

WAGNERIANA CASTELLANA Nº 47 AÑO 2003

TEMA 6: CANTANTES. INTÉRPRETES. DIRECTORES

TÍTULO: **ENTREVISTA A PEDRO LAVIRGEN**

AUTOR: *Xavier Nicolás*

Entrevistamos a Pedro Lavirgen en su domicilio madrileño donde, en la planta sótano, tiene instalado una especie de estudio con piano en el que, además, imparte clases a jóvenes promesas del canto.

Hombre jovial, campechano, franco y que derrocha simpatía y buen hacer en toda la entrevista. Nació en Bujalance, provincia de Córdoba y ha recibido a lo largo de su vida innumerables premios y honores. Estudia en Milán y su debut en la ópera se produce en 1964 en México con la “Aida” de Verdi. Ese mismo año debutaría en el Liceu de Barcelona con “Carmen de Bizet, uno de sus grandes éxitos.

Ha cantado en todos los teatros y Festivales más importantes del mundo y su nombre está unido, como tenor, a los papeles más relevantes de Verdi, Puccini, Bizet y demás. Fue uno de los elegidos para la inauguración de la Maestranza de Sevilla y en Mayo de 1993 recibió un apoteósico homenaje en Madrid.

Treinta años de carrera han configurado la voz de este gran tenor quien en 2002 fue homenajeado en su pueblo natal con un busto y un disco doble compacto con sus mejores arias.

XN: ¿Cuándo se dio cuenta de que Vd. era un cantante de ópera?

PL: Bueno, yo fui uno más de los niños de la guerra. Y cuando estalló, tuvimos que irnos de nuestro pueblo en Córdoba a la provincia de Jaén. Allí tuve un accidente con siete años, que me dejó la pierna absolutamente

anquilosada. Acabada la guerra, ingresé en un hospital para curarme la pierna donde estuve dos años. Me operaron pero la pierna ya me quedaría totalmente rígida, sin poderla flexionar. Y así me hice yo toda mi carrera profesional. José Tamayo me enseñó mucho a como caminar y moverme en el escenario con una pierna así. Y por ello siempre ante la preparación de cada ópera hablaba con los directores de escena para el movimiento escénico. Bueno. Aquel hospital era de religiosos y allí había un coro de niños. Yo siempre estaba cantando de niño, canciones de todo tipo. Y allí estaba don José, venerable anciano, quien me hizo una prueba simple para saber si tenía voz. Él vio que tenía voz y de allí pasé al coro. Y de allí a solista del coro. Empezó cierta fama de niño que cantaba muy bien en el coro y la gente subía a verme. Y de allí salí con once años. Luego mi padre me puso un profesor particular y así llegué a los 18 años, con una voz casi intocable. Mi garganta se mantuvo virgen ya que debido a mi salud no salía mucho. Y de allí pasé a otro coro más importante.

XN: ¿Y cómo dio el salto?

PL: pues me ayudó mucho el padre Estanislao, carmelita navarro que organizaba siempre unas grandes solemnidades, con muchas actuaciones de solistas. Y se organizaron muchos conciertos. Y allí había un barítono, Andrés Fuente, que me ayudó mucho y que vio las particularidades de mi voz. Hablé con mi padre y consiguió que me oyera el Obispo de Córdoba. Yo ya tenía 20 años. Pero no teníamos medios económicos. Y entre las recomendaciones de unos y otros, mi padre se sacrificó por mí. Yo era entonces maestro nacional. Y así llegué a Madrid. Con 23 años. Y con una recomendación de Odón Alonso llegué a clases de canto aquí en Madrid. Y entré en el coro que él organizaba. Trabajé de maestro y cobraba de la coral.

XN: Y ya se encaminó en el mundo de la ópera.

PL: Bueno, no enseguida, pues cambié varias veces de profesor, no estaba del todo contento con mi técnica aún, y estaba dudando

constantemente. No veía claro mi futuro en la lírica. Hasta que encontré a mi Maestro don Miguel Barrosa. Él, pasados tres años, me corrigió los errores, me enseñó muchísimo y fue mi verdadero artífice en mi carrera. De tener estropeada y viciada la voz, hizo de mí un cantante de ópera.

XN: Y llegó su debut con Marina.

PL: Sí, en el año 1959 en el teatro Fleta de Zaragoza. Y de ahí la proyección nacional e internacional.

XN: Una carrera que ha llevado su nombre por todas partes.

PL: Sí, y a propósito de mi nombre, voy a contarle una anécdota que me ocurrió muy graciosa. Iba a cantar en Oviedo la “Andrea Chenier”, y estaba en el camerino con la sastra, pues estaba vistiéndome, cuando tenía la boca reseca y pedí que me trajeran un café. El señor del teatro, al que todos queríamos mucho, se llamaba de apellido Sanpedro. Y la sastra, con toda normalidad y sin darse cuenta de la frase que iba a montar, sale a la puerta y grita: “¡Sanpedro, trae un café a Lavirgen!”, lo que quedó bastante cómico. Anécdotas de teatro.

XN: Vd. escribió un capítulo muy interesante con el título “Formación del cantante de ópera español” que se publicó en un libro titulado “La ópera en España: Su problemática”.

PL: Sí, eso fue una ponencia que me pidieron para un debate sobre música que se celebró en Toledo. Y mi ponencia era sobre la formación del cantante de ópera español. Sin hacer distinciones entre el cantante de ópera y el de zarzuela.

XN: ¿No hay diferencias entre ambas formaciones?

PL: NO, en absoluto. Cuando a veces oigo hablar a algunos “entendidos” que dicen que la zarzuela es mucho más difícil de cantar porque está mal escrita, me siento mal por dos razones: la primera, porque eso es absolutamente falso. Y segundo porque cantar bien es simplemente tener una buena voz, un estilo concreto, con buena técnica y línea de canto y ya está. El cantar zarzuela, para nosotros, los cantantes españoles, es además algo mucho más cómodo, lógicamente, por ser nuestro idioma. ¿Qué ha pasado con algunos cantantes que se han quedado en el mundo de la zarzuela sólo? No es porque piensen, como se dice a veces, que es un género menor, no. Hay fragmentos y arias preciosos en el mundo de la zarzuela. Ahí está Kraus que decía que era más difícil cantar “Doña Francisquita” que el “Rigoletto”. Y él había cantado las dos, muchas veces.

XN: Y de una calidad muy buena.

PL: Extraordinaria. Por eso digo que ni lo uno, ni lo otro. No hay diferencia en cómo están escritas unas y otras. El que tiene la voz para cantar zarzuela, la tiene para cantar ópera. Cantar es cantar y nada más.

XN: Ahondando en el tema de su ponencia sobre la técnica de los cantantes. Para cantar Wagner ¿se necesita alguna cualidad especial?

PL: Sí, se necesita algo especial. Y yo eso lo he pensado y estudiado bastante. Porque, además, he cantado Wagner y se lo digo.

XN: En el Lohengrin.

PL: Exactamente. Yo he cantado el papel de Lohengrin y después de ello estudié el tema en profundidad. Desde el punto de vista técnico lo mismo lo puede cantar un tenor, como por ejemplo Viñas, o yo mismo, con un repertorio

básicamente italiano (Il Trovatore, Aida, Cavalleria Rusticana...), aunque tan sólo hay una cosa que a mi juicio es básica: la resistencia muscular. La formación muscular del cantante wagneriano tiene que ser especial. Es una resistencia especial, es mucho rato cantando, es una tensión muy larga y continuada, tremenda, durante todo el tiempo. Técnicamente, además, se necesita tener capacidad para hacer medios fuertes y hacer pianos y pianísimos a veces. Y si esto no se reúne al menos en cierta proporción, no se puede cantar Wagner.

XN: ¿Qué le parece Plácido Domingo cantando Wagner?

PL: Muy bien. Pero ¿por qué no ha querido cantar Tristán? Porque cuando lo ha querido cantar tenía una edad en que la textura muscular ya no es la misma que cuando uno es más joven. Y eso es muy duro. Todos los roles wagnerianos: Tristán, Siegfried, Lohengrin... Es una carrera de fondo. ¿Por qué se dice que los papeles de Heldentenor tienen que tener una impostación muy honda, un poco a lo del Mónaco? No, eso no es cierto. La técnica es la misma para todos esos papeles. Ahí tenemos a Isidoro Fagoaga, especialista en Wagner pero que también cantaba Aida y todo el repertorio italiano. Y cito de nuevo a Viñas, especialista en repertorio italiano. O Lauritz Melchior... Plácido ha cantado el Lohengrin magníficamente bien y ya ve usted, sigue cantando Carmen, Adriana Lecouvreur, Otello... No ha sufrido merma. Plácido tiene un talento fuera de lo normal. Tiene una capacidad de medida de sus fuerzas algo extraordinaria. Yo en estos 40 años de escenarios nunca he visto a nadie calcular de esa forma su propio esfuerzo, como lo hace Plácido.

XN: ¿Ni siquiera en Kraus?

PL: Ni a Kraus. Porque Kraus lo tenía fácil todo. Un amigo suyo me contaba que Kraus, ya con 15 años, cantaba folías, con res naturales y res bemoles. En él, el hecho de cantar era una cosa natural. Lo tenía todo. A eso le

sumó una técnica portentosa que le permitió cantar dos de pecho a los 70 años.

XN: Los cantantes wagnerianos van por otros derroteros desde hace un tiempo ¿no le parece?

PL: Sí, desde hace unas décadas los tenores wagnerianos sólo se dedican a eso, a cantar Wagner. Tienen una formación musical terrible. Se me puede decir que también para cantar Il Trovatore hace falta una buena resistencia muscular pero no, está a un nivel algo inferior. La obra dura menos. Il Trovatore, por ejemplo, pide tener una tesitura muy buena allá arriba, para salvar todos los escollos que van saliendo en los agudos, con una voz de extensión suficiente pero se salva la obra con mucha más comodidad que con Wagner.

XN: ¿Aparte del Trovatore, algún otro paralelismo con otra obra italiana, con Wagner como referente... muscular?

PL: Bueno, sí, recuerdo “Les Vêpres Siciliennes”, una obra difícilísima de cantar, con varios dúos con el barítono y la soprano y varios recitativos. Cuando canté esta obra me acordé mucho del “Lohengrin”. Una obra de cinco actos, muy dura de cantar... No olvidemos que siempre se ha dicho que el “Lohengrin” es la obra más cercana a las óperas populares italianas. Siempre he pensado que Wagner podía perfectamente haber escrito esta ópera de “Les Vêpres Siciliennes” en esa época del “Rienzi” y del “Holandés” en que aún buscaba su camino hacia sus dramas posteriores. De manera que no es una cuestión técnica sino de referencia muscular el tema de cantar Wagner. Me alegró por ello oír hace poco a Renata Scottó decir que los cantantes de ópera eran verdaderos atletas, ya que coincido plenamente con ella. El esfuerzo que se hace es de una verdadera resistencia muscular, es un verdadero esfuerzo.

XN: Creo que sólo ha interpretado el Lohengrin, de los roles wagnerianos. ¿Preparó algún otro papel más de este compositor?

PL: Efectivamente sólo he cantado Lohengrin. Y en la época en que estuve en Viena, más de 17 años, se me ofreció la posibilidad de estudiar algún papel más de este repertorio, incluso estuve a punto de hacer, en otro orden, el "Fidelio" de Beethoven. Pero me dije a mí mismo que no, que yo estaba más cómodo cantando Verdi, Puccini, Giordano. Mental y físicamente. Incluso el mítico Walter Felsenstein me ofreció quedarme a vivir en el Berlín Oriental en la Ópera Cómica. Pero el repertorio debía ser eminentemente Wagner, dejándome de vez en cuando hacer alguna incursión en Verdi o Puccini. Finalmente rechacé la oferta pues no estaba mentalmente preparado para ello.

XN: Usted ahora se dedica a la enseñanza de jóvenes promesas. ¿Le ha venido alguna vez alguien con la pretensión o la voz suficiente para cantar Wagner? ¿Puede Vd. enseñar esa técnica de resistencia muscular para cantar Wagner?

PL: No, eso es muy difícil. Tengo alumnos muy buenos, con voces bonitas o buena técnica. Pero las voces wagnerianas son muy escasas. No es fácil que salgan. No hay, ya no existen. Ni siquiera en Bayreuth tienen esas voces ya. Ahí tenemos al único que queda, Siegfried Jerusalem, aunque ya no está tampoco preparado como antes. Pero del resto, nada. Las obras dramáticas han de estar incrustadas en los cantantes pues sino, no convencen al público. Y yo, volviendo a la pregunta, sólo enseñé el repertorio popular italiano o francés.

XN: ¿Y por qué cree Vd. que ya no hay cantantes wagnerianos? ¿Dónde reside el problema de la cantera wagneriana?

PL: El problema está en la naturaleza del ser humano, creo. Algo ha debido cambiar para que ya no salgan los célebres Heldenotenor. Todo es

también cuestión de buena preparación y de calma, no correr. Por eso es mejor tener detrás una buena carrera de 20 años cantando bien el repertorio italiano: Puccini, Verdi, Bellini y demás. Y de ahí, dar el paso a Wagner, aunque sea un salto sin retorno, pues uno se queda ya enrolado en el repertorio wagneriano. Y esto vale para tenores y sopranos wagnerianos.

XN: Cambiando de tema, antes había un ambiente operístico mucho más entrañable, más de camaradería. Eso ahora se ha perdido mucho.

PL: Ya lo creo. En aquellos años, los 60, estábamos en Italia toda la flor y nata de los cantantes europeos y los españoles éramos muchísimos. Nos lo pasábamos muy bien: Aragall, Sardinero, Kraus, etc. Y debo decir que el rey era Aragall. No tenía rival. Era el mejor. Su voz, su prestancia, su facilidad para cantar... Era algo verdaderamente impresionante escucharle cantar. También coincidimos con Pavarotti, en aquel estreno de Aragall en "Capuletti", donde estuvieron ambos fabulosos. Y su igual en el terreno de las sopranos, Montserrat Caballé, con una técnica inigualable y una belleza de voz que no ha tenido, creo, parangón en todo el mundo de la lírica. Ha sido única, irrepetible. Impresionante, su dominio, su seguridad, era la dueña del escenario.

XN: ¿Cómo lleva Vd. el tema de los decorados modernos y los cambios de época en las óperas?

PL: Eso es una locura. Se ha llegado a un radicalismo escénico abominable. Afortunadamente a mí no me ha tocado vivir de pleno todo eso, tan sólo me ha tocado de refilón. En los 70 se empezaban ya a hacer incursiones por los teatros de ópera. Mire usted, yo ya tengo 72 años y tengo edad para decir estas cosas, por si a alguien le sienta mal. Y esto lo digo por la anécdota que le voy a contar ahora. O fui contratado en el año 1975 para cantar "Carmen en el Teatro Comunale de Bolonia, con decorados de Pier Luigi Pizzi, muy conocido en estas labores. Y me constaba que en aquel momento

me encontraba en una ciudad, Bolonia, que, no voy a decir que fuera enemiga de España, pero sí contra el régimen que hasta hacía poco había en ese momento en nuestro país, el franquismo. Yo me presenté siendo muy consciente de ello. A mí no me gusta hablar de política pero es difícil obviarla y máxime para referirle esta anécdota. Y cuando llegué allí, diez días después de la muerte de Franco, pues me veo la ciudad “engalanada” en sus célebres pórticos y por doquier con posters y letreros que decían, en italiano, “Franco, verdugo”. La ciudad estaba literalmente sembrada con estos carteles. Aquello a mí no me gustó, honradamente. Independientemente de lo que yo pudiera pensar o sentir, aquello no me gustó. Yo soy español y entraba en un país extranjero y aquello quedaba feo. Mi ánimo se alteró un pelín. Y cuando llegué fui directamente al Teatro para ver la producción y el vestuario pues ya había llegado a mis oídos que iba a ser una representación especial por la muerte de Franco. Y entonces dije que quería ver mi vestuario. Voy con el sastre a mi camerino y me veo un uniforme de la guardia civil, con el tricornio y todo.

XN: ¿Y se vistió de agente de la Benemérita?

PL: Espere. Fui en seguida a ver al director de escena. Pero déjeme que le diga que yo tenía contratadas seis representaciones de esa “Carmen” para ese año y otras seis para el siguiente. Y en medio, debía debutar en la Scala con “Aida”. Por ello, me lo pensé mucho antes de reaccionar y me dije: yo soy fiel a mí mismo y esto no lo puedo soportar. Y me decidí a hablar con el director de escena. Simplemente le dije que no pensaba vestirme de guarda civil.

XN: ¿Y cómo se lo dijo?

PL: Pues simplemente que no me vestía pues lo consideraba una ofensa a la guardia civil. Le pregunté que si también pensaba que los guardias civiles eran igualmente verdugos, tal y como se leía en todos aquellos carteles por toda la ciudad. Yo le dije que respetaba demasiado a la guardia civil española y que no me vestía de esa manera, en absoluto.

XN: ¿Y entonces qué pasó?

PL: Llamaron enseguida al superintendente, a Carlo Maria Badini, que luego estaría en la Scala y me preguntó que qué se podía hacer. Yo persistí en mi negativa. Llamó entonces al director de escena. Yo les dije que no pretendía que cambiaran todos los decorados de la obra, que desmontasen todo aquel castillo de naipes pero que yo no me vestía de guardia civil. Les propuse salir con unas botas negras altas, pantalón azul, una camisa blanca y la capa negra, el atuendo normal para ese papel pero nada más. Y de ahí no me muevo. Así que, precisé, tomen la decisión que tengan que tomar. Me arriesgué, me la jugué, pero no podía ni quería recular.

XN: ¿Y lo consiguió?

PL: Vaya que sí. Salió a escena toda la guardia civil desfilando menos yo, que iba como he explicado, ante el asombro de crítica y público, por esa anomalía. Aunque la anécdota no acaba aquí. En el ensayo general veo con horror que al levantarse el telón, donde está el célebre preludio de Carmen, que siempre se suele hacer a telón bajado, veo que se levanta el mismo y sale una reja que atravesaba en diagonal todo el escenario y a un lado estaba toda la guardia civil con sus tricornos y demás y al otro lado el pueblo hambriento y harapiento. Y en esto uno de estos harapientos se encarama a la reja y uno de los guardias civiles se pone de rodillas y le pega un tiro. Todo esto durante el preludio. Y esto sirvió de motivo para que el cuarto acto, de nuevo en el preludio, que en teoría es todo alegría y demás, ya que es la entrada a la corrida, pues se convirtiera en algo espantoso: sale una procesión de la guardia civil con un ataúd negro a hombros y detrás de la guardia civil otros cuatro guardias portando una virgen con manto negro.

XN: E imagino que Vd., como buen andaluz reaccionó mal.

PL: Yo me la jugué. Me jugué la Scala y quizás mi futuro profesional pero yo no podía permitir aquel atropello. Eso dio motivo a un incidente muy grave. Pero dejé claro que aquello era un atropello. Que yo era español y que nuestros trapos sucios tenían que permitir que los lavásemos nosotros en casa. Les dije que estaba muy ofendido y que no podía tolerar todo aquello.

XN: Pero claudicaron.

PL: Sí. Pero no podía permitir que aquello pasara. Y cuando acabé en Bolonia le pregunté a mi agente de entonces, Carlos Caballé, que qué había ocurrido con la Scala. Me contestó que me llegara hasta allí que ya me lo dirían en persona. Total que me presenté allí y el correpetidor, el pianista me dijo: “Pero Señor Lavirgen, ¿qué ha hecho usted en Bolonia? Que no se habla en Italia más que de usted. Que se ha puesto usted a defender a Franco...” Y yo le dije que no había defendido ni dejado de defender a nadie, que habían herido mi orgullo de español. Que dejasen ya a ese señor que estaba enterrado bajo una losa de 1.500 kilos. Y luego en voz baja, añadió: “No se preocupe usted, porque la gente le admira mucho por el valor que usted ha demostrado”. Así que esa fue mi experiencia con decorados fuera de sitio.

XN: ¿Y nunca más tuvo otro decorados fuera de tono?

PL: No. Tuve mucha suerte. Y siempre canté con decorados normales. Puedo decir que nunca tuve esa mala suerte, salvo la que he contado.

XN: ¿Y como espectador?

PL: Sí, alguna vez aquí en el Teatro Real me ha tocado asistir a algunas de estas representaciones modernas que nunca me han gustado. No. Ahí tiene las declaraciones de la Gruberova sobre ello. Y de lo que sí me acuerdo con horror, con auténtico horror, es de un “Rigoletto” con Carlos Álvarez, creo que

de un director alemán, de donde salí irritado. La gente pateó, abucheó. Situaciones de una obscenidad inaudita, al principio de la obra, en la escena del baile, con una orgía en escena de un gusto ruin, inadmisibile. Era como para haber metido en la cárcel al director de escena. Todo a lo largo de la obra fue un auténtico disparate. Y un dislate tras otro, como el manzano que había en la habitación de Gilda, por ejemplo, donde estaba el tocador a un lado y ese árbol al otro y la pobre soprano tuvo que cantar la célebre aria subida a una escalera de mano en el manzano, repito, dentro de su habitación. Yo ese tipo de cosas me niego y me he negado a aceptarlas. A mí, cuando en alguna ocasión me intentaban perturbar al cantar una romanza, con cualquiera de esas cosas, me negaba en rotundo. Y muchas veces me decían: es que usted está comprometido con esto y aquello. Y yo respondía que nada de compromisos, que yo quería cantar el aria a gusto y ya está. ¿Cómo me van a hacer subir a una escalera a un manzano en mi habitación para cantar una romanza? No, de ninguna manera. Pero bueno, los disparates que me han contado de Barcelona con “Un ballo in maschera” o ese “Lohengrin”, no los he visto, ni ganas de verlos.

XN: ¿Tiene Vd. alguna anécdota divertida que le haya pasado en escena?

PL: Puedo contarle una muy sabrosa que me ocurrió en Barcelona, en el Liceo. Era una “Aida monumental, con unos decorados portentosos.

XN: ¿Quizás la producción de Mestres Cabanes que acaban de reponer ahora?

PL: NO, no era esa. Por cierto que la vi y me pareció magnífica, maravillosa. Prefiero eso a los decorados corpóreos, me pareció una producción genial. La sensación de perspectiva, de profundidad. Una auténtica maravilla. Pero no, no eran los de Mestres Cabanes. Bueno, era otra producción. Y la piedra famosa de la que se habla: “Oh, fatal piedra”, que dice

Radamés. Esta piedra era un cuadrado que está situado verticalmente, con un armazón de madera y tela, enorme. Esta piedra estaba situada perpendicularmente y cuando Radamés y Aida están cantando el dúo, la piedra empieza a bajar con una gran lentitud, con la ayuda de unos gatos hidráulicos. Y este descenso finalizaba con el final del dúo. Bueno. Pues en el estreno, en el Liceo, toda la primera fila la ocupaba mi familia y amigos mis padres, mis hermanos, sobrinos... De Bujalance, mi pueblo, de la provincia de Córdoba. Bueno, Vd. ya sabe que esta primera fila está separada del escenario por la orquesta, el foso. Bien. Pues empieza el dúo de la fatal piedra, yo de Radamés con Aida, una soprano americana y entonces empieza a bajar la piedra. Al unísono se levanta toda esa primera fila de familiares y amigos, gritando y haciendo aspavientos, señalando la roca: "¡Pedro, que te mata!". Porque se pensaban que la roca se caía de verdad. Algunos incluso se colaron en el foso y por entre la orquesta. Fue un número especial, buenísimo.