

·Ponencia·

Baumol's cost disease.

Defensa de una gestión pública de la zarzuela

Paolo Pinamonti

Teatro de la Zarzuela

Quiero agradecer, en primer lugar, la invitación que se me ha hecho para participar en las Jornadas de zarzuela a Rosa María García Castellanos, directora de la Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero, y a Alberto González Lapuente, responsable de la organización de estos días dedicados al rico mundo de la zarzuela.

El título de mi ponencia, *Baumol's cost disease. Defensa de una gestión pública de la zarzuela* está dividido en dos partes, y en dos partes quiero también articular mi ponencia: una que refleje la paradoja económico-financiera del teatro musical durante su larga historia, y otra que, por las mismas razones históricas, subraye la necesidad de una financiación pública del Teatro de La Zarzuela.

Antes de entrar en los contenidos de mi ponencia querría justificar un hecho, para mí, importante y que subyace en mi texto. La zarzuela, como género musical nacional y a pesar de sus características artísticas, comparte con cualquier otro tipo de teatro musical todos los aspectos productivos. Quiero decir, que el sistema productivo de la zarzuela, desde el siglo XVII hasta el siglo pasado, de cuya historia existen varios ensayos específicos muy interesantes, sobre todo relativos a la segunda mitad del siglo XIX, y su circuito económico financiero tienen características esenciales similares a los del teatro musical en su más amplio sentido. En otras palabras, que a mi entender la genial paradoja del teatro musical acompaña también y en paralelo a la historia de la zarzuela. Por esta razón, utilizaré los términos ópera y teatro musical como sinónimos, para identificar una forma de espectáculo musical en vivo, una forma de espectáculo que, tras más de 400 años, sigue manteniendo una vitalidad extraordinaria, y es, tal vez, hoy más que nunca, una especie de *koiné* artística y cultural de Europa, mas allá de las diferencias nacionales, una *koiné* artística que ha sido capaz de extenderse más allá de las fronteras de Europa. Es interesante ver cómo el espectáculo lírico, nacido en la magnificencia de las cortes italianas del Renacimiento, se ha ido adaptando a las diferentes realidades económicas y sociales, manteniendo su capacidad expresiva a través de los siglos y su plural y rico valor simbólico.

El teatro musical, sea por la utilización de fuerzas productivas y competencias profesionales tan diferentes y tan costosas, sea por el significado que asumió a lo largo de su historia, demostración pública de una autoridad soberana, espacio colectivo de deleite, celebración de vida civil, manifestación de una identidad nacional, ha tenido siempre y sigue teniendo un papel importante en nuestra vida social.¹

¹ BIANCONI, Lorenzo. "Il Seicento". En *Storia della musica*. Società Italiana di Musicologia (ed.). Turín: EDT, 1982.

·Ponencia·

Baumol's cost disease.

Defensa de una gestión pública de la zarzuela

Paolo Pinamonti

Teatro de la Zarzuela

Quiero agradecer, en primer lugar, la invitación que se me ha hecho para participar en las Jornadas de zarzuela a Rosa María García Castellanos, directora de la Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero, y a Alberto González Lapuente, responsable de la organización de estos días dedicados al rico mundo de la zarzuela.

El título de mi ponencia, *Baumol's cost disease. Defensa de una gestión pública de la zarzuela* está dividido en dos partes, y en dos partes quiero también articular mi ponencia: una que refleje la paradoja económico-financiera del teatro musical durante su larga historia, y otra que, por las mismas razones históricas, subraye la necesidad de una financiación pública del Teatro de La Zarzuela.

Antes de entrar en los contenidos de mi ponencia querría justificar un hecho, para mí, importante y que subyace en mi texto. La zarzuela, como género musical nacional y a pesar de sus características artísticas, comparte con cualquier otro tipo de teatro musical todos los aspectos productivos. Quiero decir, que el sistema productivo de la zarzuela, desde el siglo XVII hasta el siglo pasado, de cuya historia existen varios ensayos específicos muy interesantes, sobre todo relativos a la segunda mitad del siglo XIX, y su circuito económico financiero tienen características esenciales similares a los del teatro musical en su más amplio sentido. En otras palabras, que a mi entender la genial paradoja del teatro musical acompaña también y en paralelo a la historia de la zarzuela. Por esta razón, utilizaré los términos ópera y teatro musical como sinónimos, para identificar una forma de espectáculo musical en vivo, una forma de espectáculo que, tras más de 400 años, sigue manteniendo una vitalidad extraordinaria, y es, tal vez, hoy más que nunca, una especie de *koiné* artística y cultural de Europa, mas allá de las diferencias nacionales, una *koiné* artística que ha sido capaz de extenderse más allá de las fronteras de Europa. Es interesante ver cómo el espectáculo lírico, nacido en la magnificencia de las cortes italianas del Renacimiento, se ha ido adaptando a las diferentes realidades económicas y sociales, manteniendo su capacidad expresiva a través de los siglos y su plural y rico valor simbólico.

El teatro musical, sea por la utilización de fuerzas productivas y competencias profesionales tan diferentes y tan costosas, sea por el significado que asumió a lo largo de su historia, demostración pública de una autoridad soberana, espacio colectivo de deleite, celebración de vida civil, manifestación de una identidad nacional, ha tenido siempre y sigue teniendo un papel importante en nuestra vida social.¹

¹ BIANCONI, Lorenzo. "Il Seicento". En *Storia della musica*. Società Italiana di Musicologia (ed.). Turín: EDT, 1982.

Y todo esto con independencia del hecho de que, en el curso de su larga historia, la ópera y el teatro musical no han sido ni son, por definición, autosuficientes desde el punto de vista económico y financiero, sino que siempre parecen haber estado acompañados por el fantasma de la crisis, la sombra del fracaso económico, la falta crónica de recursos financieros y también por el problema de una reducida presencia del público en términos relativos comparada con otras formas de entretenimiento. Por ejemplo, en la temporada 2012-2013 el público que asistió a los espectáculos del Teatro de la Zarzuela, sobrepasó las 100 000 entradas, cantidad que dos partidos de fútbol en el estadio Santiago Bernabeu se alcanzan con facilidad, o una película de éxito alcanza en pocos días.

Y sin embargo si estamos aquí y seguimos hablando del teatro musical es porque el teatro tiene un valor simbólico que va más allá de su propias paradojas.

Volviendo al título de la ponencia, todo el mundo conoce la llamada Ley de Baumol, de acuerdo con la cual, la economía de la competencia pura y perfecta se modela en dos áreas:

1. el sector progresista que se caracteriza por un fuerte aumento de las ganancias de productividad, una alta intensidad de capital y un alto nivel de los salarios, y
2. el sector arcaico, caracterizado por el contrario, por un pequeño incremento o estancamiento de las ganancias de la productividad, una baja intensidad de capital y un bajo nivel de los salarios.

El ámbito cultural del espectáculo en vivo, como es el caso del teatro musical, se desarrolla en el sector arcaico caracterizado por el estancamiento de la innovación tecnológica. De aquí la famosa paradoja del "cuarteto" de Mozart, de la que hablan precisamente William Bowen y William Boumol en su, ahora consagrado, análisis económico de los llamados espectáculos en vivo.²

Los autores, como he dicho, distinguen dos modelos de producción diferentes, o más bien, dos sectores diferentes, uno con productividad en aumento y otro con productividad estancada. En el primero, la producción por hora de trabajo aumenta más rápido que el aumento de los salarios y por lo tanto el coste unitario de trabajo disminuye; en el segundo, puesto que no existe posibilidad de reducir el tiempo de producción, a cualquier incremento de salario corresponde un aumento de los costes laborales unitarios.

Y en este sentido el ejemplo de cuarteto mozartiano es claro: el tiempo de preparación y de ejecución requerido hoy en día no ha cambiado desde la época del compositor, o quizá sí, a la luz de las interpretaciones metronómicas a partir de las indicaciones agógicas originales, pero en esta dirección podríamos decir que nos movemos hacia un aumento de los plazos de ejecución y no en el sentido contrario: la producción por hora de trabajo es fija puesto que el arte "interpretativo" no ha conquistado ninguna innovación técnica que permita un ahorro de trabajo.

Vol. IV. p. 163-171

2 BAUMOL, William; BOWEN, William. *Performing Arts: the Economic Dilemma*. Cambridge: MIT Press, 1966.

Debido a esta incapacidad estructural para conseguir una autosuficiencia económica, la supervivencia del teatro musical padeció y siempre ha padecido de un flujo constante de financiación externa. Lo repito para que no haya dudas: el teatro musical nunca fue y nunca podrá ser una actividad rentable desde un punto de vista económico, a pesar del hecho obvio de que la buena gestión de un teatro tiene que tener en cuenta criterios de eficiencia, eficacia y economicidad, las tres E que se aprenden en los cursos básicos de economía.³

Quería ahora repasar rápidamente algunos momentos de esta historia paradójica del teatro musical y analizar cómo llegamos a la situación actual, para justificar la segunda parte del título de mi ponencia. Naturalmente en este rápido recorrido histórico no hablo del teatro de corte, expresión de la autoridad y de los fastos de un soberano, modelo, sin embargo, que no está solamente ligado a las cortes renacentistas y que llegó hasta el siglo XIX. Pienso en el primer Festival de Bayreuth del 1876 que es claramente una última y tardía persistencia de este modelo de teatro cortesano, en contra de los teatros de modelo empresarial, teatros frecuentados por un público que paga sus entradas y modelo de gestión de un teatro que nació en Venecia en el Teatro de San Cassiano en el 1637, con la representación de la *Andromeda*, con música de Francesco Manelli y libreto de Benedetto Ferrari.

El origen del teatro empresarial y las inversiones inmobiliarias

En el 1639 en el recién abierto Teatro de San Cassiano en Venecia, el primer teatro para un público que tenía que comprar las entradas, se representa la ópera *Le nozze di Teti e Peleo* de Francesco Cavalli, joven compositor que hacía su debut teatral. Cavalli había constituido una ilustre cooperativa para asumir también la gestión económica del teatro y de esta ópera. Formaban parte de esta cooperativa el compositor, el poeta florentino Persiani (autor del libreto), la cantante Uga de Roma (que cantó en el espectáculo inaugural del San Cassiano la ya recordada *Andromeda*), y el bailarín Balbi (que sería el responsable de los grandes acontecimientos coreográficos en la Francia del Rey Sol). La ópera fue un éxito asombroso en términos artísticos, pero fue un fracaso espantoso en términos financieros, la cooperativa fue a la ruina, con deudas que se prolongaron en el tiempo. Sin embargo, el fracaso económico de Cavalli coincide con el éxito artístico que, en breve, fomentará la fama del compositor veneciano que alcanzará una gran notoriedad en toda Europa.⁴ En el San Cassiano de Venecia, en este lejano 1639, la paradoja económica del teatro musical empieza su aventura.

Pero, ¿cómo es posible que, a pesar de su antieconomicismo, el teatro musical en el siglo XVII floreciera y se difundiera por toda Europa? Una explicación plausible de la sostenibilidad del teatro musical empresarial veneciano en el siglo XVII está conectada

3 BRUNETTI, Giorgio; PINAMONTI, Paolo. "Board e sovrintendente: 'Croce e delizia' dei teatri italiani". En: RISPOLI, Maurizio; BRUNETTI, Giorgio. *Economia e management delle aziende di produzione culturale*. Bologna: Il Mulino, 2010. p. 309-329.

4 MORELLI, Giovanni. *Scompiglio e lamento (simmetrie dell'incostanza e incostanza delle simmetrie)*. *L'Egisto di Faustini e Cavalli* (1643). Venecia: Teatro La Fenice, 1982. p. 471.

a la intervención de las familias aristocráticas venecianas, que invertían dinero en esta forma de espectáculo al tiempo que encontraban la fórmula para pagar las eventuales deudas. Este modelo, junto con el valor artístico y la fascinación por el canto, fue el origen de un éxito que siempre colocó al "empresario" en el nivel frágil, el más débil del mecanismo financiero.

¿Cuáles eran las características de este circuito financiero, en el que, a pesar de las grandes modificaciones históricas y sociales, se han mantenido inmutables los elementos a lo largo del tiempo?

El circuito se articulaba en tres niveles: el primer nivel estaba representado por las familias nobles, propietarias de los teatros, que por razones de política inmobiliaria construían teatros o restauraban sus palacios incorporando teatros, como forma de inversión. Actualmente la política del "ladrillo" sigue los mismos principios. Cambian los sujetos, pero el mecanismo es similar, de manera que las inversiones públicas en Europa para la construcción de teatros y auditorios son muy parecidas.

Un segundo nivel, que siempre fue el más débil, es el del empresario teatral, que debe gestionar y programar la actividad de un teatro, invirtiendo el dinero en costes fijos y variables, y procurando beneficios a partir de ingresos fijos (la renta de los palcos para la temporada) y variables, relacionados al éxito de los títulos.

Y por último, un tercer nivel representado por los artistas contratados para los espectáculos, que en una lógica de libre mercado, en poco tiempo, hacen crecer mucho sus cachés (hace unos meses, se habló en los periódicos de una burbuja que afectó el sistema musical español. Esta burbuja no es una novedad pues siempre caracterizó la vida del teatro musical). El 50 por ciento del presupuesto para un espectáculo en Venecia en el siglo XVII se aplicaba directamente a los costes musicales, y la situación hoy no ha cambiado mucho. En esta partida de gastos artísticos una soprano protagonista podía ganar el doble que el propio Francesco Cavalli, que era el músico mejor pagado en la Venecia de entonces.

La extrema fragilidad económica del papel del empresario hacía que fracasasen con frecuencia y, sin embargo, la fortaleza económica de las familias propietarias de los teatros o de los ciudadanos adinerados, arrendatarios de los palcos, garantizaban el sostenimiento del sistema del teatro musical.⁵

Si cambiamos los nombres de los sujetos de este sistema económico, hoy la situación no es muy diferente.

Como es evidente, si el empresario quería evitar el fracaso de su actividad tenía que encontrar nuevas formas de financiación, por ejemplo incorporar el juego en las salas de los teatros, que fue una nueva y fundamental fuente de ingresos.

⁵ BIANCONI, *Il Seicento*. op. cit. p. 181-190.

El juego y el teatro musical en el siglo XIX

Domenico Barbaia, primer gran empresario del siglo XIX, fue director de los teatros de Nápoles, Milán y Viena, fue el empresario de Rossini, y le llevó a Nápoles y a Viena, y de Donizetti, quien comenzó trabajando como pinche de cocina en un café de Milán y después como gestor del juego en el vestíbulo del Teatro alla Scala. Posteriormente, fue director en Nápoles en 1809, y su experiencia en la gestión del juego le permitió encontrar ingresos adicionales para hacer frente a los gastos de los teatros. Este modelo de financiación a través del juego se mantuvo a lo largo del siglo XIX en muchos de los teatros italianos y no sólo en ellos. El empresario gestionaba el teatro y, además, era responsable del juego en los casinos de los teatros.⁶

Cuando trabajé como director artístico en Venecia, el alcalde de la ciudad integraba el presupuesto del Teatro La Fenice con parte de los ingresos del Casino de Venecia, o en Italia una parte pequeña de los ingresos de las loterías nacionales financian el FUS, el *Fondo Unico per lo Spettacolo*. Nada nuevo.

El juego era importante porque el teatro era también un espacio de recreo, de público deleite, y mientras las damas estaban en los palcos, los hombres jugaban en los vestíbulos. El papel de las mujeres en la vitalidad del teatro musical es un hecho muy importante sobre el cual todavía no se reflexionado demasiado. De hecho, en el siglo XIX, las damas eran las verdaderas consumidoras de cultura. Si hoy uno quiere tener una información detallada de la vida operística italiana de la prima mitad del siglo XIX, debe consultar el periódico semanal editado en Milan, *Il corriere delle dame*, en cuyas páginas finales hay siempre reseñas teatrales de toda Italia.⁷

El teatro público como forma de control social y creación de un espacio público de recreo

Pero la estabilidad económica del teatro no sólo dependía de la particular manera en la que se hacían las inversiones inmobiliarias, de la fortaleza económica de los propietarios de los teatros, o de los ingresos del juego. El teatro musical encontró una forma de financiación adicional porque siempre tuvo un alto valor simbólico, era también una forma de control social. El acto de nacimiento del teatro musical en Nápoles, en el 1649 corresponde a estas características. Cuando el virrey de España, el conde de Oñate, quiere celebrar con una serie de fiestas la victoria de la corona borbónica contra la insurrección popular de Masaniello de 1647-1648, ofrece también un espectáculo de teatro musical, el primero en esta ciudad, con el título altamente simbólico de *Il trionfo di Partenope* (el

6 ROSSELLI, John. *The Opera Industry in Italy from Cimarosa to Verdi*. Cambridge: Cambridge University Press, 1984.

7 Sobre el carácter preferentemente femenino del público de los teatros de ópera se puede ver el interesante ensayo: MORELLI, Giovanni. "La scena della follia nella 'Lucia di Lammermoor': sintomi. Fra mitologia della paura e mitologia della libertà". En: *La drammaturgia musicale*. Bianconi, Lorenzo (ed.). Bologna: Il Mulino, 1986. p. 411-433.

nombre de la sirena conectada con la fundación mítica de la ciudad) al cual seguirán muchas óperas importadas desde Venecia, como la famosa *L'incoronazione di Poppea*.

Cuando, siempre en Nápoles, se inaugura el Teatro di San Carlo en el año 1737, con presencia de Carlos I de Borbón, la creación de este gran teatro real es la contrapartida que la monarquía ofrece a los aristócratas, es un espacio público de convivencia y festivo frente a una política de imposición fiscal que había significado una reducción drástica de las fiestas en los palacios privados.⁸

Pero también la construcción del Teatro de São Carlos en Lisboa en 1793 tiene el mismo significado, pues fue promovida por Pina Manique, jefe de la policía de Lisboa, aglutinando a su alrededor a una sociedad propietaria que hizo una importante inversión para la creación de este espacio de público recreo.

La compañía de ópera y los asuntos de política exterior

Otro elemento que nos puede ayudar a comprender la fortuna y la amplia difusión del teatro musical a lo largo de los siglos, a pesar de su paradoja económica y de las angustias de los empresarios, es el hecho de que, a través de las compañías de ópera que se intercambiaban en los teatros de Europa y a través de varios músicos invitados, transitaban muchas relaciones entre las cortes europeas en los siglos XVII y XVIII. El teatro musical era una forma privilegiada de materialización de la política exterior de los distintos países europeos. Puedo recordar la invitación del cardenal Mazzarino a Cavalli en 1659 para la presentación de su *Xerse* en París con ocasión de la boda de Luis XIV con la infanta de España, invitación hecha con la esperanza de aumentar la influencia italiana en la corte. Pero hay otros ejemplos interesantes. En 1776 el embajador de Nápoles en París, el abad Galiani, invita a Niccoló Piccinni a estrenar en la capital francesa. Con esta invitación pretende, ayudado por la prensa, fomentar una polémica artística entre Piccinni y Gluck, entre la frescura de la ópera napolitana y la complejidad de la ópera de origen vienesa. El embajador de Nápoles tenía en su memoria la polémica que animó la vida intelectual francesa veinticinco años antes cuando, sobre el escenario del teatro de la Opéra Comique, en 1752, el gran empresario Eustachio Bambini había presentado *La serva padrona* de Pergolesi. No era la primera vez que aparecía este título en París, ya que se había visto en 1746, pero en esta ocasión la aparición de este *intermezzo comico* en el templo del teatro francés no pasó desapercibida. Todos los intelectuales ilustrados, encabezados por Rousseau, alabaron el nuevo género teatral cómico, más moderno, mucho más expresivo, comparado con el áulico espectáculo de las *tragédies lyriques* de Lully. Se enfrentaron los partidarios que la *tragédie lyrique* encabezados por el rey, y los defensores de la vivacidad y del realismo del teatro cómico de origen napolitano, apoyados por la reina.

Pero volvemos a nuestro embajador de Nápoles, cuando en 1776 invita a Piccinni. Con esta maniobra diplomática el embajador Domenico Caracciolo esperaba hacer reaparecer la famosa polémica artística, que en esta ocasión sería disputada entre Piccinni,

8 ROBINSON, Michael F. *Naples and Neapolitan Opera*. Oxford: Oxford University Press, 1972.

compositor napolitano, y Gluck, compositor vienés. Para el embajador, recrear este debate artístico significaba tantear la influencia de Viena en Francia que, con el matrimonio del rey Luis XVI con María Antonieta, infanta de Habsburgo, había crecido mucho comparada con la de los Borbones napolitanos.

En este mismo sentido, la historia de la zarzuela es algo que nos ofrece muchísimos ejemplos sobre el valor político del teatro musical. Las polémicas y los debates que acompañan la creación del Teatro de la Zarzuela, el papel del mismo y la singularidad del género integrado en la vida política y social de España son clarísimos, y yo no tengo la autoridad científica para hablar de estos temas.

Pero este fenómeno no está conectado sólo con la historia de la ópera en los siglos pasados. Cuando en 1976 se organizó en el Théâtre de l'Opéra de París un gran festival wagneriano y, siempre en el mismo año, el Festival de Bayreuth invitó a Pierre Boulez y a Patrice Chéreau con motivo del centenario de la fundación del teatro y del homónimo festival, es evidente que se trataba de dos gestos con una gran significación política; dos gestos que ponían definitivamente el fin a los enfrentamientos entre Francia y Alemania que habían empezado con la Guerra Franco-Prusiana y la derrota de Sedán de 1870 y se prolongaron a las dos guerras mundiales. O cuando se habla de la marca España, de la cual la zarzuela es un hecho significativo.

Inversiones inmobiliarias, espacio público para fiestas y sede del juego, forma de control social, vehículo de la política exterior de un país, el teatro musical ha sabido sobrevivir a través de la historia europea de los últimos cuatrocientos años con la capacidad de adaptarse a las diferentes situaciones económicas y sociales.

¿Y en el siglo XX? En este siglo la estructural falta de autosuficiencia económica del teatro musical ha sido paliada por el poder estatal en sus diferentes declinaciones, dependiendo de la distinta articulación de los poderes públicos, poder central, autonomías, etc.

En este siglo asistimos también a una modificación ontológica del teatro musical, modificación que introduce nuevos valores y nuevos significados, y nace el teatro de repertorio.

El teatro de repertorio

No me refiero tanto al teatro de repertorio como modelo productivo, sino al significado histórico y cultural de este término. Con la aparición del repertorio las óperas dejan de tener una vida breve remplazadas por nuevos títulos y nuevas propuestas para, progresivamente, transformarse en un canon, más o menos amplio, de referencias emblemáticas que forman parte de nuestro patrimonio cultural. La idea del repertorio como patrimonio cultural de títulos altamente significativos es un aspecto revelador de la transformación estética del teatro musical en el siglo XX. El teatro musical entra así en una especie de museo ideal de títulos que una persona tiene la obligación de conocer.

Entender esta transformación estética es fundamental para comprender el significado de la ópera y del teatro musical de hoy. Simplificando, a lo largo de trescientos años, desde 1600 (fecha de las dos *Euridice* de Caccini y Peri) hasta los años veinte y treinta del siglo pasado (con la últimas óperas de Puccini, las de Strauss, de Janáček, o las de algunos compositores posteriores, como también con las últimas zarzuelas de Moreno Torroba, Sorozábal, Guiridi o Guerrero), las óperas y las zarzuelas se renovaban constantemente. Los espectáculos tenían caducidad a pesar de sus éxitos. Sin embargo, a partir del inicio del siglo pasado, se define claramente un repertorio fijo de títulos emblemáticos (Mozart, Rossini, Bellini, Donizetti, Verdi, Wagner, Massenet, Puccini... y en el caso de la zarzuela también se fija esta lógica de un repertorio de títulos de referencia) que tiene el fin de mantenerse inalterado en el tiempo.

Hoy un equivalente del carácter efímero del sistema productivo de las óperas musicales, desde su origen hasta el inicio del siglo XX, lo encontramos en otra forma de expresión artística: el cine, que siempre tiende a morir tras una temporada. Pero aquí empezaría otra historia.

Por lo tanto, la transformación desde lo efímero al repertorio, transformación que cambia esencialmente el valor ontológico de las óperas y de las zarzuelas, sin olvidar los aspectos expresivos y comunicativos del teatro musical, hoy se han trasladado al mundo del cine, no sólo por analogía con su sistema creativo (el mundo del cine entendido como obra colectiva, fruto de la colaboración entre productor, director, guionista y compositor, en semejanza al del teatro musical, con colaboración del empresario, el compositor y el libretista), sino porque las exigencias expresivas encuentran en el cine y en el audiovisual una más forma acabada y una nueva manera de existir.⁹

Concluyendo, quiero subrayar que la zarzuela y el teatro musical tienen hoy un valor cultural que pertenece a toda la colectividad y por esta razón el Estado tiene el papel y la obligación de apoyarlo, aun siendo en su esencia, como hemos visto, antieconómico: necesita financiarse con intervención pública al margen de que sólo un porcentaje muy pequeño de población acuda a los teatros líricos. Por supuesto, en este contexto, también hay que buscar otras formas de financiación.

Actualmente, el trabajo desde la dirección artística de un teatro cambia de significado: mantenemos las mismas angustias financieras de los antiguos empresarios, pero otros son los criterios que nos tienen que guiar. En este sentido, resumo los criterios que me han guiado en mi trayectoria profesional y ahora me ayudan en la dirección del Teatro de la Zarzuela.

1. Recuperación y ampliación del repertorio lírico español y de zarzuela.

Se debe preservar este amplísimo patrimonio. Hay cerca de 11 000 partituras conservadas en las bibliotecas y los archivos de España e Iberoamérica, enriqueciendo el repertorio desde el siglo XVII hasta la actualidad.

⁹ Sobre la relación entre música y cine es fundamental el último ensayo de Giovanni Morelli publicado pocos meses antes de su fallecimiento, del cual anuncio en breve una traducción al castellano. MORELLI, Giovanni. *Prima la música poi il cinema. Quasi una sonata: Bresson, Kubrick, Fellini, Gaál, Saggi*. Venecia: Marsilio, 2011. p. 123.

Para hacer esto se tiene que ver la programación del Teatro de la Zarzuela como una especie de "musicología aplicada", con cruce entre la investigación musicológica y la creación artística, estableciendo un terreno de encuentro con ventajas para ambos.

2. Difusión nacional e internacional del patrimonio lírico español.

Invertir con el fin de lograr una mayor internacionalización del teatro lírico español, lo que implica crear proyectos concretos de coproducción internacional.

3. Nuevas propuestas en la interpretación artística.

La difusión del repertorio lírico español y su ampliación son y deben ser garantizadas a través de la búsqueda de la excelencia en la interpretación musical, pero también en la puesta en escena. En la historia reciente de la recepción de la ópera, en la actualidad más que en ninguna otra época, resulta evidente que un aspecto no secundario del éxito de un título recae tanto en la interpretación musical como también en la propuesta escénica que acompaña a esta. Buscar nuevas líneas escénicas, dialogar con los nuevos valores del teatro contemporáneo, transformar la ópera lírica en teatro, en el sentido más amplio y profundo de la palabra, son prioridades con las cuales debe enfrentarse también el Teatro de la Zarzuela.¹⁰

Turno de preguntas

Pregunta: ¿Tiene el Teatro de la Zarzuela previstas coproducciones con otros teatros extranjeros, por ejemplo el Châtelet de París o la Opéra Comique? Me parece muy importante la difusión internacional de la zarzuela, no solamente en el ámbito de lengua española.

Paolo Pinamonti: Claro, es importantísimo, eso lo sé perfectamente, pero ya se ha hecho anteriormente. Pienso en *Luisa Fernanda* que se programó en la temporada del Teatro alla Scala de Milán, o *El manojito de rosas* en la producción escénica de Emilio Sagi que se vio en Roma, entre otros lugares. Es un tema importante, delicado y difícil sobre todo en tiempos de crisis económica, pero nos estamos planteando este tipo de colaboración. Un dato curioso, que yo desconocía, es que la web del Teatro de la Zarzuela registra miles de visitas desde Rusia, algo que me parece interesante y que refleja la pasión por la música española en aquel país.

Pregunta: ¿Conoce el Teatro de la Zarzuela el perfil del público que acude a sus representaciones? Por otra parte, me han parecido muy interesantes las ideas en torno a la musicología aplicada como herramienta para la programación con el fin de recuperar y ampliar el repertorio a través de una oferta más innovadora.

PP: Todavía no se ha hecho un estudio detallado de nuestro público. Hubo un proyecto con la Universidad Carlos III para desarrollar esta investigación pero no se concluyó.

¹⁰ PINAMONTI, Paolo. "Sobre el 'Teatro de dirección'. Un homenaje a Giorgio Strehler y a Herbert Wernicke, directores con 'conocimiento preciso de la música'". En: *Vida es teatro, teatro es vida. La ópera de Giorgio Strehler*. A Coruña: Consorcio para la Promoción de la Música, 2008. p. 11-15.

En lo referente a la musicología aplicada, hablo de una colaboración que no se limite a recuperar por una mera curiosidad musicológica. Entre los musicólogos y los programadores se debe llegar a un consenso a la hora de decidir si un título merece volver a representarse.

Cito dos casos concretos en la temporada pasada. Cuando decidimos programar *Marina*, apostamos por un título popular, emblemático de la lírica española. Gracias a la nueva edición de María Cortizo se recuperaron dos números: el dueto y la sardana. Se sabía de su existencia porque figuraban en la edición de canto y piano de 1874 que era copia fidedigna de lo que se había escuchado en el Teatro Real en 1871. Luego, a partir de los materiales encontrados en el Museo del Teatro de Almagro se recuperó un dúo importante dramaturgicamente y musicalmente para entender el personaje de Marina.

Por otra parte, la recuperación de *Los amores de la Inés* de Manuel de Falla fue un proyecto relevante, inserto en un programa doble junto con *La verbena de la Paloma*, colocada con el fin de atraer la atención del público. Según mi experiencia, el público es mucho más curioso de lo que generalmente se piensa y busca la calidad. Obviamente, con algunos títulos es fácil llegar al público: *Luisa Fernanda* por ejemplo. Y es más complicado con *El diablo en el poder*. Se venden bien las entradas para *La verbena de la Paloma*, para *El manojo de rosas*, pero no tanto para *Curro Vargas*, simplemente porque no se conoce. Hay que hacer entender qué es *Curro Vargas*.

Pregunta: A veces es difícil mantener proyectos a largo plazo en las instituciones públicas. ¿Qué parte de la labor anterior permanece cuando se produce la sustitución en el cargo de director de un teatro como el de la Zarzuela? ¿Hay previsiones a largo plazo?

PP: Los cambios son positivos. Bien es cierto que ante los proyectos, el poder político toma sus decisiones. Pero el verdadero peligro es cuando el político deviene en técnico. Ahí es cuando dejan de funcionar los teatros públicos. Por eso, hay que mantener separados ambos niveles, el político y el técnico. Y dejar que el trabajo permanezca.

Pregunta: ¿A quién se le encarga el trabajo de recuperación de los nuevos títulos? ¿Existe en el Teatro de la Zarzuela un departamento concreto que realice esta labor de investigación tan costosa?

PP: No, no existe un departamento porque creo que un teatro no debe sustituir el trabajo de los investigadores y editores. Diferenciar las competencias es fundamental. No quiero hacer ediciones del Teatro de la Zarzuela. La colaboración se ha hecho con universidades y conservatorios. En este sentido, tengo que destacar el trabajo de la SGAE y del ICCMU.

Un buen trabajo musicológico de recuperación es importante y es una garantía. Hace veintiséis años se hizo el reestreno en La Fenice de *El amor brujo* en la versión de 1915 gracias al trabajo investigador de Antonio Gallego y luego lo editó Chester. Para Venecia se hizo una edición práctica para el concierto y después se publicó la edición crítica

con la revisión de Gallego. Un teatro tiene la misión de programar y para ello hace falta la ayuda de quienes pasan horas en los archivos. Nuestra misión es ampliar la oferta musical.

Pregunta: ¿Qué porcentaje del presupuesto del Teatro de la Zarzuela se cubre con los ingresos de taquilla?

Nuestro porcentaje cubre normalmente del 30 al 35% del coste artístico, cuando la taquilla va bien. En el caso de los teatros líricos italianos, por ejemplo, el único que consigue más del 50% de su presupuesto a través de la taquilla es la Arena di Verona, porque tiene un aforo de 14 000 butacas y unos precios elevados. Pero estoy convencido de que los conciertos en grandes recintos no son un servicio a la lírica. Los teatros tienen valor civil, simbólico, de identidad nacional.

En la Fenice de Venecia no se alcanzaba el 12 o el 13% debido al alto coste de transporte de la escenografía por barco. El Teatro Real de Madrid no llegará al 20% de su presupuesto. Por otra parte, hay que distinguir entre los ingresos de taquilla y los que proceden de patrocinadores, que son otra forma de financiación. En la Zarzuela, sobre el precio de taquilla, que no es elevado, y con menos de mil butacas de aforo, el porcentaje en términos relativos es muy satisfactorio, comparado con mis experiencias anteriores.

Pregunta: ¿Podría considerarse la posibilidad de que empresas privadas ofreciesen sus proyectos al Teatro de la Zarzuela a cambio de los ingresos de taquilla?

Podría plantearse esa posibilidad, pero habría que salvar el problema de los convenios laborales del personal del teatro.