamaño actual (me refiero al tamaño del Festival), combinando de forma atractiva los días de programación en la Alhambra y en el Espacio Escénico, ampliando la misma con la programación por toda la ciudad que compone el FEX. Esto posibilitaría un crecimiento artístico del Festival, en colaboración con el Espacio Escénico, que llevaría a compartir mejor los recursos mutuos en la gestión, en la producción y en la venta nacional e internacional. La ampliación de días de programación del Festival es cosa de estudiarse, porque se puede empezar razonablemente por un periodo y determinarse con posterioridad, según la experiencia acumulada. El Festival, desde esta perspectiva, pasaría a ser un eje más amplio de la presencia cultural de Granada y una apuesta decidida a que el Festival de Granada, en ese futuro, sea la gran programación cultural del verano en Granada.

El Espacio Escénico puede ayudar a la ampliación de aforos que va demandando el Festival y concentrar una programación que aumente la riqueza de sus títulos y la posibilidad de crear espectáculos singulares en la Alhambra y en el Espacio Escénico, fruto de la coordinación. No tiene sentido, en el futuro, un Festival como el de Granada hecho sólo dentro del Espacio Escénico o hecho sólo dentro de la Alhambra, debe ser un fruto mixto que permita al público disfrutar de formatos escénicos y musicales

imposibles de haber en los marcos actuales del Festival, pero que simultáneamente valore y aprecie internacionalmente la versatilidad de un Festival que pasaría a ser único en su género combinando marcos históricos excepcionales en la arquitectura de Occidente con un espacio contemporáneo dispuesto a presentar programación extraordinaria en danza, conciertos sinfónico-corales, etc.

Por ello, es importante para nosotros recalcar que las necesidades futuras que genere el Espacio Escénico en todos los terrenos no deberían ir en detrimento de las actividades culturales que hay actualmente en la ciudad. El Espacio Escénico precisaría de un presupuesto artístico, de una orquesta sinfónica y un de coro de sesenta o setenta voces, más refuerzos opcionales, de un personal técnico y de un mantenimiento del edificio, etc.; ello supondrá un esfuerzo importante de las administraciones en su mantenimiento y del capital privado de patrocinadores, más la taquilla y las rentas procedentes de la cesión del Espacio para otras actividades, etc.

Pero principalmente, aunque sea, como en el caso del Liceo o del Real, un 50% del presupuesto público al menos, ello precisará el presupuesto creciente de un Espacio Escénico que ya entonces, durante su funcionamiento, incluirá al menos los mismos contenidos que tiene el Festival actual, salvo con la diferencia de los marcos donde el Festival tiene ahora lugar.

En cuanto a la temporada del Espacio Escénico se entiende que éste no tendría actividad durante el Festival, por lo que debería permanecer cerrado por un largo periodo. Esto se podría emplear para vacaciones del personal, pero supondría para el Espacio Escénico abrir una temporada de verano, finalizado el Festival a principios de Julio. El Festival, dado su presupuesto y capacidad actual de actividades, podría hacer títulos sencillos en el Espacio, pero no producciones de mayor complejidad que las que hacemos en el Palacio de Carlos V.

En cuanto a la danza, podríamos contar con compañías que se sentirían muy cómodas en el Espacio Escénico pero que deberían tener un carácter distinto a otras adecuadas para el Generalife. Sin embargo sería difícil para nosotros traer importantes producciones actuales contemporáneas y clásicas si no hay, además, un aumento importante de presupuesto que responda al prestigio del Festival en dicho Espacio Escénico. El presupuesto del Festival

se puede reordenar y entender de otra forma, pero no hasta el punto de que pierda su propia fisonomía.

Por tanto, se podría aspirar a dos extremos. Uno, contar con un Espacio Escénico dotado económicamente para sus fines y con un presupuesto del Festival que le haga posible ofertar títulos de nivel importante en dicho Espacio; esta sería una opción de crecimiento y de subrayar que el Festival no debería quedarse atrás o en segundo lugar en cuanto a las transferencias o subvenciones de las administraciones en vista de la nueva entidad cultural que se está levantando en Granada. Otro, quizás más interesante y realista, sería cruzar el presupuesto del Espacio Escénico y del Festival de tal forma que las administraciones pactaran los recursos económicos conjuntos para dos actividades: la programación de la temporada del Espacio Escénico y la programación de verano del Festival Internacional de Música y Danza de Granada, cuyos contenidos tendrían lugar en dicho espacio, en la Alhambra y en la ciudad.

Personalmente, creo que se compartirían mejor los recursos económicos posibles, propiciando un equilibrio y coordinación de efectivos en programación, en producción y en gestión. Las actividades artísticas podrían estar más encadenadas y conformar así un nuevo eje en las posibilidades de turismo cultural de la ciudad en verano, con nuevas comunicaciones de las que vamos a ir disponiendo en los próximos años. Este cruce significaría ampliar la imagen del Festival, pero la clave no debería estar entonces en el papel del Festival solamente, sino en el papel que ocupe Granada en el turismo cultural nacional e internacional. Podríamos ser una fuente de recursos económicos importante para la ciudad y para la dinamización de las crecientes industrias culturales.

Este papel podrían igualmente desarrollarlo los Cursos Internacionales Manuel de Falla adquiriendo una máxima perspectiva y proyección como centro dedicado a toda una serie de actividades relacionadas con el Espacio Escénico: Academia de voz y de canto, Taller coral, Taller de escuela lírica, Taller de danza, cursos de escenografía, iluminación, etc. Quedan más temas, la educación, los niños, las exposiciones, pero lo importante es decididamente acabar con la idea, que algunas veces hay en el sector, de que una entidad le quita presupuesto a otra o que le hace sombra a otra, o que tiene

preocupación por la aparición de otra entidad. Se trata de un pacto, de una visión de conjunto de las administraciones y entidades privadas de coordinarse y organizarse en la distribución artística y económica de los ejes culturales de la ciudad, de tal forma que se venda anualmente una imagen actual y dinámica de Granada, que es única en sus posibilidades y espacios y que reclama coordinarse con el sector turístico y empresarial para cerrar un entramado de intereses mutuos centrados en Granada. El Festival en ningún caso, desde mi punto de vista, perdería su identidad sino que, al contrario, la ampliaría y daría un mejor servicio público al dinero que recibe para este fin, le aportaría unas posibilidades de colaboración y coproducción sin explorar aún y todo ello contribuyendo mutuamente al objetivo de la programación cultural de la ciudad. Creo que esta es una buena oportunidad para planificar conjuntamente las actividades musicales en Granada. Por supuesto que en este eje estaría la Orquesta Ciudad de Granada y el Coro del Teatro, que podría ser el de la mencionada Orquesta, como parte activa de la temporada del Teatro y de la temporada del Festival. Gracias.

D. José Palomares Moral

Muchas gracias a D. Enrique Gámez, y vamos a continuar el debate con la exposición de nuestros invitados. En este caso, damos la palabra a D. Carlos Magán.

D. Carlos Magán Fernández

Muchas gracias a D. José Palomares. Felicidades a D. Enrique Gámez por esta fantástica exposición que realmente me va permitir ceñirme al horario, porque ha sido tan completa su exposición que para evitar reiteraciones yo voy a tratar de no incidir en los mismos temas de los que Enrique ya ha hablado, con absoluto acuerdo por mi parte, o sea que suscribo una por una todas sus palabras, lo cual me hace muy feliz, y voy a centrarme en apenas unos aspectos que considero importantes poner sobre la mesa y desarrollar, si procede, más tarde en el debate.

No quiero dejar pasar la oportunidad de felicitar a la Real Academia de Bellas Artes de Granada por este evento que considero de una relevancia y de una significación máxima, porque es un acto muy representativo de la

madurez cívica y de la salud democrática de una comunidad, y como proyecto me consta que tiene ya un largo recorrido. Cifrándome al tiempo que yo llevo aquí y obviando un poco todo ese trasfondo pasado, lo que debo decir es que me produce una extrema felicidad llegar a Granada a trabajar en una orquesta de la calidad que ya todos ustedes conocen, donde hay un Festival, como el Festival Internacional de Música y Danza de Granada, y muchas otras instituciones culturales, que sería largo enumerar aquí; y no es sólo que lo digan ustedes aquí que son granadinos, yo vengo de trabajar en otras ciudades y eso es un hecho reconocido en toda España y posiblemente en el extranjero como una de las capitales culturales. Ustedes tienden, a veces, a restringirse a Andalucía oriental, y a veces, cuando son más optimistas dicen Andalucía. Granada es uno de los focos culturales más importantes de todo el Estado y esta es una idea que nadie pone en cuestión en ningún otro lugar fuera de aquí, y se lo puedo decir con toda la objetividad de alguien que no es de aquí. Creo que el Teatro de Ópera viene a completar la dotación de infraestructuras escénicas de la ciudad y a abrir la posibilidad de incorporar la amplísima oferta cultural de la ciudad, y en este caso de todo el entorno de Andalucía oriental, con producciones de óperas ofrecidas con una calidad y condiciones a la altura de los más altos criterios de excelencia internacional. No quiero dejar pasar la oportunidad de incidir en un aspecto en particular de lo que ha dicho D. Enrique Gámez, a pesar de que poco hay que añadir a su exposición. El Espacio Escénico viene a completar una serie de infraestructuras muy notables: hay teatros de distintos tamaños, desde el Isabel La Católica al José Tamayo, pasando por el Teatro Alhambra, el Auditorio Manuel de Falla, otras infraestructuras de carácter privado como el Centro Cultural que está construyendo Caja Granada, y creo realmente que es la infraestructura que falta. Y quiero poner el acento en la complementariedad. En Granada hay una oferta cultural que, además, es producto de una larga tradición y la ópera, por lo que yo he podido percibir, por lo que aparece en la prensa y por lo que he percibo en conversaciones privadas con muchos ciudadanos, es una demanda muy intensa en esta ciudad, un producto cultural largamente deseado.

Me gustaría también mencionar cómo a lo largo de las últimas semanas se ha ido pasando de un concepto genérico un poco difuso, como es la

denominación de Espacio Escénico, a un concepto mucho más concreto como es el de Teatro de Ópera. En mi opinión esto es un hecho muy significativo, porque no se trata de una mera denominación sino que tiene unas implicaciones muy profundas. Cuando hablamos de un Espacio Escénico habría que preguntarle, a quien haya acuñado ese término, a qué se refiere. ¿Qué es lo que va a acoger ese Espacio Escénico? Sin embargo, cuando alguien nos habla de un Teatro de Ópera tenemos bastante claro en qué puede consistir un Teatro de Ópera, aunque sólo sea por experiencia y por analogía. En un Teatro de Ópera prácticamente de forma universal, desde el Teatro Golden de Buenos Aires al Teatro de la Ópera de Sydney, al Metropolitan de Nueva York, o a La Scala de Milán, por hablar de los templos sagrados del arte lírico en varios continentes, pero incluso teatros que prestan un gran servicio y ofrecen unas producciones de gran calidad y originalidad en su programación y en sus criterios de gestión, como la Monnaie de Bruselas o la Welsh National Opera de Cardiff, etc., la oferta de un Teatro de Ópera consiste, prácticamente, en desarrollar los mismos elementos en todo el mundo. Una oferta que se suele estructurar en tres niveles, que los voy a mencionar en orden de importancia por el grado de presencia. En primer lugar, ópera, evidentemente. En los Teatros de Ópera es también muy común ofrecer espectáculos de danza. Y en un tercer escalón, por presencia y por grado de importancia en el grueso de la programación, hay un mayor margen de variedad. Y les pongo un ejemplo, por no irnos muy lejos, que es el Teatro de La Maestranza de Sevilla, en el que hay una serie de producciones operísticas al año, suele haber una puesta en escena de entre tres y cuatro ballets al año y luego hay una serie de espectáculos de muy diferente carácter. Por ejemplo, en el último año esos espectáculos han consistido en flamenco de nuevo cuño, con Michael Camilo y Tomarito, una mezcla de jazz y flamenco, cabaret, música mestiza mejicana, en fin, una tercera línea de programación más heterodoxa o más variada orientada para otros públicos.

Pero en cualquier caso, dado que estamos en una mesa en la que se pretende hablar de los contenidos de un Teatro de Ópera, teniendo en cuenta la mayor definición con respecto a esos contenidos que implica introducir el concepto de Teatro de Ópera en lugar del de Espacio Escénico, y rogán-

doles que me perdonen la inmodestia de la autocita, voy a leer un pequeñísimo fragmento de un artículo que publiqué hace seis años en un revista digital, en *mundoclasico.com*. Me mandaron al desierto de los Estados Unidos de América a hacer un análisis sobre los criterios de gestión y programación del Festival de Ópera de Santa Fé. Santa Fé es una ciudad de 60.000 habitantes que está en un desierto entre los grandes desiertos del suroeste de los Estados Unidos y las Montañas Rocosas; es una ciudad con un gran atractivo turístico para los propios norteamericanos, porque es una ciudad en la que se conservan restos arqueológicos de los primitivos pobladores americanos, algunos de los más antiguos restos patrimoniales de la colonia española, restos del Oeste, con lo que ello tiene de epopeya y de valor sentimental para los americanos y luego un entorno natural absolutamente espectacular. Esto la convierte en una ciudad turística terciaria, es decir, una ciudad que vive de los servicios: del ocio, de la hostelería, del pequeño comercio, de la banca... y hace un buen número de años un director de orquesta decidió montar un Festival de Ópera allí, y eso es lo que yo fui a analizar, cuáles eran los criterios de gestión y programación de ese Teatro. Y repasando documentación para esta exposición encontré un párrafo que se puede traer a colación aquí y dice lo siguiente:

“Cuando se decide empezar a hacer ópera en un lugar, lo primero es definir el proyecto, establecer el tipo de programación que se quiere ofrecer y los criterios de gestión. Hecho esto, el diseño del edificio y sus infraestructuras han de obedecer a las necesidades que plantee el modelo elegido y las actividades que va a acoger, así como a las necesidades de funcionamiento diario del extenso y complejo equipo de trabajo que empezará a diseñar la programación y a elaborar los repartos, como mínimo, cuatro o cinco años antes de la representación”.

Y acabo. Dado que estoy en esta mesa como gerente de la Orquesta Ciudad de Granada y, en cierto modo, como representante del Consorcio Granada para la Música, me gustaría añadir que en lo que afecta a los contenidos, parece lógico (no sé si esto puede generar diversidad de opiniones incidiendo en uno de los temas que mencionó D. Enrique Gámez y que es obligación de los que administramos dinero público para proporcionar un servicio público a la ciudadanía), que si se va a construir un Teatro de Ópera que

va a convertir la ópera en la línea principal de su oferta cultural, y habiendo en la ciudad una orquesta de reconocido prestigio, es necesario tomar en consideración un punto muy importante. La Orquesta, como todos ustedes conocen, tiene cuarenta y ocho miembros, se acoge a lo que se denomina una orquesta de repertorio clásico muy lejos de poder afrontar el gran repertorio romántico finisecular de los Mahler, los Bruckner o las grandes obras del siglo XX como Messiaen. Es decir, con nuestra orquesta estaríamos en condiciones de afrontar el repertorio barroco, las óperas de Haendel, también Mozart, quizás hasta Rossini y algún Verdi (no todo Verdi), muy poco Puccini, por supuesto casi nada de Strauss, nada de Wagner y muy poco del repertorio del s.XX. Está teniendo lugar esta feliz iniciativa y hay margen para la planificación y para el diseño de contenidos. Una de las necesidades que parece razonable extraer de esta línea que va a seguir la política cultural pública en Granada en los próximos años pasa por prever una notable ampliación de la Orquesta, porque no creo que a nadie le pareciese que se esté dando un servicio completo si un Teatro de Ópera de inminente construcción no pueda ir más allá de un repertorio que se termina en Rossini. Yo creo que es importante considerar que este Espacio debe complementar la programación de las instituciones que llevan más tiempo y debería ofrecer un servicio público creando unas inercias que hagan que la colaboración institucional mantenga los niveles de entendimiento que hay en la actualidad, porque debo decir que he encontrado aquí un extraordinario entendimiento con el Festival, el Centro de Documentación Musical de Andalucía, o el Festival de Música Española de Cádiz, por citar algunas colaboraciones más frecuentes con las que estamos obteniendo unos resultados, en términos de servicio público, mucho más ricos que los que podríamos hacer cada uno por separado.

D. José Palomares Moral

Muchas gracias a D. Carlos Magán por su opinión, su información y sus reflexiones y damos el turno de palabra a D. José Antonio Lacárcel.

D. José Antonio Lacárcel Fernández

Muchas gracias a la Real Academia de Bellas Artes de Granada por esta invitación y por esta iniciativa por la que me siento muy honrado.

Hemos comenzado con la expresión Espacio Escénico que, la verdad sea dicha, no sé muy bien lo que es, y luego hemos pasado a la expresión Teatro de la Ópera; vamos a dejarlo solamente en Teatro. Me he acordado de *La Traviata*. Cuando al final aparece Alfredo, después de esa dolorosa separación, ella se pone en pie y se cree que renace la vida, cuando está apunto de morir. Yo no espero que esté a punto de morir, pero es que las palabras de D. Enrique Gámez me han hecho renacer la ilusión porque han sido unas palabras sólidamente basadas en realidades, no en castillos de naipes, no en humo. Entonces, oyendo a D. Enrique Gámez, y además viendo lo que está haciendo en el Festival, me ha entrado cierta dosis lógica de optimismo y todavía soy pesimista. Espero que personas con la autoridad de ustedes, de la Real Academia de Bellas Artes, como institución de gran prestigio, me hagan ver ese pesimismo sólo por mi carácter, como granadino de adopción. No me gusta ejercer la antipática función del aguafiestas, pero somos demasiado proclives a tejer sueños y castillos en el aire sin poner los pies del todo en el suelo. Puede resultar tremendo que luego venga la realidad, que como un soplo de viento eche por tierra nuestras ilusiones, nuestros proyectos elaborados, a veces, muy alegremente, sin una base sólida. Si repasamos nuestra agenda musical, ¿actualmente podemos de verdad creer que tenemos tanta importancia como la que creemos que tenemos? En eso soy muy pesimista. Hay una meritoria ejecutoria de la Orquesta Ciudad de Granada, muy importante, y luego tenemos, como un caso extraordinario en los meses veraniegos, la gran realidad internacional del Festival de Música y Danza. Un gran acontecimiento que hoy se ve reforzado por la buena gestión de un hombre culto y de una indiscutible sensibilidad y conocimiento, como es el caso de D. Enrique Gámez; no soy imparcial pero creo que ustedes deben ver los resultados. Está sabiendo dotar al Festival de la suficiente dosis de interés y, como otros directores anteriores a él, viene haciendo meritorias incursiones en el campo operístico consiguiendo, con imaginación, valentía y dedicación, suplir las carencias de infraestructura que hay en Granada, y solventando los problemas de una forma más que digna. A veces no son sólo problemas de infraestructura sino también cabezonerías de los responsables políticos de cada momento. "Aquí no se hace esto porque lo he dicho yo", argumento lleno de solidez. Entonces, a veces nos

encontramos con maravillas que surgen espontáneamente. Como un *Don Giovanni* en el cual Raimondi no se encontraba cómodo dentro del frac, sentadito como un niño bueno, dispuesto a levantarse a cantar como si estuviera haciendo un oratorio y cuya enorme capacidad histriónica hizo que empezara a actuar; y los demás se contagiaron y vimos un *Don Giovanni* interpretado con frac y traje de noche, pero inolvidable.

Yo creo que un Teatro de Ópera no sólo es la construcción y puesta en marcha de un gran edificio. Eso vendría a ser lo de menos. Lo importante es darle contenido, llenar el Teatro no sólo de público sino con una programación adecuada. Y aquí es donde tengo que manifestar mi faceta pesimista. ¿Está Granada preparada para ello?, ¿las distintas fuerzas políticas, culturales, sociales y económicas son conscientes de la importancia que tiene el funcionamiento a pleno rendimiento de una temporada estable de ópera?, ¿o se sigue pensando, con criterios decimonónicos y altamente demagógicos, que esto es sólo algo para personas pudientes?

Me he cansado de leer y escuchar absurdos comentarios que vinculaban nuestro Festival con un supuesto criterio elitista, la cultura es elitista pero no en relación con un elitismo económico sino con un elitismo de sensibilidad, de conocimiento, de cultura y de espiritualidad. Un Teatro de la Ópera tiene que nacer como un proyecto muy maduro y estudiado, muy bien atado en sus cabos, sin margen para la improvisación. No hagamos algo tan frecuente en nosotros (no me refiero a los granadinos, me refiero a los españoles en general): "vamos a construir un gran edificio y después ya se verá". Eso sería una barbaridad, sería una pena y volver a caer en los mismos errores de siempre. No podemos construir un Teatro de la Ópera y luego dejarlo languidecer como ocurre en parte con nuestro actual Auditorio Manuel de Falla, que si no fuera por la meritoria actividad de la Orquesta Ciudad de Granada o la presencia del Archivo y de la Casa-Museo, todo esto estaría languideciendo y con una existencia precaria.

No podemos resignarnos a comprobar que en ciudades muy cercanas a la nuestra, y con una tradición cultural en nada superior, se producen acontecimientos musicales que por aquí pasan de largo. Sorprende dolorosamente comprobar que Málaga, Córdoba, Murcia, nos dan a veces ciento y raya en programación musical, excepción hecha de nuestro ya citado Festival y

la temporada de abono de la Orquesta Ciudad de Granada, y también la meritoria labor de pequeñas entidades culturales y de la Universidad y de algunos otros estamentos que ponen toda la carne en el asador y hacen las cosas lo mejor que pueden.

Con esta premisa, es lógico que recele un poco y me preocupe el futuro mal llamado Espacio Escénico. Tiene que haber una implicación seria y responsable de las fuerzas culturales, de las económicas y de las políticas. Tiene que haber unión y no ese "cada uno por su lado", cuando no con absurdos e injustificables enfrentamientos que sólo conducen a la esterilidad y a la frustración. No se puede planificar alegremente, sin un criterio serio y responsable. Una temporada de ópera no es algo que se improvisa, requiere un profundo conocimiento de un mundo especialmente difícil y complicado, una gran seriedad profesional, una especialización, por lo que queda bastante claro que hay que huir de las designaciones basadas en conceptos políticos, en reparto de cargos y prebendas que luego bien pueden convertirse en cargas. Pero también es claro que todo esto puede tener solución, que es posible, pues tenemos ejemplos cercanos. Ahí están los teatros de Málaga, Córdoba y Jerez, están dando ópera y lo están haciendo de manera irrefutable y, en muchos casos, brillante. Hay que tomar ejemplo de lo que tenemos más cerca y ver que, si allí funciona, también aquí puede hacerlo. Pero para ello hay que basarse en el realismo y trabajar con honestidad, con profesionalidad, sin brindis al sol, sin palabras huecas de proyectos que luego no cuajan. Hace años hubiera sido imposible imaginar que Granada tuviera una orquesta digna que la representara adecuadamente, a pesar de las muchas zancadillas que la Orquesta Ciudad de Granada ha tenido que sufrir en su caminar, ahí está. Y lo mismo puede decirse del Festival, que también ha tenido momentos tensos, dramáticos y que permanece ahora felizmente rejuvenecido con la savia que ha sabido aportarle D. Enrique Gámez. No soñemos de momento con que vayamos a tener una programación propia del Metropolitan de Nueva York o de La Scala de Milán o del Liceo de Barcelona o del Real de Madrid o La Maestranza de Sevilla, tiempo puede haber para todo. Ahora hay que buscar y encontrar la fórmula capaz de llenar de contenido y de continuidad la actividad de este posible Teatro de la Ópera.

Que los edificios sin contenido, por muy magníficos que sean, pueden nacer muertos o morir de inanición al poco tiempo. Seamos responsables, sensatos, valientes y consigamos algo que hace falta en Granada porque esta ciudad se vería notablemente empujada en sus posibilidades si entre sus ofertas pudiera contar con algo tan hermoso y tan valorado como es la ópera. Pero con realismo, con auténtico sentido práctico y, por favor, por una vez, a ver si es posible que nos unamos en una tarea común dejando al margen tanto *ego*, tanto protagonismo, tanta mediocridad, tantos compromisos políticos que vienen a primar sobre la realidad, sobre las auténticas posibilidades que puede tener este llamado Espacio Escénico. Que sirva el ejemplo del Festival, de la Orquesta Ciudad de Granada, del Centro de Documentación Musical de Andalucía, que dejemos nuestra tradición plañidera de lamentar lo que no tenemos porque no hemos sido capaces de luchar y sacrificarnos por ello. Por eso, termino como empecé, gracias a la intervención de D. Enrique Gámez, como en *La Traviata*, renacemos. Renace la esperanza, pero esta vez no nos vamos a morir, Violeta no se va a morir, Violeta que se muere en escena es eterna, pues así va a ser nuestra ilusión, nuestras ganas de trabajar y de implicarnos todos. Empresarios, políticos, mundo de la cultura, como ha hecho la Real Academia para la que no tendré nunca suficientes palabras de agradecimiento y reconocimiento. Muchas gracias.

D. José Palomares Moral

Muchas gracias, D. José Antonio Lacárcel por esa visión, desde una experiencia y una perspectiva que en definitiva quiere lo que nos une a todos, lo mejor para este futuro Teatro de Ópera en Granada. A continuación y por último, cierra estas primeras intervenciones D. Juan José Ruiz Molinero.

D. Juan José Ruiz Molinero

Creo que en Granada, para conseguir algo importante y con proyección internacional, que es lo que nos debe definir siempre, hay que seguir la máxima de los revolucionarios del mayo francés del 68 de que "para ser realistas hay que pedir lo imposible". Porque si en su momento hubiésemos

considerado 'imposible' un Festival Internacional de Música y Danza, un Auditorio Manuel de Falla o una gran Orquesta, que debe convertirse en sinfónica, amén de un Conservatorio de primera fila, no sé donde estaríamos hoy día.

Por eso mi presencia hoy aquí, que agradezco profundamente, sólo está justificada por mi condición de periodista o crítico musical, que ha sido testigo de todos los 'imposibles' culturales de Granada, en especial de su Festival, que he seguido ininterrumpidamente durante 48 años, y de la presencia de Manuel de Falla en Granada, que marcó —con todo lo que llevaba de incorporación de la ciudad, a través suya y de sus coetáneos, en la contemporaneidad europea— el sello universal que nunca debe perder de vista esta ciudad, con proyecciones hacia fuera, con miradas cada vez más ambiciosas y altas. Mis contactos desde los años sesenta con la Asociación de los Festivales Europeos, con la programación de los mismos, desde Bayreuth a Berlín, desde Atenas a Aix-en-Provence, desde Praga a Santander me llevaba a pedir, con una constancia creo que machacona, que nuestro Festival se enriqueciera, desde todos los puntos de vista, incluida la ópera que, salvo excepciones, merced a las limitaciones de espacios, sólo ha estado presente en versiones de concierto o representadas con dificultades, aunque a veces con imaginación. Recuerdo *El Rapto en el Serrallo*, en el Patio de los Arrayanes, *La flauta mágica*, en el Generalife, *Salomé*, *Don Giovanni*, *Fidelio*, *Juana de Arco en la Hoguera* y *Mitridate*, en el Palacio de Carlos V, amén de la versión de *Atlántida* y de *Orfeo* ante la fachada de la Catedral y alguna barroca en el Teatro Isabel la Católica, el actual, no el viejo de la Plaza de los Campos que sí ofrecía programas líricos. La carencia de condiciones adecuadas del Palacio de Congresos y Exposiciones, hace que las representaciones líricas que en él se ofrecen no tengan suficientes garantías para la trascendencia que exige una ciudad como Granada.

Exoneraba a los responsables del Festival, y, en general, a los organizadores de actividades culturales, de la responsabilidad de no incluir muchos acontecimientos escénicos como totalidad, a causa de la falta de un espacio adecuado. De un Teatro de la Ópera, en concreto, como lo tienen la mayoría de las grandes ciudades y otras del volumen, historia y población de Granada. Pero un gran Espacio Escénico visto, como hay que hacer todas

las cosas importantes en esta ciudad, con proyección de futuro. He escrito mucho sobre el tema, desde que D. José García Román —y actualmente la Real Academia de Bellas Artes de Granada— alentó la idea, recogida posteriormente incluso en los programas políticos.

Y a estas alturas, casi 15 años después de estar hablando del asunto, al fin, se está tomando en serio el proyecto que significaría un punto básico para el desarrollo de la Granada cultural, en el que prioritariamente parece apoyarse nuestro futuro. El propio presidente de la Junta de Andalucía, Sr. Chaves, ha reiterado en estos días su compromiso personal de llevarlo adelante en el tiempo más breve posible. En la misma onda andan el Ayuntamiento y las instituciones locales. Pero, como he dicho en alguna ocasión, las nuevas realizaciones de Granada —la orquesta sinfónica que la ciudad merece, de la que es base la magnífica Orquesta Ciudad de Granada; el gran museo, los centros vitales de la memoria de Falla, con el Centro Cultural que lleva su nombre, etc.— han de realizarse con un sentido de absoluta ambición que justifique la Granada del siglo XXI y de siglos posteriores. Una Granada —con las vinculaciones históricas que siempre ha tenido con Andalucía Oriental—, sede de una temporada de ópera y de danza, con un teatro que sea una referencia de la arquitectura de nuestro tiempo, capaz de albergar grandes representaciones, de programar ópera de todas las épocas, incluidas las actuales, sin renunciar a ese centro de danza de Andalucía, como se ha prometido, con capacidad suficiente y la tecnología más avanzada. Un referente no sólo local, regional o nacional, sino internacional.

Porque la Granada turística del futuro debe basar su desarrollo cultural atrayendo no sólo a los públicos del entorno. Tenemos, ciertamente, un Festival Internacional de Música y Danza, que tiene que ampliar su oferta, utilizando no sólo la especial singularidad de los monumentos que lo acogen, que seguirán siendo los 'marcos incomparables' que todos admiramos, sino porque tenga capacidad de ofrecer esos acontecimientos escénicos que hoy son prohibitivos. Decía, recientemente, aprovechando que este año el Festival gira alrededor de la idea de las relaciones e influencias recíprocas entre Francia y España, con el lema de 'Españoles en París', que es lamentable que podamos seguir repitiendo, por ejemplo, los esquemas coreográfi-

cos de *Carmen*, pero nunca nos hemos podido acercar al original de la ópera de Bizet.

Como no hemos podido hacerlo con Verdi, Puccini o Wagner, por citar sólo algunos nombres. Hemos tenido que rechazar otros espectáculos, como *Alabor en Granada*, que se estrenó en el Maestranza, que exigen lugares amplios y especializados, tanto en el mundo de la ópera, como de la danza. Hasta el Palacio de Carlos V se nos queda pequeño o agobiado para grandes representaciones sinfónico-corales, que siempre deben estar presentes en los capítulos del Festival y, para qué decir, en el transcurso del año. ¿Dónde ubicaríamos en invierno esos conciertos sinfónicos-corales o actuaciones de ballet, con orquesta incluida?

Lo malo de Granada es que pocas veces ha mirado más allá de lo cercano. Pero debe abandonar ese camino. Granada basa, hoy, gran parte de su economía en el turismo. Y el turismo cultural es parte importante de las ofertas de muchas ciudades de parecidas contexturas a las de Granada y, desde luego, con menos grado de universalidad. Todo lo que se haga en este aspecto no debe realizarse sólo para hoy, para mañana o para pasado mañana.

Precisamente nos hablaban el martes en estas sesiones de debate, tres representantes de Teatros de Ópera: el del Teatro Real de Madrid, el del Liceo de Barcelona, y el de la Volksoper de Viena, de lo que aporta un espacio de estas características como contribución económica a la ciudad o zona de influencia, en puestos de trabajo, en repercusión en hoteles, restaurantes, empresas diversas, etc., etc.

Y nos revelaron algo esencial en cuanto a la financiación de estos grandes espacios escénicos, que nos podrían despejar un poco las incógnitas actuales. Hablaron de un 50 o 55% de subvención o aportación de los organismos públicos y de otro tanto en subvenciones de empresas particulares, mecenas, abonados y venta de entradas, amén de los ingresos de cafeterías, restaurantes, alquileres de salas para diversos actos sociales que hay que reservar para esos menesteres, para no aislarlos de la gente. De este hipotético 50 o 55%, resulta que el Liceo recibe del Estado Central, el 45%, —el presupuesto total es de unos 57 millones de euros—, el 40% lo aporta la Generalitat y el 10% Ayuntamiento y Diputación. El Teatro Real —48 millones de presupuesto—, obtiene de esa mitad, el 38% de la Administración

Central, el 15%, de la Comunidad de Madrid, y sólo el 2% del Ayuntamiento. El de la Volksoper de Viena toda la aportación es del Estado central. No tengo los datos de las aportaciones estatales, autonómicas y locales de la Ciudad de las Artes y las Ciencias, de Valencia, de la Maestranza, de Sevilla ni de los teatros que programan temporadas de ópera en Jerez, Málaga, San Sebastián, Bilbao, Oviedo, La Coruña, Canarias, entre los 28 existentes en el país, en esta eclosión operística y escénica, en general, que vivimos hace tiempo.

Está superado, por tanto –salvo en lugares donde priva la desinformación en estos aspectos, más o menos interesada, o por falta de una tradición, que la hubo en su momento, y que se puede restablecer con cierta celeridad– un sentido peyorativo cuando hablamos de ópera y grandes teatros, que hoy son espacios no sólo reservados a las clases privilegiadas, sino abiertos a públicos diversos. Los mismos que pueden acudir a un Festival, como el de Granada, con un presupuesto de 3.780.000 y unas subvenciones públicas de 2.600.000. La comparación en cuanto a presupuesto y subvenciones es verdaderamente odiosa, respecto a las cifras manejadas anteriormente. Así que es lógico que sintamos un poco de envidia ante esas ciudades españolas y las europeas como Burdeos –que este año nos envía su Ballet Nacional de la Ópera–, Stuttgart, Dresde, Copenhague o Aix-en-Provence y tantas y tantas ciudades del continente.

Estamos de acuerdo en que enfatizamos demasiado el pasado. Eso lo sabemos todos, y de él vivimos con demasiada insistencia. Pero también Granada ha de ser presente y, sobre todo, futuro. Mientras no diseñemos esa ciudad para este siglo XXI y para los siguientes, no saldremos de nuestra mediocridad actual. Y entre esos proyectos de futuro tenemos ese gran Teatro de la Ópera, del que estamos debatiendo ahora, con todas sus infraestructuras pensadas en celebraciones, hoy imposibles, con una programación ambiciosa y con un sello arquitectónico que sea referencia de esa Granada futurista, aunque no perdamos nuestras señas de identidad. No olvidemos que la Alhambra significó un sello de modernidad en su tiempo, que ha perdurado hasta hoy, o que el Palacio de Carlos V y todos los monumentos renacentistas, incluyendo la Catedral, fueron hitos en su momento y así han quedado en la historia del arte y de la cultura. Así que copiemos el pasado, en cuanto tuvo de ruptura y modernización.

Y copiemos a Manuel de Falla que, durante casi 20 años, en su modesto carmen de la Antequeruela, también nos dio lecciones de modernidad y de futuro. La mejor y más rompedora música española la terminó o escribió en su totalidad Falla en Granada, desde *El Retablo de Maese Pedro* o el *Concerto a los Homenajes* y los primeros esbozos de *Atlántida*. Y lo hizo poniendo en contacto a la ciudad con la modernidad y la vanguardia de Europa, buscando su perfil más universal, en el que colaboraron los grandes granadinos de su época, entre ellos Federico García Lorca; carteándose y dialogando con la gente del momento —Debussy, Stravinsky...—, invitando y recibiendo a las personalidades europeas y universales de su tiempo, incluyendo al Diaghilev de 'Les Ballets Russes', cuyos componentes posan en el Patio de los Leones, durante su visita a la ciudad de la Alhambra, en mayo de 1918, y a cuyo director pone en contacto con figuras del flamenco que tanta influencia tendrían en aquellos ballets que revolucionaron la danza del siglo XX. 'Alhambra', se llamaba el teatro londinense donde Diaghilev estrenó en 1919 *El sombrero de tres picos*, con decorados de Picasso y coreografía de Massine. Falla no pudo ver el estreno porque salió precipitadamente hacia España por la muerte de su madre.

En fin, tenemos muchos ejemplos y poderosos cimientos de los que tomar nota. La mejor Granada ha sido, antes de llegar hasta aquí, vanguardia y futuro. Que este Teatro de la Ópera que hoy seguimos reivindicando, como lo hemos hecho durante casi quince años, sea un ejemplo de nuestra modernidad y de nuestra apuesta por ese futuro. No perdamos otro tren, no le apliquemos la que he denominado 'Velocidad Granada' para llevarlo a su fin. Hagamos, por una vez, desde hace mucho tiempo —salvo excepciones, como el Festival o la Orquesta Ciudad de Granada, cuyos representantes comparten esta mesa—, algo realmente digno para que nos recuerden —no a nosotros, por supuesto, sino a las obras que quedaron de una época— las generaciones que vengan detrás.

D. José Palomares Moral

Muchas gracias a D. Juan José Ruiz Molinero por sus reflexiones, ocupaciones y preocupaciones, y por este resumen de una aspiración que es lo que nos une a todos los que acaban de participar en la mesa y al público que

está asistiendo a estos debates. Aspiraciones para alcanzar la realidad de ese proyecto de Teatro de Ópera en Granada.

Pasamos en este momento al turno de preguntas, por lo que abrimos el debate a la participación de todos los que quieran intervenir. Me gustaría, si me lo permiten, iniciar un poco esta idea recordando palabras que ya se han dicho aquí, tanto en la mesa de esta tarde como en las sesiones anteriores, que vienen a conectar con esta común preocupación que podamos tener quienes dedicamos nuestra atención a muchos de los aspectos que giran en trono a la música, en esta ciudad concretamente, pero a la música como espacio abierto y como espacio cultural. Uno de los participantes de la primera mesa, el profesor D. Miguel Ángel Graciani, hablaba de querer o de pensar que, como aspiración, el Teatro de la Ópera de Granada debía de mantener aspiraciones altas. Los representantes del Teatro del Liceo y del Teatro Real de hace un par de días en sus exposiciones hablaban de algo que también sintoniza con lo que se ha estado comentando aquí entre las personas que representan instituciones de actividad cultural en Granada, hablaban de colaboración, hablaban de cooperación, hablaban de cómo las producciones de los Teatros de Ópera en sus experiencias están funcionando por un contagio y contacto directo y una necesidad de potenciar las ofertas que ellos programa. También el intendente de la Volksoper hablaba en ese sentido de esa necesidad, independientemente de que los programas que iban desarrollando los teatros españoles y de este otro teatro austriaco eran distintos en su desarrollo y en su frecuencia en cuanto a las producciones que presentaban.

Pero necesariamente la cooperación es algo que se tiene como experiencia en esta ciudad en actividades musicales y es una necesidad para que el mantenimiento y el enriquecimiento de esas actividades pueda continuar. La colaboración entre los que aquí representan al Festival Internacional de Música y Danza y a la Orquesta Ciudad de Granada, estamos viendo cómo hay una mutua necesidad de aportar uno al otro en beneficio de la riqueza de esa proyección internacional a la que aspira Granada. Ahí hay una serie de interrogantes no sólo de implicación de responsables públicos o de las preocupaciones que puedan suponer las comparativas que estamos oyendo estos días. Desde el primer momento se han estado manejando números,

cifras, cantidades, cuantificaciones, no se ha dejado la aspiración a la calidad que debe ofrecer un servicio de esta naturaleza, pero se han estado oyendo las referencias de las cantidades que pueden tener relación con los parámetros físicos, numéricos de la construcción arquitectónica y de su respuesta acústica. Se ha estado manejando la cifra de la cantidad o de las cantidades necesarias para mantener viva una temporada de ópera. Se han estado manejando números sobre la preocupación de lo que puede suponer qué significa y con qué antelación, ¿cuántos años se necesitan para, no solamente llevar a cabo el desarrollo de una temporada operística sino para pensar, diseñar y planificarla? Y evidentemente, en nuestro entorno más cercano se están dando referencias de una serie de teatros que están muy cerca, que son andaluces o que pueden estar en Murcia, como una de los posibles riesgos que puede tener la construcción del Teatro de Ópera en Granada. Sin embargo, creo que hay unas preocupaciones que podrían ser más urgentes de atender, no es tanto la preocupación o el compromiso de que los responsables públicos mantengan la coherencia, esa que en unas declaraciones funciona de una manera y en otras, las realidades se distancian o se matizan un poco, sino que tengamos todos más la preocupación no del número, de la cantidad, de los parámetros de presupuestos de los edificios, sino precisamente de quién va a asistir a esa futura oferta cultural. Particularmente y por razones profesionales, y esta es una sensibilidad que la Real Academia de Bellas Artes está considerando, desarrollando y tratando de promover, es un tejido social el que necesariamente va a ser el destinatario de las actividades que se oferten, sea en el lenguaje de lo ópera en sí o todos los posibles complementos que puede tener el desarrollo de actividades de ese futuro teatro, como se han manifestado danza, u otro tipo de actividades complementarias y necesarias para el mantenimiento y la rentabilidad artística de ese edificio.

Esa preocupación por el tejido social, se ha mencionado aquí, pasa por la visión que puede tener el público de Granada, entendiendo como tal no solamente al público granadino, sino al que, como turista, visita la ciudad y se siente atraído por la oferta cultural que le ofrece Granada. ¿Cuál sería la inquietud de un público que permitiera mantener vivo el interés y el desarrollo por la programación cultural? A mi me gustaría preguntar en esta

dirección, teniendo en cuenta además nuestras preocupaciones por las implicaciones, no sólo de las administraciones sino de ese otro tejido social, ese 50%-50% que se está mencionando, esa tradición empresarial de inversión en actividades artísticas, ¿existe en Granada? Me retrotraigo un poco en el tiempo y veo que una Orquesta Ciudad de Granada o en el Festival Internacional de Música y Danza, hace unos años, no tenían el apoyo que deben tener este tipo de actividades y que evidentemente no es la mejor la aportación de instituciones de empresas de todo tipo que apoyan de una u otra manera estas iniciativas culturales. Otra necesidad que debemos contemplar pasa por crear ese público que disfrutará de los espectáculos operísticos, que se une a esa conciencia social para nutrir al Teatro de la Ópera de un interés al que respondan también, de una manera convincente, los responsables públicos. Creo que todo ello pasa por el hecho de recordar una idea que mantenía un pedagogo del siglo XVII, diciendo que "el futuro de la música se decide en la escuela"; parafraseando esta idea, creemos que el futuro del Teatro de la Ópera se decide pensando también en el público. Me gustaría saber la opinión de ustedes en este sentido, por lo que dirijo la pregunta tanto a D. Enrique Gámez como a D. Carlos Magán por sus experiencias en actividades formativas; el Festival dedica en los últimos años un espacio propio, con gran acierto, a un diseño que no tenía precedentes en el certamen: el Festival para los Pequeños, pensando en el futuro del Festival. Y también D. Carlos Magán mantiene las tareas de divulgación educativa en el Gabinete Pedagógico de la Orquesta Ciudad de Granada, y creo, en este sentido, que posiblemente pueda faltar desde los medios de comunicación una aportación del interés de lo que significa esa inversión en el futuro, esa siembra en lo que puede suponer el tejido que verdaderamente mantenga el Teatro de la Ópera. Nos hablaba el Sr. Alié del mecanismo también mixto del funcionamiento que tiene el Liceo, como Consorcio y Fundación, en donde hay una parte social muy importante en el sentido de la participación que sostiene el propio Liceo.

Pues bien, planteo como preguntas estas reflexiones para saber cómo se podrían llevar a cabo acciones formativas, si se cree que esta puede ser una de las inversiones que junto al diseño de un borrador del proyecto del Teatro se debiera empezar a hacer un estudio de cómo ir alimentando, cómo ir preparando al futuro público del Teatro de la Ópera de Granada.

D. Carlos Magán Fernández

Bien, yo estoy absolutamente de acuerdo con eso y de hecho encaja perfectamente con la filosofía que se aplica tanto en el Festival como en la Orquesta Ciudad de Granada. En cuanto a la asistencia del público a los espectáculos de cultura o lo que tradicionalmente venía siendo considerado, como decía en Sr. Lacárcel hace un momento, elitista desde un punto de vista del espíritu, no de la economía. Los sociólogos tienen una denominación para los impedimentos que un ciudadano puede tener para asistir a un espectáculo cultural, se trata de lo que ellos llaman "barreras". Esas barreras pueden ser de muy diverso tipo, económicas, que el espectáculo operístico sea caro y sea imposible que una persona pueda invertir un determinado dinero del presupuesto familiar en un abono de ópera o en entradas sueltas. Pero desengañémonos, España es un país que ha llegado, de una forma más o menos extendida y democrática, relativamente tarde a los espectáculos de este tipo, a una vida orquestal normalizada. Fuera de Madrid y Barcelona y de determinadas tradiciones antiguas como podía haber en Bilbao, Oviedo, Coruña o Las Palmas de Gran Canaria, había muy poca vida sinfónica y operística en una gran parte del territorio. Esto no es ni bueno, ni malo en sí mismo. La falta de tradición puede ser negativa en unos aspectos pero también puede tener otras ventajas como el hecho de que al hacer las cosas nuevas todo lo que tenemos es nuevo, se han implantado unos criterios de coste de venta de taquillas y de abonos democráticos, lo suficientemente democráticos como para considerar que hoy en día el factor económico no es una barrera para acceder a un espectáculo de este tipo. Pero también hay otras barreras de orden socio-económico, no exclusivamente económico, como pueden ser geográficas, e incluso podríamos considerar que hay una muy importante, con un gran componente psicológico y es que muchas personas se sienten fuera de lugar o atemorizadas por el halo de sacralización que rodea los espacios de ópera. Entonces no tenemos sólo que poner el acento en una política de precios, como decía acertadamente D. Enrique Gámez, lo suficientemente escalonada como para garantizar el acceso de todas las capas de la población a un espectáculo de este tipo.

En uno de los primeros viajes que hice como universitario, pude ver *Parsifal* de Wagner en la Staatsoper de Viena, por lo que en aquel momento

rondaba las doscientas ochenta pesetas, y el que estaba abajo con el frac pues igual había pagado cincuenta o sesenta mil. Quiero decir que la ópera es un espectáculo muy caro cuyo sostenimiento hay que repercutirlo en el coste de las entradas sin dejar de garantizar la existencia de un cupo de entradas a un coste suficientemente bajo para los ciudadanos. Entonces, creo que este tipo de actividades, muy significativas por parte del Festival y por parte de la Orquesta, que dedican un gran esfuerzo del personal y de su presupuesto, tienden a derribar esas otras barreras no sólo económicas, sino de accesibilidad, de cercanía y de conocimiento. Eso por lo que respecta a las entradas. Habla también usted antes de la implicación del tejido cívico en la forma de aportaciones privadas conocidas como patrocinio y mecenazgo.

Yo, con respecto a esto, tengo una opinión muy clara, los factores que pueden incentivar el patrocinio y el mecenazgo son de dos tipos. Por un lado, un factor de prestigio social. La importancia que para un industrial o un empresario puede suponer la satisfacción de que en los programas de mano se reconozca que su aportación financiera a un institución cultural es lo suficientemente relevante como para considerar que en parte depende de esa aportación la supervivencia de ese evento. Pero hay otra cosa que también es muy clara, y debemos ser muy conscientes de ella: las autoridades políticas, los ciudadanos, y todos los que de una manera u otra estamos relacionados con el mundo de la cultura no podemos esperar de ese entramado industrial, ni podemos exigir de nuestros profesionales, una obtención de un patrocinio significativo mientras no haya una buena ley de incentivos al patrocinio y al mecenazgo. Y esto me lleva al ejemplo americano. En los Estados Unidos, no conozco exactamente los detalles ni los porcentajes, pero hay una fórmula según la cual el Estado se desentiende, en una gran medida, del sostenimiento de actividades culturales, dentro de la línea individualista y pragmática que caracteriza la tradición política y ciudadana en Estados Unidos, y el sostenimiento de las actividades públicas recae en la iniciativa privada. El Estado se desentiende, pero sólo parcialmente y ¿por qué? El Estado no subvenciona eventos culturales, pero permite un grado de deducción tan importante a aquellos industriales y empresarios que financian actos culturales que al final el Estado está financiando la cultura,

no pagando directamente, sino dejando de ingresar por vía impositiva y por vía fiscal.

Esto tiene una consecuencia muy importante, porque en realidad el Estado hace que en los Estados Unidos el dinero simplemente se ahorre un viaje. En lugar de recaudar y redistribuir, el Estado lo que hace es una lista de instituciones culturales a las que aportar dinero permite deducciones fiscales, de modo que el dinero va directamente del empresario y del industrial al evento cultural o a la estructura cultural. Pero, ¿cuál es la consecuencia de todo esto? El Estado, según este razonamiento, financia, si no directamente, por exención fiscal. ¿Qué es lo que se descentraliza en este caso? La toma de decisiones. Es decir, ya no es el Estado y su estructura política y burocrática el que determina qué es subvencionable y qué no, sino que abre el abanico de posibilidades para que cada ciudadano decida, si quiere en vez de pagar impuestos financiar la ópera de su ciudad. Quizás la tradición europea no permita llegar a un grado extremo de liberalismo como el que se aplica en Estados Unidos a esta política de financiación de la cultura, pero tampoco es necesario llegar a ese punto. Quizás un sistema mixto que permita complementar las aportaciones públicas con aportaciones privadas sería suficiente, pero con la actual ley de patrocinio y mecenazgo olvídense de que esto suceda, en mi opinión.

D. José Palomares Moral

Muchas gracias.

D. Enrique Gámez Ortega

En estas cuestiones de generación de público y de necesidad de la actividad yo no me voy a salir del eje, es decir, el entramado que en el eje tiene que tener el Festival. No veo todo exclusivamente en cuanto a que si el impacto, las necesidades que genera este Espacio Escénico, el público que pueda reclamar, etc. Yo hablo desde una redefinición de las entidades culturales de Granada, su posición en la ciudad y su distribución. Creo que es fundamental que haya una reestructuración, de tal manera que dentro de esas actividades se venda la programación completa y cultural de Granada en su bloque, compuesta por el Espacio Escénico, por la Orquesta, el cruce que mencionaba entre Espacio Escénico y Festival, el Proyecto Lorca, ... Es decir, yo creo

que la mejor manera de hacer popular inmediatamente el Espacio Escénico es que sea parte de un entramado. Si el público sabe que el Espacio Escénico es el eje, a partir de ahí se facilita tener una programación de todo tipo durante el año y que no sea un espacio que tenga que estar en litigio, en campañas de promoción, en imagen pública con las otras entidades musicales de Granada. Porque si no, tendremos un Espacio Escénico pero seguiremos divididos, no va a haber solución. Porque, además, en el lugar estratégico que ocupa Granada en la Historia y en el contexto actual de la cultura se estaría favoreciendo a la ciudad. Si se están creando unas redes que van a tener un futuro en ir contando con un mejor aeropuerto, con mejores accesos. Pero no podemos seguir vendiendo las cosas individualmente porque, aparte de que supone un esfuerzo baladí, no implica que vayamos en un futuro a mejores opciones si ese Espacio Escénico no es parte de un entramado. Que no es nada complejo, yo creo que no necesita consorcios, no hace falta que haya grandes instituciones ni estructuras complejas. El convenio es una cuestión muy estricta de coordinación en el acuerdo de las administraciones y las entidades patrocinadoras, que veían esa Granada global en todo su potencial de una forma distinta. La negociación con las empresas turísticas sería de una forma distinta, la negociación con las asociaciones de vecinos que puedan acudir al Espacio Escénico y a los conciertos del Festival puede producirse de una forma distinta, habría una relación distinta. La gente joven, ¿qué va a querer la gente joven dentro de veinticinco años?, ¿a qué público joven de dieciséis o diecisiete años le puede interesar esto? Puede haber conexiones realizadas con nuevas tecnologías, talleres que acojan una configuración distinta de lo que hay. Una parte muy importante de la sociedad está utilizando mecanismos audiovisuales de comunicación en Internet, hay experiencias de ópera en Internet, hay muchas formas de conectar con la gente. Pero aparte de esos elementos están todos los relacionados con los talleres de formación en el ámbito vocal, instrumental, en lo escénico. Es decir, se debe transmitir a la gente que no es sólo un lugar para la exhibición que necesita equis millones de euros, sino que es un lugar que genera muchos puestos de trabajo estables, mantiene a otras empresas y genera riqueza. La explicación es que vamos a hacer algo que nos va a hacer más ricos en el entorno porque va a haber mejor estructura empresarial y social, yo creo que ese es el mensaje directo y no perderse en otro tipo de cosas.

D. José Palomares Moral

Damos paso ahora a las preguntas que ustedes deseen formular y les ruego brevedad en sus intervenciones, así como la correspondiente concisión a los ponentes que van a responderlas para agilizar el debate. Muchas gracias.

D. José García Román

Estoy un poco en desacuerdo en relación con la última visión que ha dado D. Enrique Gámez en el aspecto económico. Yo entiendo que Granada tiene que apostar por un proyecto propio, creo que la singularidad puede ser lo que nos dé ese prestigio que no va a venir desde la comparación.

Necesitamos un proyecto para Granada, no un proyecto de singularidad con agravios comparativos. Encontrar las señas de identidad como persigue la programación del Festival Internacional de Música y Danza de Granada. De ahí tenemos que partir, pero me pregunto, y pregunto a la mesa si realmente vamos a ser capaces de plantear un proyecto propio y sensato que realmente sea considerado en Berlín, en Helsinki, en Milán o en Nueva York. Coincido con el Sr. Ruiz Molinero en que si no nos apuntamos al lema del 68 francés nos podemos quedar muy cortitos. Contamos con varios pilares básicos para el Teatro: La Orquesta Ciudad de Granada y el Festival. Las dos instituciones poseen considerable experiencia en el mundo de la ópera. Al mismo tiempo, con una colaboración inteligente, de la que no dudo, se posibilitarán creaciones propias que generarán intercambios. No obstante, mi pregunta a ustedes es si consideran que seremos capaces de hacer un diseño propio para la ciudad de Granada. Muchas gracias.

D. Enrique Gámez Ortega

Por mi parte yo creo que sí. No creo que sea complicado *a priori*. Pero lo que yo creo es que, si uno de los elementos fundamentales para la justificación de un Espacio Escénico es la capacidad de riqueza cultural y económica que puede dar a la ciudad, es importante que eso sea un imán que comparta contenido con otros colectivos. A mi particularmente, como Director del Festival, no me gustaría que a partir de 2011 el Festival no tuviera propiamente el presupuesto correspondiente para hacer un gran

título de ópera en el Espacio Escénico; es decir, el presupuesto del Festival tiene que subir, porque si no extenderemos el presupuesto hasta romperlo, no sabemos dónde puede llegar.

Si sumamos calendario, lo que está en el Espacio Escénico, lo que se puede realizar allí con el Festival, y se produce esa coordinación de la que hemos hablado como gran programación cultural, creo que verdaderamente sería un cambio importante en toda esta distribución. Sin duda alguna se producirá el aumento natural del tamaño del Festival, pero en todos los niveles, porque si no iremos teniendo una programación que puede ser un poco sinuosa; entonces, para poder mantener una línea concreta, evidentemente, se supone un presupuesto que está por definir. Sevilla cuenta con veinticuatro millones de euros de presupuesto para el Teatro de la Maestranza, de los cuales ocho se destinan a la Orquesta Sinfónica de Sevilla. Veinticuatro menos ocho, ésa es la programación que tiene actualmente el Maestranza, creo que son cuatro títulos a tres o cuatro funciones.

D. Carlos Magán Fernández

Algo más, las funciones oscilan en función del título: puede hacer cinco o seis de una, y dos o tres de otra.

D. Enrique Gámez Ortega

Entonces eso ha ido creciendo además con el público. El Teatro ha ido haciendo público, ha ido rompiendo esquemas y verdaderamente los precios en el Maestranza son cada vez más asequibles para facilitar el acceso de todo el mundo al teatro. En el caso concreto de Granada, que tenemos el Auditorio Manuel de Falla y la Orquesta Ciudad de Granada, que contamos con el teatro para danza al aire libre como es el caso del Generalife, que son medios e infraestructuras que han propiciado actividades de gran valor para el Festival, en este caso, decía, la coordinación de todos estos recursos es la clave para que no se produzca el choque entre los contenidos e intereses de cada espacio institucional. Ahí, en esa conexión salimos todos ganando. Sumando y coordinando los presupuestos de las administraciones será más fácil, también para conseguir patrocinadores; quizá es demasiado optimista esta visión, pero creo que no deja de ser realista.

D. José Antonio Lacárcel

Siguiendo lo que ha planteado el Sr. García Román y lo que ha planteado D. Enrique Gámez, yo creo que sí se puede hacer. Además hay un dato muy significativo y es la enorme respuesta que hay ahora del público. Porque yo recuerdo en el Generalife un *Giselle* por Nureyev y Margot Fontaine y no se llenó. Hemos visto a Alfredo Krauss en el Auditorio Manuel de Falla a medio aforo, el Maggio Musicale Fiorentino con Zubin Mehta a medio llenar, hemos visto cosas así. Los que conocemos a la Orquesta Ciudad de Granada y hemos sido acérrimos defensores de ella la hemos visto en momentos bajos ante la respuesta del público. Sin embargo, en la actualidad, se llena todos los días y es poco menos que imposible encontrar una entrada. Por otra parte, es una gran suerte también que el Festival tenga una muy buena demanda de sus espectáculos, lo que nos permite pensar que sí se puede. Yo no soy tan optimista en el tema de que haya mucha actividad, lo que pasa es que las actividades de la Orquesta y del Festival aquí representadas son muy buenas, pero no hay tantas actividades musicales en Granada, por desgracia.

D. Juan José Ruiz Molinero

Quería apostillar las palabras del Sr. García Román, y disipar también un poco la preocupación de los responsables de las dos grandes instituciones musicales. Claro, si pensamos que lo que hay que hacer es repartirnos el presupuesto que hay actualmente, entonces no cabe ninguna posibilidad, pero si pensamos en enriquecer al Festival, enriquecer a la Orquesta, enriquecer la actividad cultural de una ciudad sin tener que eliminar nada, sin tener que bajar el listón ni del Festival, ni de la Orquesta, ni de nada de lo que hay, pues naturalmente estamos hablando de la Granada que tiene que proyectarse hacia el futuro y que tiene que ser evidentemente competitiva, mirando aquellas referencias más importantes y más elevadas que no las más provincianas o las menos posibles. Por eso son tan importantes estos debates, puesto que darán idea a los responsables políticos que manejan esto y prefieren escuchar referencias de expertos. Creo que hay que partir de esa base que es la competitividad necesaria en un mundo, en una Europa, en un clima internacional en el cual hay que proyectar incluso el espacio turístico,

si se quiere, y enriquecer lo que hay actualmente en esta ciudad. Por eso estoy totalmente de acuerdo en lo que dice el Sr. García Román.

D. Carlos Magán Fernández

Para responder muy brevemente al núcleo de la pregunta que, si no recuerdo mal, es si seremos capaces en Granada de darle a ese teatro esa personalidad y esa singularidad que le haga encontrar su hueco al Sol dentro del panorama internacional de la ópera, estoy convencido de que sí.

Porque esta ciudad ya ha demostrado que es capaz de hacerlo con una orquesta y con un festival. Con dos condiciones, eso se podrá hacer:

1º) Si el edificio es correcto y se le dota del presupuesto suficiente para sacar adelante, para cubrir con garantías los requisitos de la programación.

2º) Si se pone al frente a la persona adecuada.

Si se reúnen esas dos condiciones, el Teatro de Ópera poco a poco obtendrá su sitio y su reconocimiento. En su día Gérard Mortier además de lanzar su carrera personal puso al Teatro de La Monnaie de Bruselas en el mapa con sus criterios de gestión. Bruselas es la capital de un estado y se le presuponen posibilidades, pero lo que puso a este teatro en el mapa fueron los criterios de programación de Mortier en un momento en el que Mozart no era uno de los nombres que aparecían normalmente en las programaciones de los teatros, fuera de una *Flauta Mágica* o un *Don Giovanni*. Mortier apostó por recuperar las óperas de Mozart, los títulos míticos y las menos conocidas, incorporando nuevas producciones a veces muy revolucionarias a veces muy contestadas y abriendo otra línea de programación que son los encargos y la incorporación del repertorio actual, de la música de nuestro tiempo al teatro. Y ahí está la Monnaie, que es uno de los nombres míticos sin ser una Scala ni un Metropolitan, con un punto de partida más modesto, más anónimo y hasta cierto punto más "provinciano". Pues ahí está, es uno de los nombres más respetados en el mundo de la lírica, y no porque tengan el mayor presupuesto, sino porque con ese presupuesto y con el gestor adecuado han hecho lo que tenían que hacer.

D. Raúl Comba: Recordando un poco el inicio de lo que se ha estado comentando, el tema de la ambigüedad Espacio Escénico/Teatro de la

Ópera y ya que veo que se decantan por el de Teatro de la Ópera, a mi no me parece mal el término porque significa un Teatro como una buena máquina para poder llevar a cabo cualquier tipo de formato. Pero también pensando que el año tiene trescientos sesenta y cinco días no se puede ser excluyente. Yo creo que el Gran Teatro, por llamarlo de alguna manera que no defina tanto lo operístico, debe ser la sede de ese magnífico Festival de Flamenco que a esta ciudad se le debe alguna vez de poner en pie por tradición, por el momento que está viviendo el flamenco y por los resultados económicos que le pueden dar a esta ciudad.

Pensemos lo que significa para Sevilla la Bienal de Flamenco de Sevilla, que según estudios de la Consejería de Turismo tiene unos rendimientos para la ciudad directamente relacionados con la Bienal de más de siete millones de euros, y luego por lo que ese tipo de eventos está ayudando a consolidar un gran momento creativo en el flamenco y por las señas de identidad de esta ciudad. Y porque creo que en estos debates debe de aparecer el flamenco como género que tiene que estar presente en el diseño de ese programa, porque es una gran inversión que va a hacer la ciudad y que debe reflejarse en los textos de estas discusiones.

D. José Luis Castillo

Me gustaría hacer una pregunta pragmática muy breve, ahora que no nos escucha nadie, por desgracia. Quisiera preguntarle a D. Enrique Gámez y a D. Carlos Magán puesto que se ha estado hablando de presupuestos de otros Teatros de Ópera, y que tendríamos que pensar en el Teatro de Ópera de Granada en torno a varias decenas de millones de euros, de los que –las administraciones aportarían un 50%– ahora en privado como digo, ¿qué valoración le dan a su propio optimismo sobre que las administraciones contribuyan como han dicho?

D. Enrique Gámez Ortega

Creo que, más que optimismo, tiene que haber un compromiso. Si no, el problema va a ser el día después de que tengamos el Teatro. Yo supongo que en ese grado de implicación está el asegurar los recursos suficientes para contar con el Espacio Escénico. Si no, es lo que comentaba D. Carlos

Magán, tendremos una nada y como decía también el Sr. Alié, el trabajo duro comienza el día después de la inauguración, porque ahí es donde se tiene que mantener aquel carro a una velocidad concreta. Ahora, es una de las cuestiones que me imagino que en este proceso irán apareciendo en prensa, o habrá declaraciones en ese sentido, y como hay elecciones en este año y en el que viene, los medios de comunicación ya se encargarán de que se diga públicamente lo que hay en los programas. Pero si partimos de un esquema como el de Sevilla, es verdad que el Maestranza de Sevilla surte hipotéticamente a una ciudad con un millón de habitantes y Granada surtiría a quinientos mil, lo cual no creo que debiera ser un criterio en cuanto a la proporción económica del Espacio Escénico. Se ha firmado ya el convenio para la construcción del Auditorio y Teatro de la Ópera de Málaga, con participación del Ministerio de Cultura y de otras instituciones, me imagino que ya habrá un esquema de presupuesto, pero en esta posición y en este esquema futuro lo que está claro es que el Espacio Escénico de Granada va a llegar después del nuevo Auditorio Teatro de Ópera de Málaga, y eso hay que tenerlo presente.

Por eso, vuelvo a insistir, la fuerza principal que podamos tener está en la coalición de una programación completa que se vende totalmente en el exterior y que genera recursos. Pero creo que, como punto de partida, sería bueno un presupuesto de ocho millones de euros para la Orquesta Ciudad de Granada, como la Orquesta Sinfónica de Sevilla. Creo que es eso lo que vale una orquesta sinfónica de ciento dos músicos. Es decir, de aquí al 2011 las administraciones tendrán que aumentar hasta ocho millones de euros el presupuesto de la Orquesta Ciudad de Granada, para ir la adecuando, y el coro y los trescientos o cuatrocientos técnicos. Los teatros hablaban hasta cifras de setecientos técnicos, hay cuatrocientos puestos de trabajo ahí, hay muchas cosas que hay que preparar, como decía D. Carlos Magán, y es verdad, todo tiene que ser un proceso en el que se vayan eligiendo los equipos, seleccionando las cosas. Yo creo que en el momento en que se haga un dictamen de creación de equipos estaremos en otro paso más de la realidad del Espacio Escénico. Pero el presupuesto, al menos, como el del Teatro de la Maestranza.

D. Carlos Magán Fernández

En lo que a mi respecta, soy optimista. Es tan maravilloso ese horizonte que se nos abre teniendo un Teatro de Ópera, con nuestros antecedentes, que hacen confiar en que quien tenga que tomar la decisión tomará la decisión correcta en cuanto al perfil de la persona que deban poner al frente para que todos los demás nos entendamos con él y haga o que deba hacer y proponga el presupuesto que deba presentar. Yo no concibo que con la experiencia acumulada de las autoridades que tenemos ahora mismo en la Comunidad Autónoma, en la ciudad, que la propia existencia de la Orquesta, del Auditorio Manuel de Falla y del Festival aquí en Granada, así como de otras instituciones a lo largo de la Comunidad Autónoma, no me imagino o no quiero imaginar que se esté poniendo en marcha esta proyecto para luego dejarlo vacío de contenido sin dotarlo del presupuesto suficiente como para que se pueda tener una temporada de ópera, una temporada de ballet, un festival de flamenco y otro tipo de actuaciones, como mencionaba antes cuando hablaba del Teatro de la Maestranza, que abran el teatro al mayor espectro social posible. Es decir, a los chicos jóvenes que les gustan determinadas cosas, al Jazz (porque me imagino que no está aquí Jesús Villalba). Pero me imagino que ellos dirán: oiga, es que si un día traigo a una figura internacional de primera magnitud y el Espacio Escénico tiene el aforo suficiente como para acoger ese espectáculo pues tendrá que darse ahí.

El Liceo, que es un Teatro con más de cien años de vida y de experiencia, ha acogido espectáculos de muy diversa índole. Yo recuerdo un concierto muy celebrado de Isabel Pantoja, no sólo hay ópera bajo las cúpulas del Liceo. Ahora bien, un matiz: en nuestro caso no sería suficiente con que las administraciones pusieran el 50% del presupuesto. Eso es viable en Barcelona porque es una ciudad de cuatro o cinco millones de habitantes, con un tejido industrial a lo largo de toda la comunidad autónoma catalana impresionante, con una capacidad de aportación dineraria por parte de unos empresarios privados que hacen que esa falta de una buena ley de patrocinio y mecenazgo se vea compensada por la repercusión que en términos de imagen y de prestigio social a ellos les da. No sé cuánto es lo que le cuesta a Freixenet invitar a cava a toda la asistencia del Teatro en una

determinada producción al año, pero seguro que lo que invierte allí lo recupera vendiendo botellas de cava y tantos otros de los patrocinadores del Teatro del Liceo. Pero estamos hablando de una ciudad con un tamaño y con unas características en cuanto a su tejido industrial y a su potencial financiero que yo creo que sería arriesgado e irresponsable decir que el presupuesto del Teatro va a ser equis millones de euros y que las Administraciones ponemos la mitad. No señores; si eso sucede, ese presupuesto será esa mitad más dos duros más.

D. Enrique Gámez Ortega

Sí, inviable.

D. Justo Soto

Han salido publicadas en la prensa unas declaraciones del Viceconsejero de Cultura de la Junta de Andalucía que estima en 60 millones de euros la cantidad necesaria para la construcción del edificio. ¿Ustedes consideran que es una cantidad suficiente para este edificio? Y si al estar tan acotado el proyecto en cuanto a presupuesto, ¿qué margen quedaría para los granadinos con iniciativas como esta para exigir no cualquier Teatro de Ópera sino el mejor o un buen Teatro de Ópera?, o ¿la Administración tiene definidos los parámetros o los modelos hasta tal punto que diga: llegaremos hasta aquí?

D. Juan José Ruiz Molinero

No sé si los 60 millones serán suficientes o no; generalmente ocurre que se presupuesta siempre una cantidad cuando se hace una carretera y, no sé por qué, como tardan tanto, este presupuesto se duplica. Espero que esto no tarde tanto y que la cantidad que se presupueste esté ajustada a la realidad. En cualquier caso, ya en anteriores mesas redondas los especialistas, los arquitectos se han pronunciado en el sentido de que realmente habría que construir un Teatro de una referencia no sólo en el ámbito local, porque no vayamos a que hagamos un teatrillo que sea comparable con el Alhambra, porque no puede ser. Estamos hablando de un gran Espacio Escénico, un gran Teatro de la Ópera capaz de albergar todas esas actividades que se han

mencionado aquí. Y yo me pregunto siempre, ¿por qué Burdeos, por ejemplo, que no es tampoco la capital de un estado, puede tener un ballet?, y se llama Ballet Nacional de la Ópera de Burdeos. Esto pasa en muchas ciudades similares o incluso menores en cuanto al número de habitantes que tiene Granada. Ballet, orquesta, festivales, teatros de cámara, una actividad durante todo el año que es comparable a los mayos especiales con los festivales, etc., sin que ninguna de las cosas estorben. Así que yo creo que tenemos ejemplos; por eso decía antes que hay que mirar hacia toda esa Europa que nos contempla en la que estamos integrados y muy cerca, más que con pequeñas referencias y posibles cicaterías en cuanto a esto. Se ha dicho aquí que si se piensa construir un Teatro de la Ópera es para dotarlo de contenido, si no, no tendría sentido que estuviéramos hablando si quiera de la construcción del mismo. Y en eso estamos. Son las Administraciones las que en la próxima sesión de estos debates tendrán que responder a esa pregunta para ver realmente hasta qué punto pueden llegar.

D. Carlos Magán Fernández

La pregunta que usted hace es muy interesante y muy difícil de contestar, porque el tema del presupuesto de construcción de un edificio o de una infraestructura es siempre muy relativo y muy elástico. Si 60 millones de euros, que son 10.000 millones de las antiguas pesetas si mal no recuerdo, se dedican a construir un edificio eficaz dotado de la suficiente tecnología escénica para afrontar con garantías las producciones de óperas, sí, es suficiente. Si queremos cubrir el interior con pan de oro y el exterior con mármol de Carrara, no. La arquitectura lo que tiene es eso; es decir, un edificio puede ser tan caro como queramos. Nosotros podemos encargarle a un arquitecto que construya una casa que flote en el mar, si tenemos para pagarla nos la harán. Entonces, la pregunta siendo muy acertada, y la respuesta que yo le puedo dar es esa. ¿Con 10.000 millones de pesetas se puede construir un Teatro de Ópera? Sí.

D. Francisco González Pastor

Quisiera formular una pregunta a partir de datos que seguramente ya estarán publicados y estudiados en algún otro medio. ¿Se conoce qué pro-

porción de público local y público foráneo tienen ahora mismo el Festival y la Orquesta Ciudad de Granada, y si esa proporción se considera que podría ser la misma, podría alimentar la vida del Teatro de Ópera, o serían dos públicos completamente diferentes?

D. Enrique Gámez Ortega

En números redondos el público que acoge el Festival es un 76% de Granada y, aproximadamente un 24%, de fuera de Granada. El Festival tiene un mayor arraigo en el público de la ciudad. No es corriente encontrarse con hechos como el caso del Festival de Perelada, que es un festival conformado por el público exterior que va a un pequeñísimo pueblo donde hay un palacio, que tiene un casino y no hay nada más en Perelada. Un entorno muy bonito, sí, pero no hay una población activa que conforme el público del Festival. El Festival de San Sebastián tiene hasta un 40% de público internacional porque procede de Francia, que está muy cerca. Es decir, hay elementos diversos en la estructura de cómo conformar los públicos, y en el caso de Granada es el Festival que está más al Sur del continente europeo. Entonces, en esta ubicación que tiene Granada y en las dificultades que ha ido rompiendo con el tiempo, para nosotros ya propiamente como programadores, uno de los mayores esfuerzos se nos va en el capítulo de producción por todos los montajes y los viajes. El Festival de Granada no está bien colocado en sus fechas, lo estuvo al principio pero ya no, porque está fuera de los circuitos internacionales que hay en ese momento. Todo el mundo está acabando sus temporadas, o dentro de un mes las van a iniciar, y nosotros nos hemos quedado en medio. Y para nosotros, como Festival, es más compleja la contratación que en otros sitios. Digo todo esto porque se han ido superando en la ciudad toda una serie de dificultades de acceso y de barreras que se han ido rompiendo con el tiempo y creo que eso ha posibilitado por ambas partes, tanto por el público de la ciudad como por el exterior, que sea más fácil acceder a Granada.

Ya será más o menos fácil conseguir las localidades que, por otra parte, están relacionadas con la ley y la ordenación que marca en cuanto a los aforos que podemos tener en los espacios públicos que no tienen la finalidad de albergar los espectáculos, sino la finalidad extraordinaria de realizar algo

durante un tiempo. Nosotros hacemos las actividades en espacios patrimoniales, sencillamente porque no disponemos de un teatro como tal. El Palacio de Carlos V no es un teatro, el Generalife ahora sí, pero antes no; antes estaba al margen de la ley y esa fue la razón principal de su remodelación. Creo que el potencial de público futuro sería mayor en el público exterior, es decir, puede seguir esta proporción pero habría una demanda muy importante en ese caso de público exterior. Pensando por otra parte ya no sólo en el aumento de público sino en la oferta de actividades que habría, de muchísimas más ofertas. Estamos hablando de un aforo de 1.700 asientos que tiene que multiplicarse por varias veces al año. Eso haría que a lo mejor se respetara esa proporción del 76%-24%, pero significaría que habríamos aumentado en no sé qué proporción, habría aumentado el público porque la gente iría más, no creceríamos a lo largo pero sí a lo ancho.

D. Juan José Ruiz Molinero

Me gustaría hacer una pregunta al Director del Festival al hilo de esto. ¿El público asistente a la ópera que programa el Festival, con las dificultades que todos sabemos y a veces con gran imaginación, es un público que agota todas las localidades?

D. Enrique Gámez Ortega

Sí.

D. Juan José Ruiz Molinero

Si hubiera más localidades, ¿se venderían?

D. Enrique Gámez Ortega

Sí, yo estoy convencido. Sí, sí.

D. Juan José Ruiz Molinero

Entonces ya hay una respuesta de que el público iría a la ópera.

D. Enrique Gámez Ortega: Para una *Flauta Mágica* o *Don Giovanni* u otro tipo de producciones, hemos tenido el año pasado la experiencia del

estreno del *Requiem*, del maestro García Román, una obra contemporánea en la que se vendió el aforo completo en dos días. Yo creo que las cosas están cambiando muy bien en muchos sentidos.

D. Carlos Magán Fernández

En nuestro caso la proporción de público ajeno a la ciudad es menor que en el Festival; nosotros debemos estar en torno a un 90% largo de público de la ciudad y el resto, básicamente, de la provincia. Mucho menos que el Festival por razones lógicas de concentración, de variedad, de espectacularidad, del marco. Es lógico que una estructura de Festival tenga una capacidad de atracción de mayor variedad de población y más lejanía. Y en mi opinión un espectáculo como la ópera se acercaría más a los porcentajes del Festival que a los de la Orquesta Ciudad de Granada.

D. José Palomares Moral

Damos paso a la última pregunta, por favor.

D. Juan Cruz Guevara

Quisiera apostillar dos cosas. La primera a D. Enrique Gámez, para decirle que igual que se debería aumentar la dotación de la orquesta sinfónica a ocho millones de euros, lo cual sería fantástico, la del Festival también debería aumentarse. Porque para poder hacer producciones en el futuro Teatro de Ópera y seguir haciendo unas producciones en el Festival, en la misma línea que se están haciendo, debería aumentarse aparte del presupuesto del Teatro.

Luego también me gustaría comentar lo que se ha estado hablando de las subvenciones que reciben el Teatro Real o el Liceo. Se decía el 38% en el Real pero eso es del total porque si sumamos 38%+15%+2% supone el 55%; el otro 45% era de entidades privadas. Mientras, D. Jordi Alié habló del 45%+40% de la Generalitat y un 10% del Ayuntamiento, que hacía un 100%. Son términos proporcionales diferentes que parecían que le daba más Madrid al Liceo que al Real. No, aproximadamente son unos 17 millones de euros lo que le puede dar al Real mientras al Liceo eran 12 millones de euros. Evidentemente, si un Teatro de Ópera permanece cerrado un fin

de semana creo que se pierde dinero. Entonces habría que dotar a la ciudad, ya con las nuevas compañías de vuelos internacionales, para que quien viniera a ver la Alhambra o a esquiar supiera que puede ver algún acontecimiento cultural esa noche en Granada. Bien por el Festival, bien por la Orquesta Ciudad de Granada y también el Teatro de Ópera, igual que otras ciudades son ciudades de vacaciones, Granada podría ser una ciudad cultural. Y alguien que venga desde Dublín sepa que esa noche puede ver cualquier espectáculo cultural en Granada aunque, como dijo el gerente del Teatro Real, sean con entradas del "último minuto".

D. José Palomares Moral

Cerrado el turno de palabras, finalizamos esta tercera mesa de debate en torno al Teatro de Ópera de Granada. Muchas gracias por la participación a todos los que han intervenido en el debate: a los componentes de la mesa y al público con sus preguntas. Les recuerdo que el próximo día 29 el tema del debate girará en torno a la opinión de las administraciones y estará moderado por D. José García Román, Director de la Real Academia de Bellas Artes de Granada. En ella intervendrán como ponentes D. José María Rodríguez Gómez (Viceconsejero de Cultura de la Junta de Andalucía), D. Pedro Benzal Molero (Delegado Provincial de la Consejería de Cultura de Granada), D. Luis Gerardo García-Royo (Concejal Delegado del Área de Planificación Urbanística y Obras Municipales del Ayuntamiento de Granada) y D. Juan Manuel García Montero (Concejal Delegado del Área de Cultura del Ayuntamiento de Granada).

Muchas gracias a los ponentes que nos han acompañado esta tarde y que han expuesto sus ideas, sus opiniones y sus reflexiones, a todos ustedes también por su asistencia.

4ª Mesa: (martes, 13 de marzo)

LA OPINIÓN DE LAS ADMINISTRACIONES

Moderador:

D. José García Román,

Director de la Real Academia de Bellas Artes de Granada

Ponentes:

D. José María Rodríguez Gómez,

Viceconsejero de Cultura de la Junta de Andalucía

D. Pedro Benzal Molero,

Delegado Provincial de la Consejería de Cultura en Granada

D. Juan Manuel García Montero,

Concejal Delegado del Área de Cultura del Ayuntamiento de Granada

D. Luis Gerardo García-Royo,

*Concejal Delegado del Área de Planificación Urbanística y
Obras Municipales del Ayuntamiento de Granada*

La opinión de las Administraciones

D. José García Román

Buenas tardes. Con la mesa de hoy concluye el debate que sobre el Teatro de Ópera ha organizado la Academia de Bellas Artes; un debate que era necesario para poner más orden en un proyecto que comenzaba a eternizarse, máxime si tenemos en cuenta las veces que ha sido promesa de partidos políticos en tiempo de elecciones. Son ya 16 años hablando del Espacio Escénico –o del Teatro de Ópera, como la Academia acordó denominarlo hace unos meses–. Teóricamente se debería estar ya preparando la inauguración y ‘afinando’ el edificio, a tenor de la última promesa electoral. Pero estamos acostumbrados a los retrasos en esta ciudad en la que tantos proyectos se demoran, a pesar de que dichos retrasos generen frustración en la ciudadanía. Por esta causa en tantas ocasiones los ciudadanos tienen que ser motores porque sus representantes van detrás del vagón en lugar de ir delante. ¿Quién puede poner en duda que Granada ha perdido oportunidades debido a dilaciones y aplazamientos, lo que ha originado un distanciamiento de los políticos con sus representados, mermando su credibilidad? Y es que Granada debería ser el gran partido que nos uniera por encima de colores, desavenencias y controversias. Así lo expresó la Academia cuando en su Salón de Plenos mantuvo los encuentros con el Sr. Alcalde, D. José Torres Hurtado, y con el entonces Sr. Delegado de Cultura de la Junta de Andalucía, D. José Antonio Pérez Tapias.

Diversas circunstancias han hecho que el proyecto del Teatro de Ópera salte a la primera página de actualidad para bien de Granada y de su distrito cultural –en el sentido más respetuoso (Jaén y Almería creemos que deben estar ‘presentes’, aunque sea *in mente*, en este ilusionante proyecto que tanto futuro ofrece y que les afectará muy positivamente, como beneficiarias)–. Las comunicaciones están imponiendo un nuevo concepto de ciudad.

La Academia adoptó la decisión de emitir un comunicado ante las luces de alarma que se encendieron por el silencio tan largo y ante la ausencia de

información solicitada tanto a la Delegación de Cultura de la Junta de Andalucía como a la del Ayuntamiento de Granada. Meses antes habíamos llamado la atención sobre el proyecto que nos ocupa en el documento sobre *La Música en Granada*, encargado por el Consejo Social de nuestro Ayuntamiento. Ante esta situación, en la que el hermetismo generaba duda y recelo sobre el futuro del Teatro y también sospecha de que quedara todo en un sueño, pues habían aparecido interrogantes que parecían cuestionar la construcción del gran Espacio Escénico, aunque se cayese en la contradicción de estar hablando de Granada como Capital cultural, alentamos estas reflexiones. No voy a descender a anécdotas y experiencias personales porque no es el lugar –en estos momentos represento a la Academia– y además porque hay que mirar hacia adelante. Pero sí debo subrayar que se trata de un proyecto de Granada para Andalucía, España y la Humanidad. Nunca mejor dicho.

Las declaraciones de la Sr^a Consejera de Cultura, del pasado 21 de octubre, en relación con los 2.000 metros cuadrados menos de solar, exponiendo que el solar que había ofrecido el Ayuntamiento era demasiado reducido para que pudiera llevarse a cabo en su totalidad el proyecto del Gobierno autonómico, aceleraron la puesta en marcha de este Debate que fue aprobado por unanimidad del Pleno corporativo. La Sr^a Consejera manifestó textualmente: “Tenemos que abandonar la idea de un gran Espacio Escénico, que en algún momento se pensó, especializado en danza. Los técnicos de la Junta están aguzando su ingenio para aprovechar al máximo el solar con 6.500 metros de edificabilidad en lugar de los 8.500 necesarios”. Sabemos que una cosa es el solar y otra la edificabilidad. Pero también conocemos que en un proyecto de esta envergadura la horizontalidad es fundamental por todo lo que ello implica, y no sólo en lo que afecta a la perspectiva y el entorno. Por otra parte, los medios de comunicación han suministrado información sobre todo esto, y la tenemos muy cercana, por lo que entendemos que no es preciso hacer ahora síntesis alguna.

Pero la mejor noticia es que parece ser que se han despejado las dudas con la intervención del Sr. Presidente de la Junta que comprometió su palabra el pasado 7 de marzo en Granada, anunciando el inminente inicio de trámites para activar la construcción del Teatro de Ópera, diciendo que los

asuntos relacionados con estatutos, convenios o similares quedarían solucionados durante el presente mes, anunciando que se han librado 240.000 euros para el proyecto. Seguro que el acuerdo unirá voluntades, principalmente del Ayuntamiento y de la Junta.

Hemos aprendido mucho durante estos días de debate. Estamos acercándonos más al modelo ideal para Granada. Y queremos convencernos de que tendremos un Teatro que dará que hablar en España, en Europa y en el mundo. Un Teatro que será modelo en producciones propias, intercambios, rigor, realismo y calidad, en entendimiento con las principales instituciones escénicas, y que estará arropado por un entorno único y excepcional. Un Teatro que no deberá sufrir los errores de arquitectos que no conocen en profundidad lo que es un teatro de ópera y, lo más grave, que no se asesoren como debieran, según ha quedado parente en últimas inauguraciones. Para lo que las administraciones tendrán que poner los medios adecuados con el fin de evitar derroche o, lo que es peor, decisiones irreversibles.

El espectáculo de la ópera ha estado sublimado, pero el paso del tiempo lo ha puesto en su lugar. Hay una renovación profunda, otro público, otros conceptos, otras ideas, otras formas, aunque quede como referente del *glamour* el increíble y fastuoso espectáculo de La Scala de Milán, en tantas ocasiones cita de *flashes* y frivolidades. Pero así es el mundo. También genera riqueza. Los que conocemos la ópera, desde el lado más conservador y burgués hasta el más renovado y moderno, sabemos que tiene futuro, a pesar de que se haya dicho, como de la sinfonía, que es un género obsoleto. Viví una experiencia alucinante para mi carrera cuando en 1990 estrené en la Sala Olímpica del madrileño Barrio de Lavapiés la ópera *El bosque de Diana*, con libreto de Antonio Muñoz Molina, dentro de un ciclo del Ministerio de Cultura. La puesta en escena fue sobresaliente, pero sin el marco adecuado. Se estaba abriendo una vía a otro mundo que llamaba con ilusión a la puerta. Y me acordé de que Mozart conocía muy bien qué era un teatro de barrio, como en el que se estrenara su genial *Flauta mágica*.

No debemos confundir la elite del pensamiento, de la sensibilidad, del corazón —a la que no se le presta mucha atención, al parecer—, con la elite del poder y del dinero, que atacamos de boquilla pero a la que aspiramos a formar parte. A veces hay otras alfombras más sutiles, otro *glamour* más

camuflado. Sería misión de este significativo proyecto ir rompiendo con saber, desde el respeto a las ideas, estructuras caducas. Títulos de óperas de hoy se acercan con rigor a los escenarios del poder y rompen esquemas, revolucionan el proscenio, las bambalinas, la concha del apuntador y el foso. Es una tarea fascinante y educadora la que nos espera. Sólo así, con un trabajo ejemplar, Granada podrá contar cuando pasen cien años con una voz propia en el espacio natural de la gran Europa de la Cultura. La ópera es por sí misma, y más allá de alfombras, panes de oro o edificios faraónicos, un espectáculo total que no compite con nada, que integra y mueve corrientes de pensamiento y arte, y genera riqueza cultural y económica.

Nuestro Teatro de Ópera debería tener voz singular, sin clonación; ser un proyecto propio, sin comparaciones con lo cercano, como cuando al inicio de los años cincuenta se planteó el Festival que haría el milagro de llevar el nombre de Granada por todo el mundo. Porque Granada no limita con ninguna frontera de Andalucía, ni de España, ni siquiera de Europa. Los límites de Granada están en los confines del mundo. Si de verdad estamos de acuerdo en esto, si de verdad estamos convencidos de que Granada posee un adecuado proyecto cultural de primerísimo nivel que conecta con el mejor pensamiento creativo, que es ciudad de luz y arte, 'Capital cultural de Andalucía' y candidata *per se* a 'Ciudad europea de la Cultura', no perdamos más el tiempo. Demostrémoslo con la verdad de los hechos, pongámonos a trabajar y hagamos el gran proyecto de Granada que pasa necesariamente por la Cultura. No alentemos programaciones mediocres y pseudoprofesionales; abramos las ventanas para que entre el aire fresco del mundo y para que nadie nos tenga que decir lo que pasa en el exterior, porque lo conocemos. Hagamos un pacto desde la verdad y la sinceridad y creamos de una vez por todas en Granada, ciudad con la que merece la pena soñar.

La Academia ha propiciado este Debate para informar, apoyar, entusiasmar y, por qué no decirlo, reivindicar lo que corresponde a Granada, y despertar ilusión y credibilidad. En varias sesiones de nuestra Academia se ha hablado de esto y los Académicos delegaron en la Sección de Música, que será la que informará exhaustivamente al Pleno en la próxima junta. Es nuestro anhelo que el nuevo edificio reúna las condiciones exigibles, sea un

referente estético integral y que la programación sea valorada en los centros de prestigio de Europa por su singularidad y máxima calidad, sin concesiones. A menos Granada no debe aspirar. Por lo que mira al coste económico, evitemos los miedos y cortacircuitos de que hay otras necesidades prioritarias, aunque sea verdad. Salvo que queramos hacer la revolución solidaria –no creo que estemos por la labor–. Emprendamos esta fascinante aventura, no sin antes velar las armas, pues no es fácil la tarea que se ha iniciado. La Academia va a reflexionar sobre todas estas cuestiones y posiblemente promueva nuevas actividades relacionadas con este proyecto, clave para Granada y su entorno.

Estoy convencido de que el día en que se levante por primera vez el telón del nuevo Teatro, en el 2011 –esperamos vivir para contarlo–, algo habrá cambiado en Granada, algo que tendrá que ver con un giro de 180 grados. Queda el camino arduo de educar y reeducar, de formar e informar, de sembrar ilusión. La Academia quiere ser bisagra y puente de unión. Es nuestra misión y nuestro compromiso. Seguirán nuevos debates y estaremos siempre con y al lado de Granada, más allá de otros intereses.

En nombre de la Academia agradezco la presencia de las Administraciones representadas por el Ayuntamiento de Granada y la Junta de Andalucía: un aval para el proyecto que comienza a ser realidad.

Nuestro agradecimiento a las instituciones que han patrocinado este Debate, al Ministerio de Educación y Ciencia, a EMASAGRA que junto con VILPOMAS, cuyo presidente D. José Luis Vílchez se encuentra en la sala, estrenan patrocinio con nosotros. Nuestra gratitud a todos los medios de comunicación de Granada que han hecho seguimiento de este ciclo de Debates y a los ponentes que nos han acompañado en las mesas. Nuestro reconocimiento al Pleno Corporativo académico que depositó la confianza en el proyecto, a la Sección de Música de la Academia y al coordinador de este Debate, D. Francisco González, por su trabajo realmente ejemplar.

Se me ha encomendado la misión de moderar esta mesa, compuesta por los ponentes D. Juan Manuel García Montero, Concejal Delegado del Área de Cultura del Ayuntamiento de Granada; D. Luis Gerardo García Royo, Concejal Delegado del Área de Planificación Urbanística y Obras

Municipales del Ayuntamiento de Granada; D. Pedro Benzal Molero, Delegado Provincial de la Consejería de Cultura en Granada, y D. José María Rodríguez Gómez, Viceconsejero de Cultura de la Junta de Andalucía, a quienes agradecemos su presencia.

Les propongo 10 minutos de intervención, con la orientación que cada uno de ustedes quiera dar, y después les someteremos a las preguntas que el público considere oportunas. Les ruego brevedad y síntesis.

Sin más, comenzamos el debate.

Tiene la palabra el Sr. Concejal Delegado del Área de Cultura del Ayuntamiento de Granada, D. Juan Manuel García Montero.

D. Juan Manuel García Montero

Muchas gracias Sr. Director. Yo entiendo, y en eso creo que vamos a estar de acuerdo todos los que estamos sentados en esta mesa, entiendo también que va a estar de acuerdo el público que nos acompaña, que el proyecto del gran Espacio Escénico, el proyecto del Teatro de la Ópera es un proyecto importante, útil para la ciudad de Granada. Una ciudad que pretende ser, como ya se ha dicho tantas veces, Capital cultural de Andalucía. En la que, por otra parte, la actividad musical tiene un papel yo diría que predominante en el conjunto de toda esa actividad. Y digamos que es el espacio que le falta a la ciudad para estar dotada, desde el punto de vista de las infraestructuras, de forma completa para poder llevar a cabo una programación y una actividad al nivel que la ciudad de Granada requiere y necesita. La verdad es que creo que también estaremos todos de acuerdo, hecha esta primera reflexión, en que se ha tardado demasiado tiempo en que este proyecto, que era anhelado por todos, se haya puesto o se vaya a poner en marcha. He de recordar que fuimos pioneros en tener un auditorio, como es el 'Manuel de Falla', que si no me fallan mis datos fue uno de los primeros en cuanto a su construcción en el territorio nacional. La verdad es que teniendo Granada una historia musical importante, teniendo el Festival Internacional de Música y Danza y teniendo en los últimos años una orquesta de referencia internacional, como es la Orquesta Ciudad de Granada, no parece razonable que este proyecto haya tardado tanto en ponerse en marcha.

En lo que a mí se refiere, como responsable del Área de Cultura del Ayuntamiento de Granada, los datos o las responsabilidades que yo pueda tener de este proyecto son los relativos a los últimos cuatro años. Y quizá no sea el momento de echar leña al fuego. Algo que para mí parecía bloqueado empieza a transformarse en lo que va a ser un trabajo real y una realidad, como tendría que ser la puesta en marcha de estos comienzos con la constitución de un Consorcio que debería ser el que se dedicara a hacer el seguimiento de esta importante infraestructura. Lo cierto es que yo puedo hablar con la tranquilidad y la buena conciencia de haber hecho, personalmente y en el conjunto de la institución a la que pertenezco, todos los deberes que nos podían encomendar para que este proceso de construcción, de puesta en marcha del Espacio Escénico, de este Teatro de la Ópera, fuese una realidad. Y lo digo con absoluta sinceridad, porque en un foro como este se nos pide que informemos a los ciudadanos y demos cuenta del trabajo que hemos hecho. Si hubiera habido alguna cuestión en la que realmente hubiera tenido que entonar el *mea culpa*, no tendría ningún problema en hacerlo, porque hay veces que algunas cuestiones se bloquean por determinadas circunstancias y porque en la vida pública hay que tomar determinaciones que al final resultan más o menos acertadas. Sin embargo, este no es el caso. Por lo que a mí respecta y a la Gerencia de Urbanismo, el Ayuntamiento de Granada ha realizado correctamente todo el trabajo encomendado en una primera reunión que se realizó en el despacho de La Mariana del Ayuntamiento, en la que yo estaba presente y también estaba presente el Alcalde, el Teniente alcalde D. Luis García-Royo, el entonces Delegado de la Junta de Andalucía en Granada D. José Antonio Pérez Tapias y el Viceconsejero de Cultura de la Junta de Andalucía. Una reunión en la que, de alguna manera, se sentaron las bases de forma rápida, y tengo que decir que en aquel momento yo entendí que diligente, para lo que iba a ser el comienzo de la puesta en marcha del Consorcio y, por tanto, del Teatro de la Ópera.

Y en aquella reunión que tuvo lugar hace algo más de dos años, el Ayuntamiento se quedó encargado de buscar los solares, se ofrecieron los que tenía la ciudad, y lo cierto es que esos solares están a disposición del Consorcio y además por decisión unánime, con una tramitación burocrática

complicada, con informes del Consejo Consultivo. En fin, una decisión del Pleno por unanimidad del Ayuntamiento de Granada. Y los solares están a disposición de este proyecto, como no podía ser de otra manera. En aquella reunión también quedamos pendientes de recibir una documentación que se ha recibido recientemente. La verdad es que ha tardado más tiempo en hacer el borrador de unos estatutos, que en toda esa tramitación burocrática, que nos daba la posibilidad de disponer de esos solares. No quiero abundar en esta circunstancia, porque lo cierto es que después de haber hecho todo ese trabajo, por parte del Ayuntamiento de Granada nos faltaba seguir avanzando en esa tarea que se había quedado encargada a otra administración. Aunque no deseo entrar en asuntos que nos distraigan más, sin embargo, yo estaba convencido, o al menos a mí me daba la sensación, de que de alguna manera este proyecto estaba si no bloqueado, paralizado y no por nuestra parte, como se ha manifestado. Quizá no sea el momento de reprochar nada porque entiendo que el deseo de los granadinos es que el proyecto se ponga en marcha y creo que mi intervención en este sentido debe quedar ahí, porque ahora comienza un nuevo trabajo. Quizá recibamos alguna otra información en esta mesa que sea ilustrativa. Lo que sí puedo decir es que en lo que a mí me compete, y estoy convencido que también al Ayuntamiento de Granada, nos pondremos a disposición de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, que debe tener la responsabilidad de tirar del timón, pues es la entidad que se comprometió a través de su Presidente en las últimas elecciones autonómicas, para que este proyecto finalmente se ponga en marcha con todos nuestros apoyos y toda la ilusión, como no puede ser de otra manera, por respeto a los ciudadanos. Creo que es una realidad constatable que, al fin, cuando la persona que ha dicho que iba a desbloquear, ha provocado que se desbloquee esto; pues de alguna manera era la responsable de que estuviera bloqueado. Muchas gracias Sr. Director.

D. José García Román

Gracias Sr. Concejal. Tiene la palabra el Sr. Concejal Delegado del Área de Planificación Urbanística del Ayuntamiento de Granada, D. Luis Gerardo García-Royo.

D. Luis Gerardo García-Royo

Gracias Director, y gracias a la Academia que me permite estar esta tarde aquí debatiendo y exponiendo nuestras ideas acerca de lo que inicialmente comenzó siendo un Centro Escénico y creo que con gran acierto desde la Academia se solicita y se proclama el nombre del Teatro de la Ópera de la ciudad de Granada. Y es así porque tengo que decir que después de los últimos acontecimientos que hemos tenido, sobre todo mediáticos, y de recibir un informe de la Academia, yo solicité en dos ocasiones expresamente a través del Sr. Secretario de la Academia D. Miguel Giménez Yanguas, tener la ocasión de poder reunirme con los miembros de la Academia para poder explicar el planteamiento del Ayuntamiento de Granada y, por tanto, poder rebatir alguno de los puntos que se contenían en aquel informe. No fueron atendidas las dos primeras peticiones y tan sólo hace unos días se me invitó a asistir hoy aquí, lo cual hago con sumo gusto y agrado puesto que es la oportunidad que me brindan para que se escuchen algunas de las manifestaciones del Ayuntamiento de Granada. Y lo hago hoy que tengo que decir que es un día muy significativo para este proyecto puesto que esta mañana, a las 10:52 h., se ha recibido en el Ayuntamiento el Catálogo de Necesidades para el centro escénico que lo estábamos esperando desde el 4 de mayo del año pasado. Y, por tanto, tengo que decir que desde las 10:52 de esta mañana es un día en el que por lo menos ya sabemos cuál es el catálogo de necesidades. Ya sabemos que son 10.960 m² los que en realidad se necesitan y por tanto, a partir de ahora, nos podemos poner a trabajar para darle cabida dentro de esa parcela a esas necesidades. Porque tengo que decirles que, hasta ahora, el único catálogo que nos habían mostrado fue el del día 4 de mayo de 2006, en una reunión que hubo en la Delegación del Gobierno de la Junta de Andalucía.

Se nos dio un Catálogo de Necesidades en el que había que construir o materializar 32.000 m². Evidentemente, 32.000 m² no cabían en una parcela de 6.500 m², pero tampoco en una de 8.500 m². A partir de ese momento, solicitamos que se adecuaran exactamente las necesidades mínimas para que este proyecto fuera realizable. Desde la citada fecha, insisto, nos ha llegado esta mañana a las 10:52 h. Por lo cual ha sido imposible adaptar el proyecto.

Por tanto, bienvenido sea y feliz día en el que ya por lo menos podemos ponernos a trabajar para darle cabida a ese edificio en esa parcela. Yo quiero, por tanto, mirar hacia adelante y no mirar hacia atrás. Pero es verdad que en este proceso ha habido momentos de luz y de sombras. Es verdad que, como decía mi compañero D. Juan Manuel García Montero, fue el 7 de marzo de 2005 cuando se produjo la primera reunión. Hace 2 años y 7 días. En la que efectivamente recordará el Sr. Viceconsejero se hablaron de varios solares, se habló de un solar en La Chana que podía ser contenedor de este edificio; se propuso la Prisión Provincial de la Carretera de Jaén y, al final, se optó por el solar que había cerca de lo que iba a ser o va a ser ya el Centro Cultural de la Memoria de Andalucía de Caja Granada para aprovechar las inercias del entorno, tanto del Parque de las Ciencias como de este centro cultural. Pero era cierto y evidente que esa parcela era zona verde, que para poder ubicar en la parcela próxima al Centro Cultural un Centro Escénico era necesario hacer una transmutación, y la parcela de uso cultural que tenía ese plan parcial de 6.553 m² había que trasladarla a la del equipamiento cultural. Y era eso lo que se podía trasladar, y esa parcela tenía 6.553 m², no se podía trasladar más porque darle más espacio al Centro Escénico suponía reducir zona verde. Y evidentemente, ese era un tema absolutamente tabú, puesto que, si ustedes no lo saben yo se lo explico, cualquier afectación a las zonas verdes de un Plan General de Ordenación Urbana ya es preceptivo del informe del Consejo Preceptivo de Andalucía y éste no iba a aceptar una reducción del espacio de zona verde de ese Plan Parcial. Y eso fue lo que hicimos. E iniciamos el procedimiento en el mes de mayo y aun con el dictamen preceptivo del Consejo Consultivo de Andalucía en el mes de diciembre de ese mismo año, es decir, en casi 6 meses estaba ya terminado. Y a partir de ese momento se puso la parcela a disposición de la Delegación de Cultura.

Tengo que decirles que en ese intervalo del procedimiento ha habido tres fechas en las que se le ha puesto de manifiesto expresamente a la Junta de Andalucía, a la Delegación de Cultura, la parcela y su tamaño sin que se advirtiera nada. Y así continuamos hasta que, insisto, cuando el 4 de mayo de 2006 tenemos la reunión surge el problema de cómo se iban a materializar 30.000 m² en una parcela de 6.500 m². A partir de ese momento, también tengo que decirlo porque es cierto, personalmente solicité de la

Delegación del Gobierno de la Junta en Granada una reunión para poder desbloquear el tema y poder conocer esas necesidades mínimas.

Yo voy a contarles algunos datos. En esos 30.000 m² que para Sala de Profesores de Danza y Sala de público de 30 localidades, aparte del gran Espacio Escénico, se exigían 4.549 m², pero para residencia de actores o bailarines se pedían 2.728 m². Eso equivale a 35 pisos de los que se construyen habitualmente. Para administración, 15 despachos, 2.370 m². Dividan 2.370 entre 15 y verán el tamaño de los despachos. Y, por supuesto, un aparcamiento de 500 plazas, etc. Esto me parece excesivo. En definitiva 30.000 m² no cabían en 6.500 ni en 8500 m². Ahora se ha quedado en 10.000, 10.900 m², pues bienvenidos sean. Pero desde luego lo que sí puedo garantizarles es que hemos perdido un año y que, en todo caso, es verdad que de este proyecto que inicialmente se contempló en el mes de mayo de 2005 como Centro Escénico y/o Centro de Danza Contemporánea, se ha caído la danza. Y para que no se caiga nada, vengo una vez más a decirle a la Junta que mañana mismo a las 8 de la mañana estamos abriendo todo el catálogo de parcelas de uso cultural que hay ahora mismo disponibles en la Ciudad para que elijan la que quieran. Para que el Centro de Danza no lo pierda Granada.

D. José García Román

Muchas gracias, D. Luis Gerardo. Tiene la palabra el Sr. Delegado Provincial de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, D. Pedro Benzal.

D. Pedro Benzal

Muchísimas gracias, Director de la Academia. Como Delegado de Cultura de Granada quiero en primer lugar señalar algo que ya se ha dicho pero que luego no se ha sido consecuente. Aunque se ha señalado en las intervenciones anteriores que no es el momento de los reproches, luego los ha habido. Creo que estamos hablando de un gran proyecto para Granada, y los grandes proyectos requieren tiempo, y el mismo Concejal de Urbanismo acaba de señalar que ha habido dificultades a la hora de resolver el tema de dónde ubicar este proyecto. Incluso acaba de señalar ahora mismo que abre el catálogo de todos los solares disponibles en Granada para

ver cómo ubicamos este gran proyecto que el Gobierno de Andalucía tiene pensado para Granada. Yo creo que es el tiempo de las soluciones y del consenso porque estamos de acuerdo en que esto se haga. Empezar a hablar de fechas en las que cada uno ha dicho sus opiniones, no voy a entrar en esa cuestión. Quizá más adelante se pueda entrar, pero sí es verdad que tenemos que hablar de ese consenso y mirar al presente y hablar de futuro. Ha habido dificultades pero estamos en un momento bueno, en el momento del acuerdo. Estamos en el momento en el que hay unos Estatutos, estamos en el momento en el que hay un Plan de usos y necesidades de este Espacio para Granada y yo creo que es el momento de resolver esos últimos flecos, de firmar esos Estatutos, de constituir el Consorcio, de encargar el proyecto para pedir presupuesto y de ponernos a funcionar. El tiempo político es verdad que no es muy bueno, porque a nadie se le escapa que hay unas elecciones municipales dentro de dos meses, pero eso no nos debería importar a nadie. Yo lo quiero dejar claro desde esta mesa. A la Delegación de Cultura no le va a importar esa cuestión. Nos da igual que haya elecciones la semana que viene, dentro de 2 meses o de 4 años. Lo que nos importa y lo que queremos es trabajar de forma consensuada, con seriedad, para que Granada tenga en el menor tiempo posible ese Teatro del que aquí estamos hablando. No voy a alargar mi intervención. El Viceconsejero ahora dará más detalles de tipo técnico. No me corresponde a mí hacerlo. Y a continuación, creo que lo más importante es confrontar algunos de estos flecos que todavía quedan en este proyecto y que ustedes tengan la ocasión de preguntar y de aportar ideas. Porque, insisto, nosotros nos creemos y practicamos la participación y por eso aceptamos encantados cuando la Academia nos propuso en el mes de enero este Debate.

Yo llevaba diez días en la Delegación, y aquí está el Secretario de la Academia que lo puede confirmar, cuando dijimos que estábamos dispuestos a hablar para llegar a acuerdos. Estamos en el momento del acuerdo, no volvamos a momentos anteriores y vamos a hablar de futuro y de presente dejando clarificadas todas aquellas cuestiones que deban clarificarse, pero sin olvidar dónde estamos y qué pretendemos. Y lo que pretendemos es tener un gran proyecto para Granada y estamos, yo creo, en las mejores condiciones de que esto sea una realidad. Vamos a aprovecharlas y vamos a no

jugar al victimismo y a los agravios que en definitiva perjudican a nuestra ciudad. Desde la Delegación de Cultura no vamos a consentir nada que pueda perjudicar el que Granada tenga en la mayor brevedad posible este gran Espacio Escénico: Teatro de la Ópera, Teatro de la Ópera y de la Danza, Teatro de Granada. El mejor teatro posible y en el mejor lugar posible. Entonces creo que en eso es en lo que debemos trabajar y creo que además estamos en la mejor disponibilidad. Vamos a la tarea. Estamos en el 2007, en el momento del acuerdo, del consenso y de que tenemos un presupuesto para encargar el proyecto y una aportación, en este caso de la Academia que con sus Jornadas ha recabado información técnica muy interesante y que va a seguir en ese trabajo. Bienvenido sea todo esto, lo digo desde la Delegación de Cultura; bienvenidas sean todas las aportaciones de Instituciones o particulares que nos quieran hacer llegar para que Granada tenga su mejor proyecto. En esa dirección va a trabajar la Delegación de Cultura.

D. José García Román:

Muchas gracias Sr. Delegado. Tiene la palabra el Sr. Viceconsejero de Cultura de la Junta de Andalucía, D. José María Rodríguez Gómez.

D. José María Rodríguez Gómez

Buenas tardes a todos. Antes de nada, saludo a las autoridades que me acompañan en la mesa y por supuesto agradezco sinceramente a la Real Academia de Bellas Artes de Granada el que me haya invitado a formar parte de una interesantísima serie de debates sobre el Teatro de la Ópera. Los nombres, en definitiva, se aproximan al que será el definitivo Teatro de la Ópera, En cualquier caso, Teatro de Granada. Indudablemente el nombre, consultando por supuesto a los expertos, se determinará en fechas más cercanas a su apertura.

Venía a hablar de futuro, porque es lo que yo pensaba que a ustedes les interesaba; no obstante también hablaré del pasado.

Pero antes quiero decirles una cosa: yo no tengo el menor interés en generar ningún problema, ninguna incertidumbre sobre esta gran infraestructura cultural para Granada. Respecto a la Junta de Andalucía, ninguna incertidumbre, ningún problema. Sólo certidumbre y soluciones. Eso es lo

que trataré en mi intervención o lo que estamos haciendo desde el inicio del proceso. Y además me gustaría invitar a mis compañeros de la mesa que representan al Ayuntamiento de Granada a que utilicemos la primera persona del plural de ahora en adelante. Este es un proyecto compartido entre instituciones, basado en la lealtad institucional y aquí no tiene sentido el “yo he hecho”, o “yo he dejado de hacer”, sino el “hemos hecho” o “hemos dejado de hacer”. Igual que cuando dicen que se ha tardado demasiado tiempo, no voy a decirle al Ayuntamiento de Granada que ha tardado demasiado tiempo en poner el suelo; quiero decir, hemos tardado un año en tener el suelo. Nosotros y ellos, las instituciones que estamos abordando el proyecto. Por tanto, invito a mis compañeros de la mesa, y también a mis compañeros del proyecto a que utilicemos la primera persona del plural en adelante, si es posible.

Se ha hablado del año 2006. Ahora explicaré qué cosas se han hecho para que el Ayuntamiento de Granada tuviera realizadas las tareas necesarias y estuviera el suelo disponible. Ha sido el 5 de febrero, hace 5 semanas. La determinación del Concejal de la Comisión de Urbanismo del Ayuntamiento de Granada es la que nos despeja la concreción de cuántos metros tenemos disponibles para construir entre lo que son las superficies computables y no computables. A partir de ese momento sabemos los metros a disposición del Consorcio. En ese momento es cuando hay que constituir el Consorcio porque no sé si saben que un consorcio, en el cual una administración pone como parte de dicho consorcio un suelo que tiene que estar concretado, fijado, aprobado en pleno en el caso del Ayuntamiento. Por tanto, no se puede constituir el Consorcio, el órgano administrativo de gestión del teatro, sin tener concedido el suelo. Y después de esa reunión de mayo hemos hablado de 32.000m²; eran 19.000 m² sin aparcamiento y 26.560 m² con aparcamiento. Los comentarios realizados ahora por el Concejal de Urbanismo —me parecen lógicos, porque todos tenemos derecho a manifestar nuestras opiniones—, referidos a qué se destinan los usos en los espacios escénicos, podrán parecer ridículas o no las propuestas. Ahí están y pienso que justificadas. Yo no voy a entrar en ese debate, complejo, por cierto, que nos llevaría mucho tiempo.

Desde luego sí he percibido un tono inadecuado en el Sr. Concejal sobre

algunas de las cosas que pedíamos. Estimo que no se ha leído la letra pequeña. Sí es verdad que hay una zona de residencia de 2.700 m², era el gran Espacio Escénico para la danza, con salas deportivas, con almacenes, con comedores, con cocinas, con salas de reuniones y con habitaciones para los que van a formarse en la disciplina de danza. También, con cierto sarcasmo, se ha dicho lo de los despachos, no del centro escénico sino de otras de nuestras preocupaciones de que aquello pueda ser sede del Festival Internacional de Música y Danza de Granada, de la Orquesta Ciudad de Granada, o sede administrativa de otras muchas cosas que tienen que ver con el entorno de la música. Y ahora le voy a pasar el proyecto al amigo García-Royo, porque ese fue el documento que trabajamos en el mes de mayo: 19.000 m² sin aparcamiento, y 26.000 m² con aparcamiento. Pero también voy a hablar de lo que me gusta, que es el futuro, para contarles cómo nos hemos acercado a lo que será el gran proyecto del Teatro de la Ópera de Granada. ¿Por qué se ha pensado en esa importantísima infraestructura cultural? Por la importancia cultural de la ciudad de Granada, que aunque está resuelta en materia de música sinfónica por el Auditorio Manuel de Falla y la Orquesta Ciudad de Granada, se denotan carencias sobre todo operísticas. Destacamos la implantación y la necesidad de que siga funcionando el Teatro Alhambra como un teatro para esos formatos como los que está ahora mismo trabajando el Teatro José Tamayo. Y además se está construyendo un teatro prácticamente nuevo para dar garantía a ese espacio cultural en el centro de la Ciudad y con el Ayuntamiento de Granada tenemos intención de seguir dando un buen uso al Teatro Municipal José Tamayo, una vez que el Teatro Alhambra se haya puesto de nuevo en funcionamiento. Es verdad que la ciudad de Granada, lo acaba de decir el Director de la Academia, tiene la necesidad de este gran espacio regular que tenga una temporada con identidad propia, con producciones singulares. Y otra cosa que ha dicho el Director al inicio de este debate y que destaco ahora es la necesidad de tener un teatro referente de la zona oriental de la Comunidad Autónoma de Andalucía.

Por eso, además, entre el Ayuntamiento y nosotros, elegimos esa zona porque nos parecía que era la mejor comunicada con otras provincias y, por tanto, se llega fácilmente a esa parcela. Porque indudablemente este teatro

será –junto al Teatro de la Maestranza, referente de Andalucía Occidental, el Auditorio de Málaga que se autoabastece con la población florante de la Costa del Sol– el Espacio Escénico de toda Andalucía Oriental. Junto a todo esto sumo los planteamientos que hicimos al principio y que estuvimos debatiendo en varias reuniones. Luego hay unas percepciones que también se estuvieron hablando en esas reuniones referidas a la necesidad de una sede administrativa para determinadas instituciones culturales consolidadas en Granada, como es el caso del Festival. La vinculación de la ciudad con la danza, que no pensamos abandonar, a través del Festival pero también por el Conservatorio “Victoria Eugenia”. Y sobre todo disponer de un espacio donde se hagan grandes representaciones operísticas. ¿Cuáles son los objetivos que nos hemos planteado en el Plan de necesidades una vez conocidos los m² disponibles? Primero, que haya una programación con un espacio de definición en el que quepa toda la danza, la ópera y el teatro. Y también, crear un espacio para la formación, el ensayo, la investigación y que sea referencia en el mundo de la danza clásica y contemporánea. Otros objetivos menores serían albergar las sedes de administraciones del Festival, de la OCG, que sirva de lugar de difusión de las nuevas tecnologías desde el punto de vista artístico y también que seamos capaces de dinamizar en torno a este Espacio Escénico una gran movilización cultural en la ciudad de Granada que ayude a consolidar un tejido industrial en torno a la cultura. ¿Qué hemos hecho? El año 2006, se ha relatado un poco aquí por parte de casi todos. Determinar el suelo. El cinco de febrero se ha consolidado en el presupuesto 240.000 euros que ya ha anunciado el Presidente y se han elaborado los Estatutos. ¿Qué es lo que, por tanto, hemos hecho? Básicamente una vez consolidado el suelo en torno a los 11.000 m², hemos hecho un Plan de usos que está sólo enunciado y pendiente de discusión, ratificación y consenso. No sólo entre las Instituciones, sino con el resto de los ciudadanos que quieran intervenir en este debate, para formar lo que llamamos un Plan de Necesidades.

Este Plan, en principio, contempla la posibilidad de que haya un espacio de exhibición en torno a las 1.500 butacas de aforo. Saben ustedes que últimamente la tendencia no es hacer grandes aforos de más de 2.000 porque parece que produce una pérdida de eficacia en la acústica, por lo que estamos

hablando de que los formatos más adecuados son aquellos que están entre las 1.000-1.500 localidades. Un escenario de 20 x 20 m., en el que puedan representarse todas las óperas, sean del formato que sean, que tenga una corbata (parte que está entre el principio del escenario y el público) de 2 x 20 m., unos hombros de 10 x 25 m. y una chácena (almacenes que están detrás o debajo del escenario) de 40 x 10 m. y con la posibilidad de tener dos plantas. Este es el principio de la configuración de lo que debe ser un Plan de Usos, que después ha de consensuarse entre las administraciones y con los ciudadanos que quieran intervenir. Por lo tanto, la tarea está en marcha, el Presidente de la Junta no sólo ha dicho que esto se va a hacer sino que una vez decidido el solar, se pueden discutir y acordar lo Estatutos y encajar en el suelo disponible todas las necesidades que se han expresado en ese plan. Estos nos llevará un tiempo, el necesario, un mes aproximadamente, para poder encajar todo lo previsible con el objeto de que seamos capaces de dar satisfacción a todos y conseguir esos objetivos. Por lo tanto, insisto, estamos ya en posibilidad de constituir en Consorcio (instrumento de gestión). Creo que habría que consensuar en el seno de las administraciones que tuviera autonomía propia para gestionar todo el proceso de adjudicación del proyecto, y tendríamos que trabajar para que en un plazo razonable, de marzo a mayo, el pliego de condiciones técnicas y las cláusulas particulares del concurso para este proyecto estuvieran terminadas. Con lo cual, podríamos licitarlo antes del verano. Estamos hablando del proyecto de ejecución, que es complicado y que no se tardará menos de un año en elaborarlo. Y, por tanto, hablo del 2008 cuando estaremos en condiciones de adjudicarlo, para iniciar las obras en el 2008-2009. Yo insisto en que la colaboración institucional va a ser la referente administrativa de la Junta porque es lo que la experiencia nos dice en este tipo de proyectos en los que hay tantas administraciones y tanta sociedad civil detrás. Es la única posibilidad de que pueda tener un feliz término. Muchas gracias.

D. José García Román

Muchas gracias, Sr. Viceconsejero. Desea intervenir el Sr. García-Royo.

D. Luis Gerardo García-Royo:

Gracias. Deseo intervenir porque se han dicho aquí algunas cosas que

tengo que matizar, sin perjuicio de que yo también tengo que hacer una propuesta. Se ha hablado del Catálogo de Necesidades, que ha tenido la gentileza de recordármelo el Sr. Viceconsejero. Yo le voy a entregar al Director de la Academia el informe hecho por los arquitectos municipales. El Catálogo de Necesidades en el que se dice que son 27.000 m² útiles; pero como la altura, por si ustedes no lo saben, yo lo explico, en metros edificables no es lo mismo que tenga 10 m. que tenga 3 m., nuestro P.G.O.U. establece que, superado un límite de altura, se vuelve a computar la edificabilidad. Y como aquí las alturas son superiores a las normales, por eso, los 27.000 m² útiles se convierten en 32.000 m². Se lo entrego al Sr. Director para que lo archive. Por otra parte, voy también a explicar algo en relación con el tema de la disposición de la parcela. Creo que todos conocemos a D. José Antonio Pérez Tapias. El día 30 de enero de 2006 me escribió una carta, de la cual también voy a dejarle copia al Sr. Director, en la que comienza diciéndome: "Estimado Sr. García-Royo: Entre los temas que aún tenemos pendientes de tratar está el que afecta al gran Espacio Escénico de Granada, para el cual ya contamos con el ofrecimiento en firme por parte del Ayuntamiento de la Ciudad del solar colindante donde se ubicará el Centro Cultural Caja Granada. Una vez que se han culminado los trámites jurídicos y administrativos que están por resolver". Le ruego al Sr. Director que lo incorpore a los anales de estas sesiones. Y es verdad que ha habido otra comunicación en el mes de febrero, pero se lo voy a matizar. Sorprendentemente, en el mes de octubre, y cuando nadie esperaba eso, nos llaman para decirnos que nos mandan un borrador de convenio porque quieren que lo firmemos, en el cuál se hace constar que el terreno que aportamos lo hacemos como aportación inicial a las futuras contribuciones económicas que tenga que hacer el Ayuntamiento de Granada. No pusimos ninguna objeción, y lo aprobamos en el Pleno en el mes de diciembre. Y es lo que se le ha notificado en el mes de febrero, según ha referido el Sr. Viceconsejero. Pero fue lo que nos pidieron en el mes de octubre. La parcela estaba cedida desde el mes de enero. Porque además, si no, no tendría sentido que el Sr. Pérez Tapias dijera en su carta del 29 de septiembre de 2006 que estaban trabajando en el anteproyecto técnico del Centro Escénico que va en la parcela de 6.500 m² que había cedido el

Ayuntamiento, lo cual es dudoso que quepa todo lo que se quería hacer, porque están intentando ubicarla. Y dicho esto, como a mí también lo que me interesa es el futuro, y dado que ha sido esta mañana cuando ha llegado el Catálogo de Necesidades ajustado, que estábamos esperando desde el mes de mayo, yo le pido que aquí públicamente al Sr. Viceconsejero que diga día y hora para que sus técnicos se sienten a trabajar con los míos.

D. José María Rodríguez Gómez

Mañana.

D. Luis G. García-Royo

Mañana. ¿A qué hora?

D. José María Rodríguez Gómez

...a la una.

D. Luis G. García-Royo

Pues les espero en la Gerencia de Urbanismo.

D. José María Rodríguez Gómez

Pues allí estaremos.

D. José García Román

Muchas gracias D. Luis Gerardo. ¿Algún ponente de la mesa quiere intervenir? ¿Señor Viceconsejero?

D. José María Rodríguez Gómez

Como el Sr. García-Royo le he dado varios documentos al Sr. Director de la Academia, ruego que también le remita el acuerdo de Urbanismo del 5 de febrero, que no le ha remitido.

D. Luis G. García-Royo

Sí, claro, tome. Aquí está el convenio.

D. José María Rodríguez Gómez

No, me refería al acuerdo del Consejo de Urbanismo.

D. Luis G. García-Royo

No, perdona, no hay otro acuerdo, es este. El convenio de cesión de estos terrenos a cuenta de las aportaciones futuras.

D. José María Rodríguez Gómez

Eso no es.

D. Luis G. García-Royo

¿Pues entonces qué es?

D. José María Rodríguez Gómez

El acuerdo del Consejo de Urbanismo.

D. Luis G. García-Royo

Eso es.

D. José María Rodríguez Gómez

El acuerdo del Consejo de Urbanismo. Si a estas alturas tengo que explicarte lo que es un Consejo de Urbanismo...

D. Luis G. García-Royo:

No expliques nada, ¡papeles! Yo vengo con papeles porque a mí sí me han preparado los papeles.

D. José García Román:

En primer lugar deseo contestar a D. Luis Gerardo porque ha dicho que había solicitado a través del Secretario General de la Academia visitarnos para comentarle al Pleno el proyecto y los problemas del nuevo Teatro. Es verdad que me lo hizo saber el Sr. Secretario General. Tenemos mucho interés en recibir al Sr. García-Royo en la Academia. Pero hay pendientes otros encuentros que estaban solicitados con anterioridad y no es fácil ponernos

de acuerdo. Las agendas. Deseamos colaborar con las Instituciones, como sabe el Sr. García-Royo con quien deseamos mantener un diálogo sobre este proyecto que nos ocupa y sobre otros asuntos de capital importancia para el urbanismo de Granada.

D. Luis G. García-Royo

A ver si llegamos a tiempo, pues queda poco.

D. José García Román

Intentaremos acelerar el motor. Por lo que se refiere a las intervenciones de la mesa, creo que ya se ha manifestado aportando datos interesantes. Así es que se abre el turno de intervenciones.

D. Juan Manuel García Montero

Señor Director a mi me gustaría intervenir.

D. José García Román

Tiene usted la palabra.

D. Juan Manuel García Montero

Muy rápidamente. Debo decir algunas cosas que yo creo que es bueno subrayar. Las ha explicado muy bien y ha dejado la documentación pertinente el Teniente Alcalde de la ciudad de Granada al Sr. Director. Creo que es bueno que desde el punto de vista de la Concejalía del Ayuntamiento se subrayen. Y yo voy a hablar en plural, Sr. Viceconsejero, y tengo que decir que en este proyecto común que estamos haciendo entre todos debemos de reconocer que hemos fallado porque hemos avanzado sólo hasta el punto de tener un parcela disponible. Todo el trabajo siguiente que viene después, no ha avanzado un ápice. Lo puedo decir en plural porque somos parte del mismo proyecto, pero también hay alguien que debe tener más responsabilidad en esta segunda parte del proyecto común que formamos juntos. Y creo que es bueno reconocer que cuando uno se equivoca, y sobre todo cuando uno tiene responsabilidades políticas, es bueno y muy razonable decir públicamente: "hemos fallado". Tengo que decir que hemos avanzado

una parte y, a partir de esa parte, hemos avanzado poco. Y además quiero decir que debe preocuparnos, por seguir hablando en plural, que un pilar importante de este proyecto como es el Viceconsejero de Cultura de la Junta de Andalucía de alguna manera hoy haya puesto en evidencia el desconocimiento de que desde el día 25 de noviembre de 2005 la parcela está disponible. La verdad, creo que debemos preocuparnos.

D. José María Rodríguez Gómez

Eso mismo, si es posible, me gustaría que lo dijera el Concejal de Urbanismo. Que diga si la parcela está disponible desde el 25 de noviembre de 2005. Quiero que lo diga, por favor. Porque acaba de decir que no estaba disponible.

D. Luis G. García-Royo

La acabo de dar...

D. José María Rodríguez Gómez

Acaba de decir que está disponible desde los meses de noviembre-diciembre de 2006, de manera que no vayamos a confundirnos diciendo cosas distintas el Concejal de Urbanismo y el Concejal de Cultura.

D. Luis G. García-Royo

Como siempre la ceremonia de la confusión.

D. José María Rodríguez Gómez

Efectivamente, pero aquí la ceremonia de la confusión está claro dónde está.

D. Luis G. García-Royo

El Pleno aprueba en noviembre de 2005 la modificación de la parcela y la cesión de la parcela. En el mes de enero, el Sr. Pérez Tapias nos dice que ya está a su disposición. He leído la carta que está aquí; en el mes de enero de 2006.

D. José María Rodríguez Gómez

Que está determinada.

D. Luis G. García-Royo

No, no, no, ¡que está cedida una vez superados los trámites administrativos, jurídicos y formales!

D. José María Rodríguez Gómez

El acuerdo de la sesión plenaria del Ayuntamiento de Granada se produce en enero, que es cuando se pone a disposición la parcela, y punto. A eso le pueden dar todas las vueltas técnicas que se quiera.

D. Luis G. García-Royo

Vuelvo a decirle: "ya contamos con el ofrecimiento firme por parte del Ayuntamiento de la ciudad de Granada una vez que se han solicitado los trámites urbanísticos y jurídicos para la cesión de la parcela".

D. José María Rodríguez Gómez

Del ofrecimiento a que esté disponible ha pasado un año, ¡pero si es normal que haya pasado un año!

D. Luis G. García-Royo

Pero vamos a ver, insisto, yo creo que el problema no está en que si es desde el mes de enero o es desde el mes de marzo, porque creo que en esta sala no hay nadie que en este momento tenga duda de que hemos asistido durante todo el año 2006 a una polémica mediática sobre si el Espacio Escénico cabía en la parcela o no cabía. Luego era evidente que se sabía que la parcela era esa. Es más, era evidente que se podía estar encargando el proyecto mientras nosotros hemos tenido sesiones de trabajo muy importantes y muy interesantes con personas cualificadas de ámbito cultural, musical y teatral de esta ciudad en las que hemos estado hablando no sólo del proyecto sino también del día después, el día que haya que hablar del Consorcio, cómo se financia y cómo se da continuidad a ese proyecto. Si alguien realmente cree que es el momento de formalidades tales como desde

cuándo está cedida la parcela, si alguien cree que la parcela no estaba cedida para poder encargar proyectos y para poder ir viendo la edificabilidad que había que hacer desde el año 2006, creo que está equivocado.

D. José María Rodríguez Gómez

Bueno, tenemos que transmitir tranquilidad, no lo contrario. Es decir, que yo he venido a hablar del futuro y no de los papeles. Ni de los plazos, lo que pasa es que cuando los plazos no se dicen, pues habrá que decirlos. De todas formas, lo que ha motivado, según ha dicho el Sr. Director de la Academia, este Debate ha sido que en el mes de noviembre se comentó la carencia de 2.000 m², y que se puso de manifiesto en una intervención de la Sra. Consejera de Cultura. Desde luego, como vamos a hablar en esa segunda parte que tenemos que hacer en común, y en esa parte es verdad que hay una administración que es la Junta de Andalucía, ahora empieza su responsabilidad, una vez determinado el suelo. Lo que hay que hacer es el pliego para adjudicar el proyecto, pero entenderán ustedes que en ese pliego y ese proyecto tendrán que conocerse los metros cuadrados que hay para llevarlo a cabo. Porque yo no conozco ningún proyecto que pueda salir a licitación pública sin saber cuántos metros cuadrados hay disponibles. Y es verdad que todos, las dos instituciones y el Estado, al que también invitaremos a compartir con nosotros gastos y responsabilidades, empezaremos a licitar el proyecto una vez sabidos los metros cuadrados de superficie y de edificabilidad.

D. José García Román

Muchas gracias Sr. Viceconsejero.

D. Juan Manuel García Montero

Sr. Director, deseo hacer unas puntualizaciones, si me lo permite.

José García Román:

Le ruego brevedad, por favor.

Juan Manuel García Montero:

Muchas gracias. Hemos hecho referencia a la documentación, y creo que

si se lee queda medianamente claro. Certificación de la Secretaría General del Ayuntamiento de Granada, de fecha 25 de noviembre de 2005. Interviene el Sr. García-Royo y lleva de urgencia un expediente en el que él manifiesta que se trata de una petición que hizo la Consejería de Cultura para ponerle a disposición un solar para la construcción del Espacio Escénico. Textualmente: "Se aprueba por unanimidad, hay cierto debate, 25 votos a favor (se abstiene I.U.)". Consta en esta certificación, y se concluye diciendo, primero: "Aprobar la innovación, modificación puntual del P.G.O.U. 2000, relativa a la parcela del Espacio Escénico", y segundo: "Remitir el certificado correspondiente". Esto es lo que está aquí.

D. José María Rodríguez Gómez

Sí, está bien. Que ustedes tomaron el acuerdo plenario que certifica la Sra. Secretaria en el mes de noviembre de 2005, y que ustedes, por indicación nuestra, hicieron un proceso de disposición al proyecto de la parcela que ha durado lo que ha durado. Si no pasa nada, es natural.

D. José García Román

Muchas gracias, señores. Es suficiente. Presente y futuro. Se abre el turno de intervenciones. Tiene la palabra el Sr. Ruiz Molinero.

D. Juan José Ruiz Molinero

Soy periodista. Yo lo que admiro es que se hable de consenso y estén discutiendo todavía sobre esos asuntos. Espero que sea real el consenso en un futuro. De todas formas, yo lo que quería preguntar, con los mimbres actuales, es decir, con la aportación del terreno que ha puesto sobre la mesa el representante municipal realmente, ¿pierde algo lo que se pensaba en cuanto a la trascendencia del futuro gran Teatro de la Ópera o gran Espacio Escénico?

D. José María Rodríguez Gómez

Hombre, nosotros no pensamos ahora mismo sobre el plan que se ha hecho, que se empieza a discutir mañana como ya han escuchado. No creemos que haya necesidad de perder gran cosa. Nos centraremos en lo que es

el espacio de definición para que pueda representarse ópera de formato adecuado, que haya danza y que haya exhibiciones de teatro que por las razones que sean no quepan en otros teatros como el Alhambra o el Isabel La Católica. Yo creo que no tiene que haber ninguna pérdida en cuanto a lo que van a percibir los ciudadanos, probablemente sí en almacenes. Habrá que estudiar qué hacemos con el aparcamiento, y probablemente lo que son las comodidades del exterior. Posiblemente habrá que buscar un sitio que sirva de oficina administrativa, de sala de ensayo auxiliar. Por lo demás, no va a haber ninguna pérdida en cuanto a los objetivos iniciales.

D. José García Román

Gracias, Sr. Viceconsejero. Desea intervenir D. Luis Gerardo.

Luis G. García-Royo:

Yo tengo que decir que ha llegado a las 10:52 de esta mañana y apenas hemos tenido tiempo de analizarlo. Pero bueno, si se habla de una sala de 1.500 localidades, creo que supera inclusive la última cifra, se contempla el escenario con todas las características técnicas que ya nos ha comentado el Sr. Viceconsejero... no soy experto ni en teatros ni en arquitectura. Yo no sé si aquí entran todas las necesidades o no, pero lo que sí estamos dispuestos mañana a la una (que es lo que ofrecimos en el mes de mayo), es a ser todo lo flexibles que podamos en la interpretación de las normas urbanísticas aplicables a la cuarta ampliación del Parque de las Ciencias, que como ustedes comprenderán no consume metro cuadrado por metro cuadrado.

D. José García Román

D. Enrique Gámez

D. Enrique Gámez

Buenas tardes. Me gustaría plantear, por una parte, si entre todas las conversaciones que han mantenido entre todas las Instituciones, en concreto, si se van definiendo los contenidos que tendrá ese Espacio Escénico. Es decir, ¿cuáles son aquellos elementos que puedan ser primordiales o impor-

tantes en la definición del espacio? Por otra parte, si han estado estableciendo entre ambas Administraciones lo que sería la participación económica de las mismas, es decir, ¿qué dotación se prevé que tenga el Espacio Escénico? Y, a raíz de esto, si ustedes ya prevén también establecer contacto con otras administraciones, como el Ministerio de Cultura o la Diputación Provincial de Granada, para coparticipar en el espacio o incluso, mediante un consejo de mecenazgo, la presencia de particulares.

D. José García Román

¿Quién contesta?

D. Juan Manuel García Montero

Yo creo que Enrique Gámez, Director del Festival, hace una valoración bastante interesante. Tengo que lamentar que hasta el día de hoy no teníamos conocimiento de esta división de los espacios y de estas utilidades previsibles a tener en cuenta a la hora de construir un Espacio Escénico. Hasta el punto que yo mismo ando trabajando en ubicar la sede del Festival, cuando me encuentro hoy en esta mesa, con que posiblemente el Teatro de la Ópera sea sede administrativa del Festival. No deja de ser una anécdota. Independientemente de las valoraciones que se puedan hacer, sí es verdad que un tema fundamental es el día después de la construcción del Teatro de la Ópera. Lo digo porque, lamentablemente, ayer lo comentábamos en un debate de televisión, cuando se trata de poner en marcha proyectos culturales en nuestra Ciudad, si los comparamos con proyectos parecidos al de nuestro Festival por ejemplo, con la financiación de otros festivales importantes de otras Comunidades Autónomas, la aportación municipal es mucho menor. Pero no porque los Ayuntamientos de esos lugares aporten menos dinero, sino porque la aportación nacional y autonómica es muy superior. Por poner un caso, la gestión del Liceo de Barcelona o del Festival Internacional de Música y Danza de Santander. Claro, cuando uno tiene la preocupación de saldar los 485.000 euros de deuda que yo heredé en el Centro Cultural Manuel de Falla –ya me quedan ciento y pico mil y espero que en tres meses esté completamente saldada– es imposible un funcionamiento normal con el presupuesto que el Ayuntamiento destinaba al

Centro porque tenía que pagar todos los servicios de limpieza de cuatro años anteriores o todo el gasto de luz. De manera, que tengo que pagar una factura de hace cuatro años cada dos meses, además de abonar todos los meses puntualmente todos los gastos que tiene el Centro Cultural Manuel de Falla. Pues cuando uno se mueve en esas tesituras, la verdad es que uno se queda realmente preocupado, y mucho más con la pregunta que acaba de formular Enrique Gámez. Porque, ¿qué pasará el día después? ¿Con qué dinero funcionará el Teatro de Ópera de Granada si cuando se trata de un espacio importante como es el Centro Cultural Manuel de Falla contamos con lo que contamos, que es con el presupuesto que aporta el Ayuntamiento de Granada? Creo que eso sería algo en lo que nos deberíamos de poner a trabajar inmediatamente porque si no fuera así, si no tenemos un contenido con el que llenar ese continente, ¿para qué vamos a hacerlo? ¿Y para qué se va a entrar en el debate de si 1.500 localidades o 1.800?

D. José García Román

Tiene la palabra el Sr. Viceconsejero.

D. José María Rodríguez Gómez

Voy a contestar, Enrique, a la pregunta que has hecho. Has aludido a una cosa interesante. Se ha pensado después en qué tipo de formato y qué tipo de producción. Ahora mismo sobre todo lo que estamos hablando es de la construcción. Sin duda, el pliego de condiciones técnicas particulares va a condicionar también qué va a pasar después. Ese pliego que es el marco de cómo va a tener que hacerse la construcción del centro, va a determinar también gran parte de las actividades que se van a desarrollar después. Ese pliego, aunque será formalizado por los técnicos de las distintas administraciones, sí queremos que sea consensuado por personas que son expertas en los asuntos que tienen que ver con una obra de esta envergadura. Como tú bien sabes, una de las cuestiones más importantes es el proyecto acústico, incluso que se nos diga qué personas son las más adecuadas, porque creo que no hay muchas en España, para poder ofertarnos un pliego de lo que es un proyecto de acústica fiable. Sobre el asunto de las Administraciones, ahora mismo estamos hablando de la construcción. Este Consorcio es para

la construcción y luego habrá otro Consorcio para la gestión. ¿Cómo se está haciendo en otros sitios? Por ejemplo, el Teatro de la Maestranza es un teatro que se inició con la aportación del suelo por parte de la Diputación de Sevilla, y todavía la Diputación se mantiene como parte del Consorcio junto al Estado, el Ayuntamiento y la Junta de Andalucía. Eso sí, pone muy poco dinero en lo que es la colaboración anual. El más reciente es el Auditorio de Málaga, que se firmó el convenio hace un mes. El suelo es del Ministerio de Fomento, que no pone nada más, y las tres administraciones que asumen la construcción son: el Ayuntamiento de Málaga, la Junta de Andalucía y el Ministerio de Cultura. Estas tres administraciones sí van a tercios de lo que cuesta la construcción y el Consorcio de gestión luego se hará entre la Junta y el Ayuntamiento, con subvenciones del Estado. Este, en principio, es un Consorcio entre las tres administraciones, el Estado, la Comunidad Autónoma y el Ayuntamiento, en el que la aportación en principio es a tercios. Eso sí, el Ayuntamiento le descuenta la aportación del suelo y la valoración del mismo. De lo que sí habla también el Consorcio es de la necesidad de que haya también unos gestores que puedan poner en marcha todo el proceso de pliego y comisión técnica de particulares. Insisto, esto es lo que se ha escrito, ahora viene una negociación política que determinará lo que luego se va a firmar. Esa es la intención y el modelo. Si lo ves, es similar. La labor de la Diputación yo la veo, quizá, después, así como la participación de otras entidades privadas. Hay poca costumbre en España de financiar estas estructuras culturales y sí hay más costumbre de financiar programación cultural. Probablemente, la Diputación y las entidades privadas deberían aparecer en ese momento.

D. José García Román

Muchas gracias, Sr. Viceconsejero. Sr. Molinari.

D. Andrés Molinari

Quería hacer más una apreciación que realmente una pregunta. Creo que cuando leemos y oímos muchos granadinos todo lo relacionado con el Teatro de la Ópera, somos levemente pesimistas. Y mi pesimismo ha aumentado incluso esta tarde al recordar los enfrentamientos infantiles. Ese

pesimismo se transmite a la sociedad y lo están transmitiendo ustedes y se les está transmitiendo a ustedes no sé de dónde. Pero ustedes están transmitiendo un pesimismo verdaderamente preocupante. ¿Cuál sería el único rayo de luz para evitar ese pesimismo que transmiten frecuentemente? Incluso negando la posibilidad de que esa reunión de mañana sea efectiva, puesto que si no es hoy públicamente efectiva hay bastantes dudas de que mañana pueda ser efectiva entre personas que utilizan la Historia como bola para tirársela los unos a los otros. Pues tal vez esté ahí el rayo de esperanza, en buscar esa historia, la historia pasada o la historia de nuestra ciudad, más como ejemplo, como lo que debe hacerse y no debe hacerse, que como el arma arrojada. Porque en contra tal vez del día después, del que se ha hablado en la mesa, a mí me preocupa el día antes. ¿Qué va a pasar el día antes, el mes antes y el año antes? Tal vez sería interesante aprender de esa historia, de los cuatro o cinco ejemplos que tenemos aquí en Granada que sí funcionan y que funcionan porque hay una persona dedicada a su menester y se ve independientemente con cada uno de ustedes, como Administración, y a cada una de ellas logra convencerlas, logra sacar algo positivo de cada una de ellas. Pongamos el ejemplo del Festival de Música y Danza de Granada, del Parque de las Ciencias, de la OCG... y pongamos tantos y tantos ejemplos. Y lo que no ha funcionado en Granada son los elementos culturales, estoy hablando del Teatro Isabel La Católica, o de cualquiera de los elementos culturales que no cuentan con esa persona necesaria. Por lo tanto, según mi modo de ver, lo que urge ya es que ustedes nombren a una persona, o a un grupo de personas con las cuales no vuelvan otra vez a discutir el proyecto, y que se empiece ya a trabajar y estudiar los proyectos de programación. Porque es mucho más importante que el día después, el antes, el mes antes, el año antes, los cinco o seis años antes.

D. José García Román

Muchas gracias. Sr. Castillo.

D. José Luis Castillo

Se han puesto en evidencia en las mesas anteriores los problemas que han creado en otros teatros de ópera una mala redacción del proyecto. A mí

me gustaría saber si las Administraciones tienen ya un criterio sobre cómo y a quién adjudicar el proyecto.

D. José María Rodríguez Gómez

Yo comparto lo de la persona. Creo que lo hemos dicho. Está haciendo falta una estructura administrativa, con un gerente para que haga su papel, que es absolutamente necesario. Esa pregunta última es una de esas grandes preguntas que se hacen no sólo con este Espacio Escénico, sino con todos. El modelo de proyecto que además luego nos lleva a reflexiones y a ejemplos curiosos. ¿Es preferible un concurso restringido con invitación a grandes arquitectos conocedores de estos asuntos?, ¿es necesario un concurso abierto a todos los niveles, con la limitación de Premios Nacionales de Arquitectura o de cualquier rango? Yo creo que esa es una pregunta clave que tenemos que despejar en los próximos meses, que luego nos va a corresponder a la Junta de Andalucía. Porque tenemos ejemplos de todo, tenemos grandes nombres que no han hecho un proyecto acorde, sí quizá un continente muy llamativo, pero no acorde con lo que son las necesidades de un Espacio Escénico, sobre todo desde el punto de vista de la acústica. Y sin embargo, también he asistido a teatros o auditorios realizados por arquitectos principiantes, o por profesionales que están entrando en los grandes proyectos de la arquitectura y están ofreciendo unas realizaciones, unos ejemplos muy relevantes y muy interesantes. Al final, la decisión será del Consorcio, pero es una de las claves. En resumen, hay dos asuntos primordiales para los próximos meses: redactar el pliego y decidir el modo en el que se va a realizar el concurso para la adjudicación del proyecto arquitectónico. Por lo que no tenemos respuesta. Evidentemente la pregunta la consideramos muy importante, pero tenemos que discutir cuál es la fórmula mejor.

D. José García Román

Muchas gracias. Sr. García-Royo.

Luis G. García-Royo

Estoy totalmente de acuerdo con lo que acaba de decir el Sr. Viceconsejero. Es una de las muchas incógnitas, en las que yo personalmente diré y enten-

deré que hemos perdido un año. Que todas esas cosas las hemos podido ir despejando, se han podido ir analizando en mesas de trabajo. Hemos podido haber tratado ya si se acude a la invitación de profesionales, o si se acude a un concurso de proyectos público y abierto, o a un concurso de ideas. Pero, en fin, si se van a trabajar estas ideas, bienvenidas sean. Lo que sí quiero es hacer una reflexión sobre la intervención anterior, de ese sentimiento penoso y triste que se puede sacar. Ese es el sentimiento que hay en esta ciudad, tampoco vamos a engañarnos. Ese es el sentimiento de los ciudadanos. Pero también es verdad que yo me rebelo personalmente contra ciertas simplificaciones, que al final de los debates se diga: "Son cosas de las administraciones, se están peleando o son cosas infantiles". Porque yo, que soy jurista, siempre he tenido muy claro que no puede ser igual el agresor que el agredido, porque no puede ser igual. No puede ser igual el que no es llamado a una reunión, que el que tiene que llamar. No puede ser igual, aunque luego el juicio sea el mismo. Y siempre me rebelaré contra eso.

D. José García Román

Muchas gracias. D^a Remedios Murillo.

D^a. Remedios Murillo

Yo creo que estamos asistiendo a un poco más de lo mismo, a lo que estamos acostumbrados en esta ciudad. ¿Cuánto tiempo de retraso lleva el Espacio Escénico? Me pregunto, ¿cuánto tiempo llevan de retraso otros proyectos? ¿Cuánto tiempo de retraso lleva el Museo de Arte, al que la Academia dedicó cuatro interesantísimas mesas hace ya algunos años, y no hemos sabido todavía nada de este asunto? ¿Cuánto tiempo lleva el Campus de la Salud, que fue una promesa electoral? Y lo que mucho me temo, y me duele muchísimo, es que esto se haya hecho ahora como promesa del Sr. Cháves, traído por los pelos a Granada por su candidato. Estamos ya tan dolidos los granadinos... a pesar de que desde la política se mofen en cierto sentido de este desencanto. Mientras en Granada no hay un Campus de la Salud, Sevilla tiene ya dos Universidades; mientras el Macstranza va por la segunda o tercera ampliación, no tenemos un teatro en Granada como Dios manda; mientras nuestro Festival, que efectivamente va muy bien,

hace verdaderos milagros con los dineros, el Sr. Barenboim tiene un presupuesto esplendísimo, y criticado en algún medio de comunicación, que acaba de llegar, como quien dice, con tanto respaldo de un partido político. Yo, lo siento muchísimo, sé que aquí se ha debatido, he asistido a las cuatro mesas, y sepa el Sr. Viceconsejero que ha venido una catedrática de acústica, que no creo que haya mucha gente que la supere en conocimientos. Que ha hablado de lo que necesita la acústica de un teatro y que han hablado los gerentes del Teatro Real y del Liceo, los cuales nos han ofrecido datos para que ustedes, o alguien de Cultura, alguien del Ayuntamiento se hubiese molestado en asistir, porque hubiesen aprendido como hemos aprendido los demás. Cuando la Academia publique el compendio verán ustedes que hay de todo, un tratado de lo que hay que hacer. Pienso que Granada está muy dolida, porque aquí no funciona nada salvo en las vísperas de una campaña electoral. Me temo mucho que todo esto vuelva a sufrir otra vez un frenazo. Hubo un proyecto del circo, y murió el proyecto del circo; teníamos una Escuela de Danza en el "rey chico" que nos costó mil y pico millones de pesetas, y se está muriendo. Nos regalaron un sitio que no queríamos que era la Chumbera, y se está muriendo. ¿Por qué? Porque viene impulsado por momentos electorales. Lo siento mucho, y siento ser pesimista, porque no es mi carácter, pero creo que la Academia, a la cual tenemos que felicitar porque ha hecho un esfuerzo enorme, ha puesto lo que hacía falta. Bueno, ya tenemos el solar. Ese solar hace años, siendo alcalde el Sr. Moratalla, sabíamos donde estaba. ¿Por qué se le dieron tantos metros a la Caja de Ahorros para el M. A. Porque se sabe que el M. A. se va a construir porque hay dinero. También pudimos hacer al revés, en vez de darle al M.A. los 8.000 m², haberle dado los 6.000 m². Siento ser un poco pesimista pero creo que el pasado hay que mirarlo también para entender mejor el futuro.

D. José García Román

Muchas gracias, Sra. Murillo. Tiene la palabra el Sr. Delegado.

D. Pedro Benzal

Como ustedes han podido observar, he estado muy callado porque mi

misión en este debate la ha querido expresar en mi única intervención: recibir esa aportación de ustedes, de la Academia, y construir y mirar para delante. Yo creo que hay muchísimos ejemplos en Granada que contradicen lo que se acaba de decir en esta sala. Algunos los han dicho ustedes mismos, la OCG, el Festival; hay muchísimas actividades en la ciudad, donde la Concejalía de Cultura y la Delegación de Cultura colaboran en muchísimos proyectos para bien de Granada. La Delegación de Cultura tiene una extensión, que es toda la provincia de Granada, pero le dedicamos un especial cariño a la ciudad de Granada, por lo que aquí se viene hablando. Ese sentimiento, que es una realidad de nuestra identidad cultural, como una identidad cultural que sobrepasa Granada, lo tenemos y a veces nos puede llevar un poco a pensar que los demás no tienen sus derechos también. Y cuando digo los demás me refiero a otras provincias y también a la provincia de Granada. El que aquí estemos hablando de un Espacio Escénico no quiere decir que en Loja no vayan a tener el suyo. También tienen derecho en Loja a tener un espacio singular, y lo van a tener. Pero en Granada ciudad, cuando queremos, las administraciones las sentimos todos como propias. Yo no voy a negar que sería necesario un incremento de presupuesto al que ustedes hacían referencia. Por supuesto que sí. Pero no voy a sacar aquí las facturas de la luz de un teatro municipal, porque eso no ayuda a construir. El Viceconsejero ha dado un calendario que yo me he apuntado y que nos ha pasado inadvertido. Un mes, para terminar los flecos y ponernos de acuerdo con el fin de constituir el Consorcio, y mañana una reunión. Yo no voy a ir, va a ir la especialista en proyectos escénicos de la Consejería de Cultura. Y va a ir el Jefe de Servicios de Patrimonio y Conservación de nuestra Delegación. Y vamos a ir con toda la voluntad de construir el acuerdo, no vamos a ir a perder el tiempo. Tenemos muchísimas cosas que hacer, pero para nosotros este tema es un tema prioritario, al que le vamos a dedicar todo el esfuerzo que podamos para que esto sea una realidad. Y yo creo que a esto nos debe ayudar no sólo el Ayuntamiento de Granada, la Academia, sino los colectivos de la ciudad y ustedes. En esta máquina tenemos que empujar todos. Y cuando todos empujemos, nos sentiremos co-responsables y solidarios, pero debemos olvidar el victimismo y el echarnos unos a otros en cara cosas, porque así, créanme, no avanzamos. Ustedes me van a oír

siempre decir lo que les estoy diciendo ahora mismo, porque es lo que realmente siento y en lo que creo. Voy a trabajar por que Granada tenga en la mayor brevedad posible todo lo que pueda, y de la mano del Ayuntamiento. Y vamos a ponernos de acuerdo. Lo que no debemos es perder más tiempo en discutir, en enredar y en tergiversar los argumentos y en no avanzar. Yo voy a construir y voy a trabajar por Granada. El que quiera, me va a tener al lado; y el que no, que se dedique a otra cosa.

D. José García Román

Tiene la palabra el Sr. Concejal de Urbanismo.

D. Luis G. García-Royo

Con absoluta brevedad. Es para decir que yo no voy a estar mañana en la reunión porque tiene que ver con aspectos estrictamente técnicos; habrá que analizar con arreglo a las normas del P.G.O.U. de Granada qué computa edificabilidad y qué no computa. Es una reunión de técnicos entre técnicos. Que además es lo que pide el Sr. Viceconsejero en su escrito, y así será.

D. Juan Manuel García Montero

Yo creo que aquí se han puesto de manifiesto muchas posturas, se han dicho muchas cosas y hemos debatido porque se nos ha llamado para decir aquí lo que pensamos, para entre todos buscar la mejor solución. Pero especialmente ha habido algo de lo que se ha dicho que demuestra, no sé si un desconocimiento, pero es verdad que muchas veces las instituciones no nos ponemos de acuerdo porque somos proyectos políticos distintos y tenemos distintas maneras de gestionar. Un poco la esencia de la democracia es pensar de esa manera distinta y poder decir cada uno lo que crea conveniente, siempre con el debido respeto. Pero lo digo porque se ha hablado de proyectos con personas al frente, y si hoy yo estoy convencido de algo es que proyectos como el Festival, en el que por supuesto el Director tiene un papel importante, pero, también hay que decirlo, es un proyecto en el que Ministerio, Diputación, Caja Granada, Universidad, Ayuntamiento y Junta de Andalucía están trabajando codo con codo, de forma absolutamente leal

y coherente. Y hay que decirlo, porque, igual que se dicen cosas cuando estamos enfrentados, y estamos enfrentados porque tenemos formas de actuar distintas, pasa exactamente igual en la OCG, en la que el Director y el Gerente tienen un papel fundamental, pero es que si no fuera por la actitud de trabajo en común que existe en el seno del Consejo Rector, difícil se lo pondríamos a la hora de tener un presupuesto para llevar a cabo un programa a su gusto o para tener los recursos necesarios para que la orquesta funcionara. Eso se hace en el consenso de las instituciones y hay que subrayarlo, y podríamos poner muchos ejemplos más. Creo que eso, de alguna manera, lo que hace es darnos legitimidad a la hora de discrepar. Porque además, si uno cree que las cosas las ha hecho bien y el que las ha hecho mal es el contrario, al menos tiene que tener el derecho de poder decirlo. Y creo que es justo que se nos reconozca ese derecho y desde luego, lo que me parece mal es que a un representante público se le quiera prohibir decir lo que opina en un foro como este, al que además se le ha llamado para eso.

D. José García Román

Muchas gracias, Sr. concejal. ¿Alguna intervención más? Me había dicho al oído el Sr. Viceconsejero que parecía que aleteaba en el debate el pesimismo.

D. José María Rodríguez Gómez

Al final no.

D. José García Román

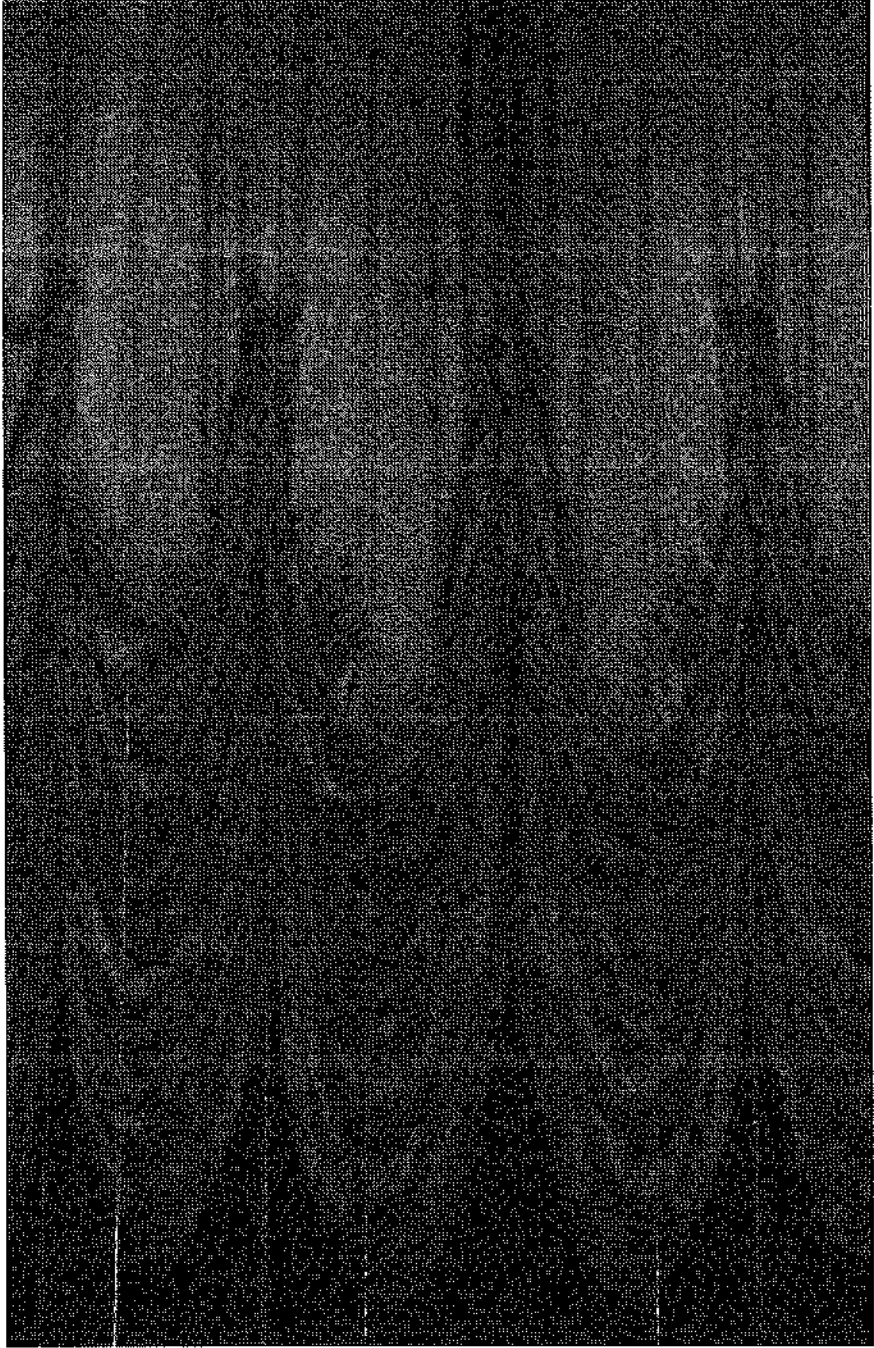
Nos encontramos aquí porque creemos en el proyecto. Si la Academia y todos ustedes no creyeran en dicho proyecto, no nos hubiéramos empeñado en organizar este Debate. La realidad es que hay interrogantes importantes como el de la ampliación de plantilla de la OCG, y que tanto el maestro Kantorow como el Gerente, Sr. Magán, son conscientes de ello, habiéndose reclamado durante el debate celebrado. ¿Cómo se pueden programar ciertas óperas si no disponemos de una orquesta que tenga setenta u ochenta intérpretes? La Academia ha hablado en este tiempo sobre la posibilidad de pensar en una sede para el Museo de la Música, la Escuela de

Canto... No se trata de una carta a los Reyes Magos, pero indudablemente considero que ahora es el momento de analizar las carencias de la Granada musical y procurar solucionarlas. Soñamos con el proyecto que anhelamos. Estamos convencidos de la buena voluntad de todas las administraciones. Y esperamos que el paso que hemos dado ayude a que se cumpla el sueño del Teatro de Ópera. No va a ser fácil trasladar al papel todo lo que se ha dicho en las cuatro mesas del Debate. A pesar de las imprecisiones que no podemos evitar, esperamos que la publicación aporte luz al proyecto del Teatro de Ópera. Como he dicho al principio vamos a continuar trabajando en esta iniciativa, por lo que la Sección de Música de la Academia estudiará otras actividades que sirvan de estímulo y sobre todo de reflexión. Hemos de prepararnos para el gran día, cuando se abran las puertas del Gran Teatro.

Sr. Viceconsejero, Sr. Delegado de Cultura, Sres. Concejales de Urbanismo y Cultura del Ayuntamiento de Granada: muchísimas gracias por haber aceptado la invitación de la Academia. Muchísimas gracias por habernos acompañado.

Aquí acaba el primer viaje. Hemos conocido cuatro paisajes relacionados con el proyecto del Teatro de Ópera de Granada. Nos quedan más viajes que hacer porque hay todavía mucho que descubrir. Hasta pronto.

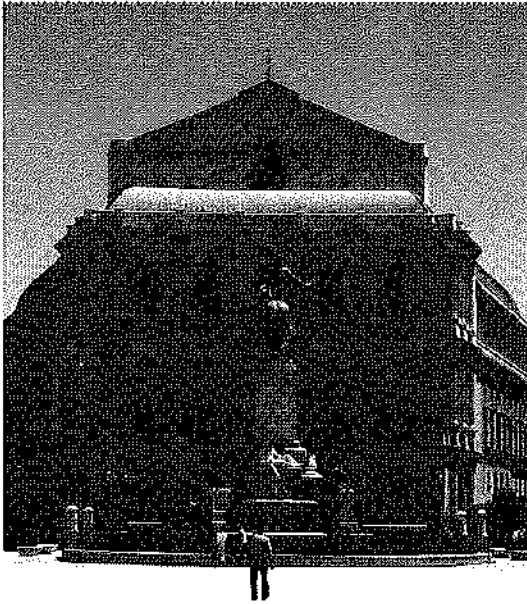
Gracias a todos ustedes.



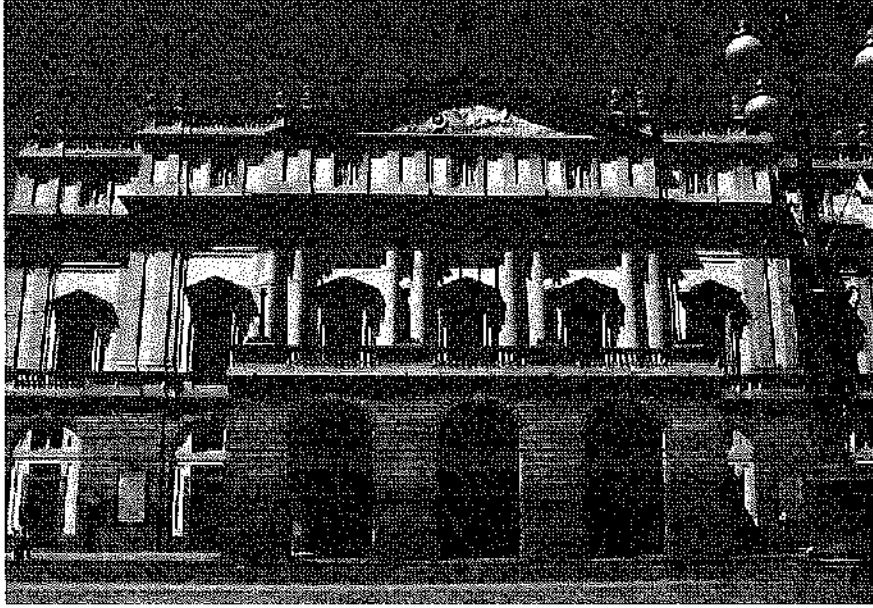
TEATROS DE ÓPERA



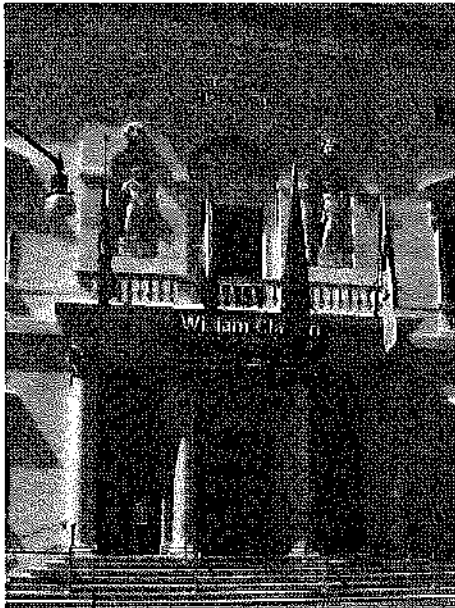
Gran Teatre del Liceu. Barcelona



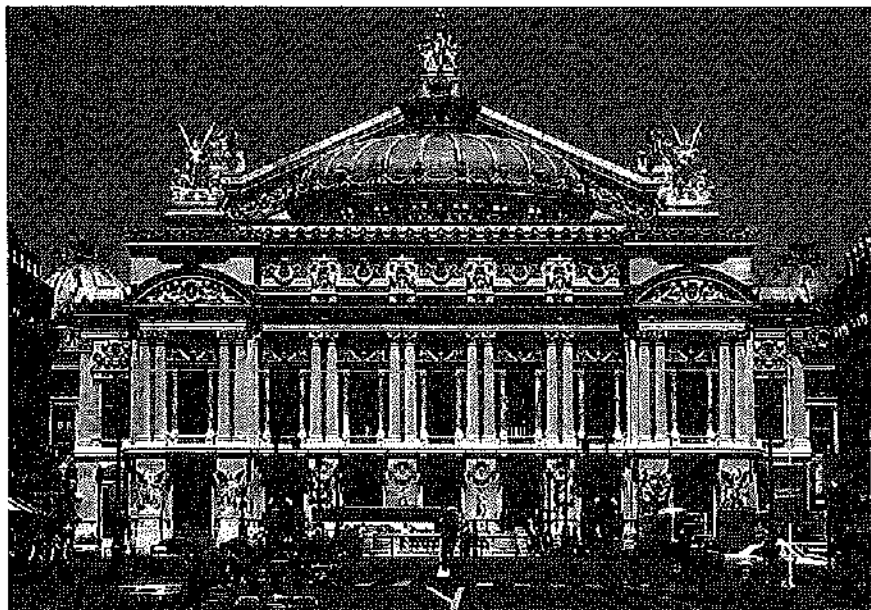
Teatro Real. Madrid



Teatro alla Scala. Milán



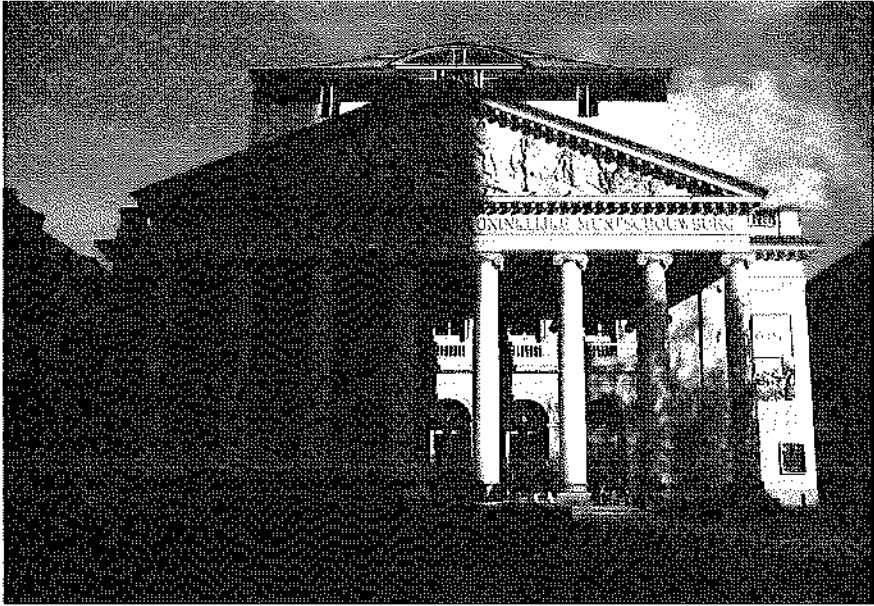
Teatro la Fenice. Venecia



Opéra National de Paris: Palais Garnier



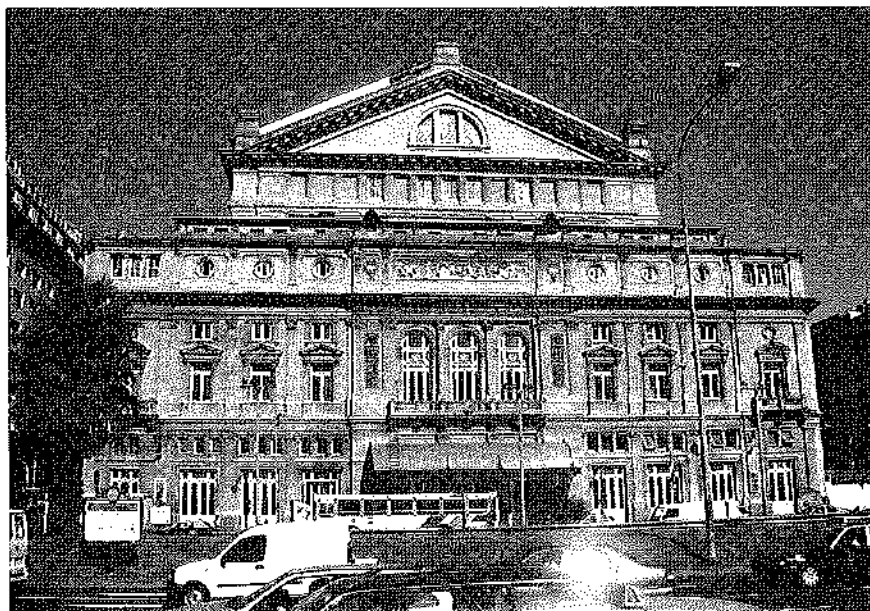
Royal Opera House: Covent Garden. Londres



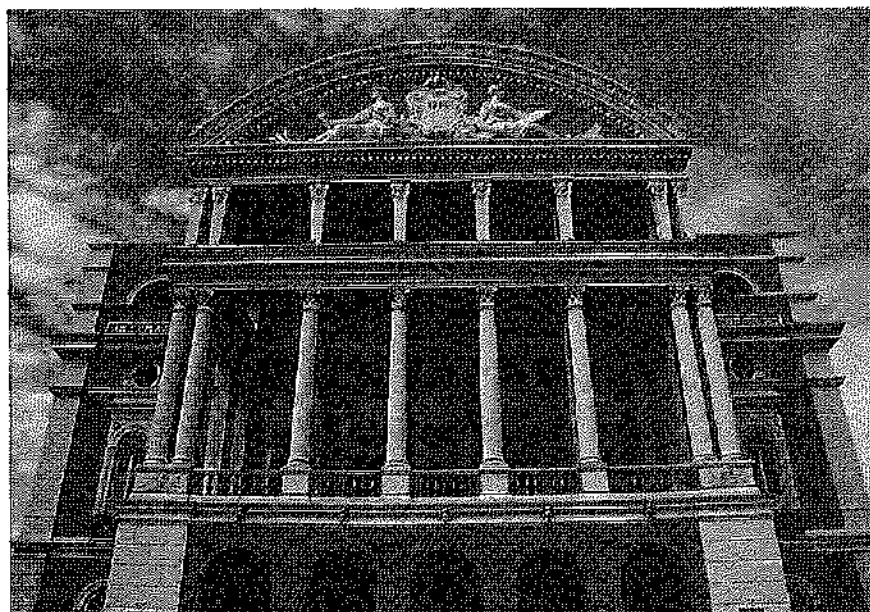
La Monnaie. Bruselas



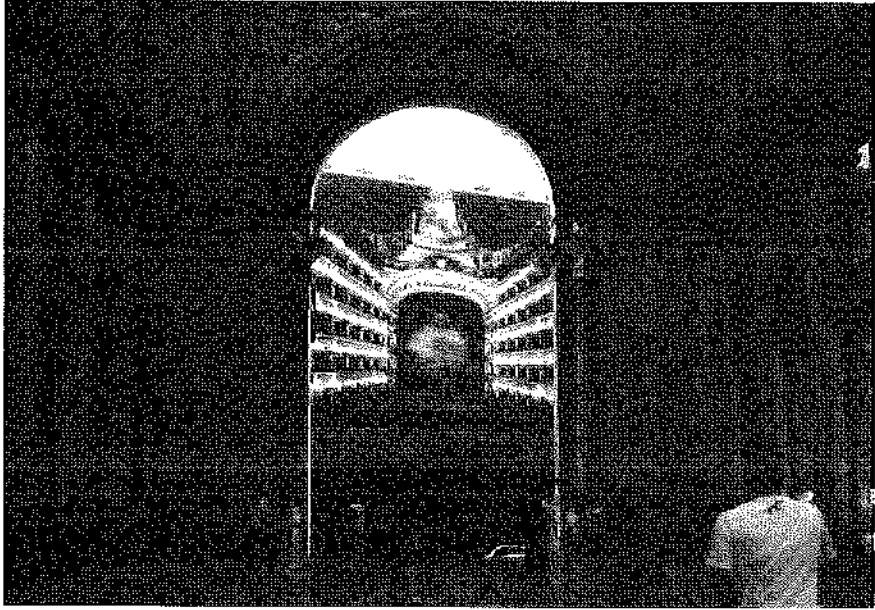
Staatsoper. Berlín



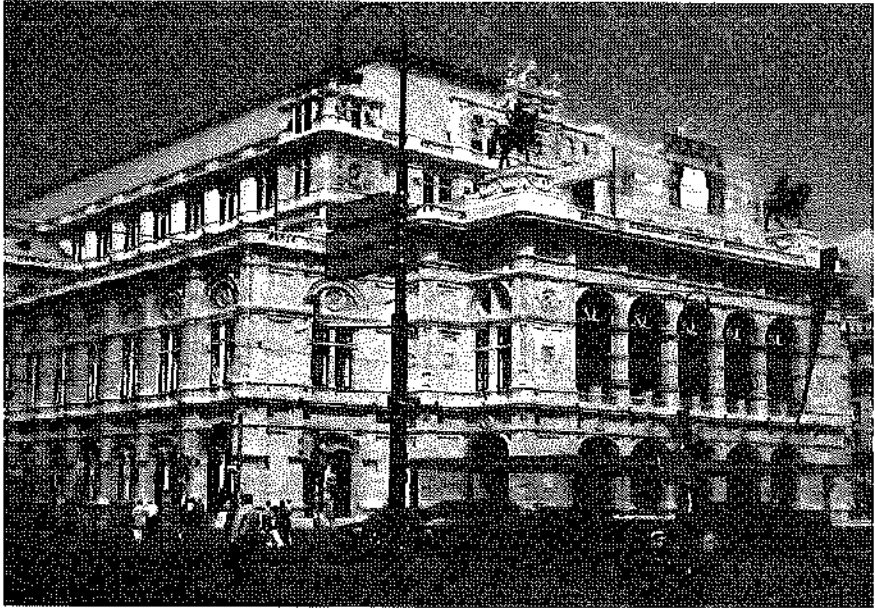
Teatro Colón. Buenos Aires



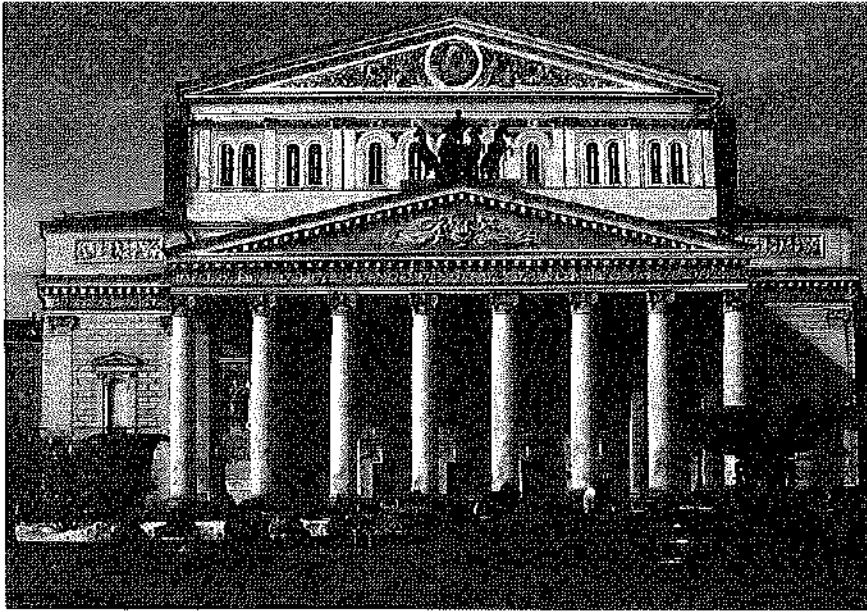
Teatro Amazonas. Manaus



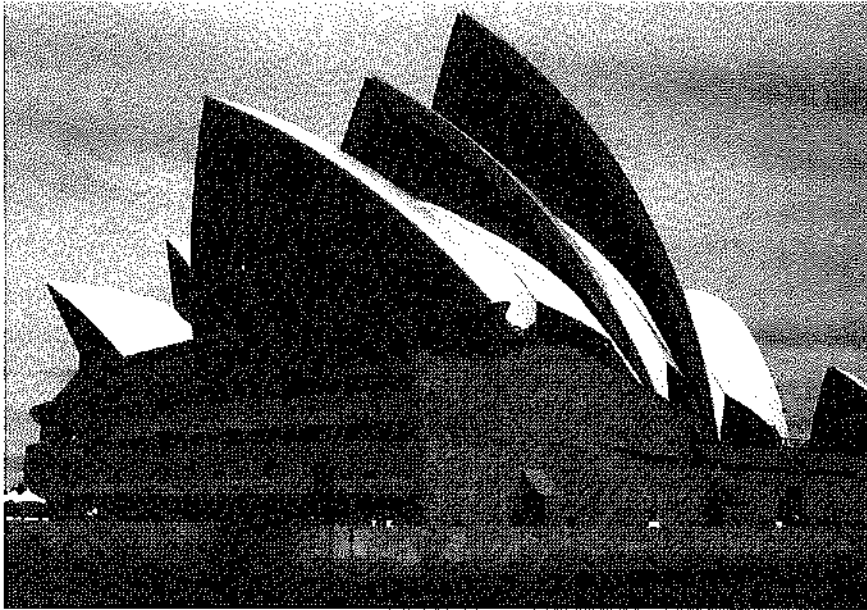
Teatro di San Carlo. Nápoles



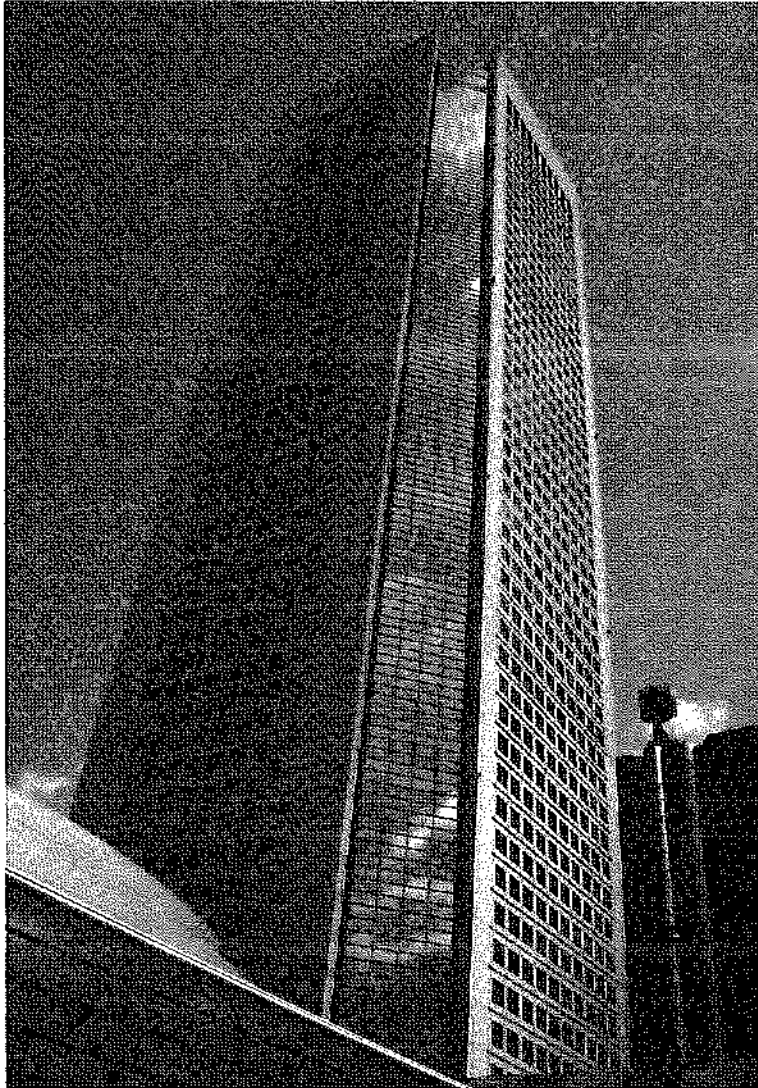
Staatsoper. Viena



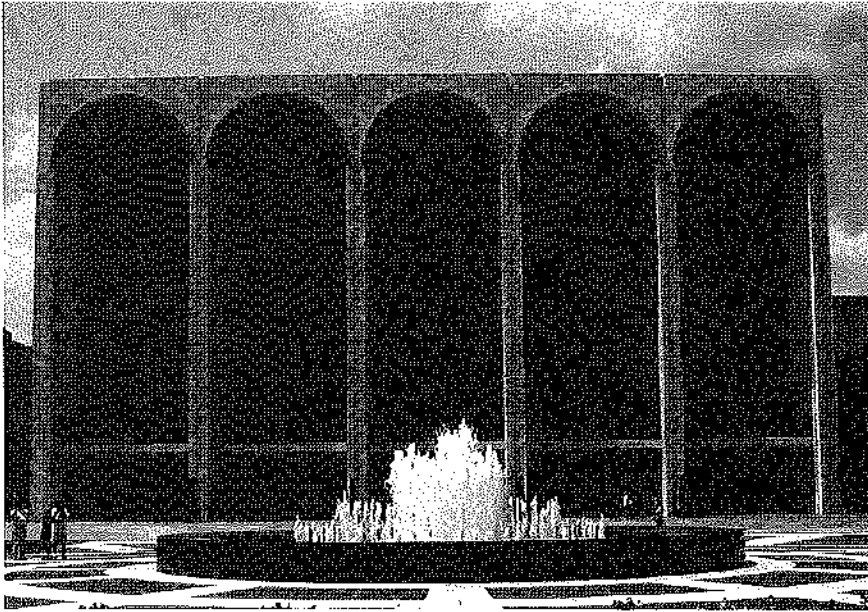
Teatro Bolshoi. Moscú



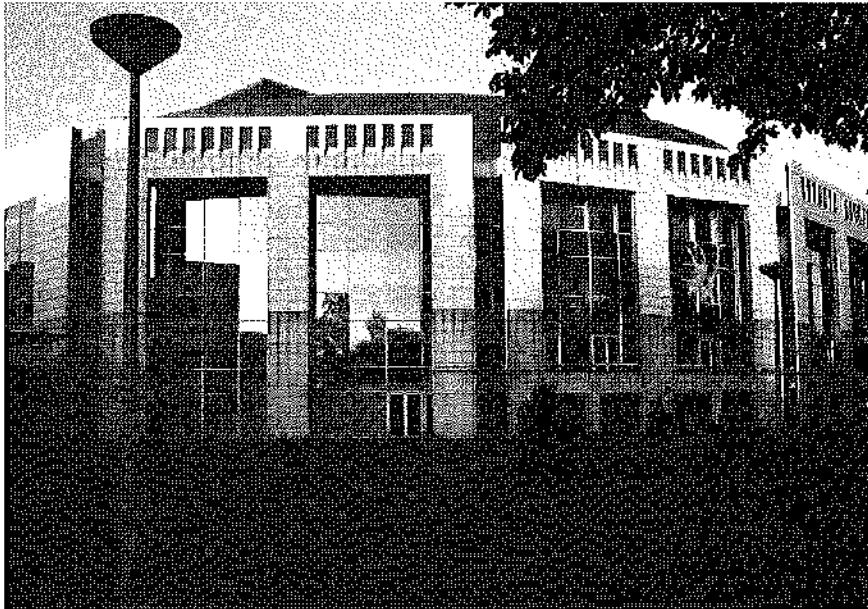
Opera House. Sydney



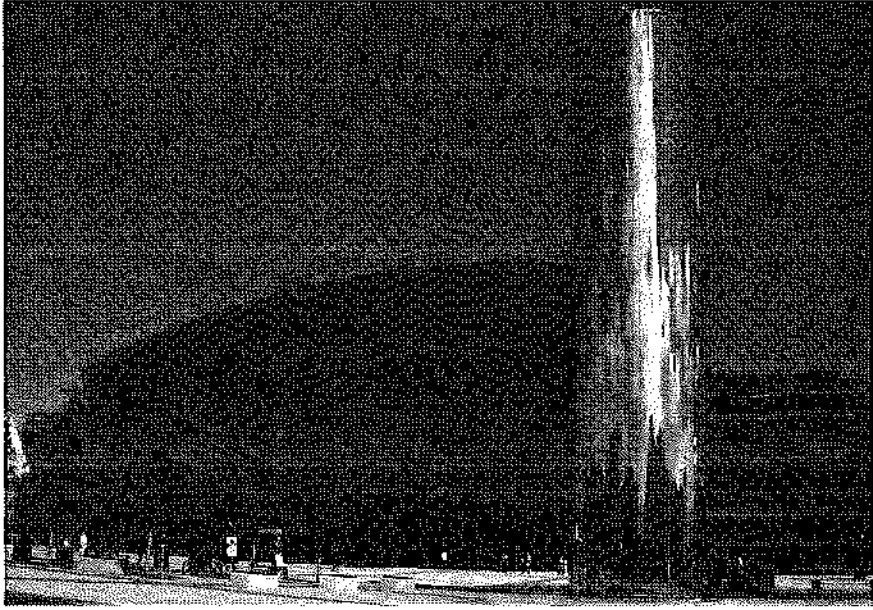
Ciudad de la Ópera. Tokyo



Metropolitan Opera House. Nueva York



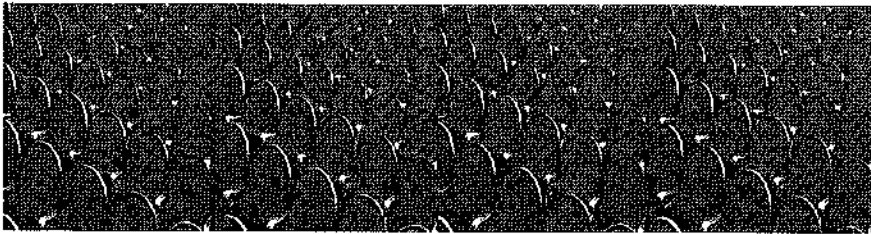
De Nederlandse Opera. Amsterdam



Wales Millenium Centre. Cardiff



Palacio de las Artes Reina Sofía. Valencia



Este libro se terminó de imprimir el día 16 de octubre de 2007 en los talleres de
La Gráfica, S.C.And.

