

ENRIQUETA TARRÉS (1934): UNA VOZ DE GRACIA EN LA LÍRICA CATALANA DEL SIGLO XX

María del Pilar Páez Martínez

Per citar o enllaçar aquest document:
Para citar o enlazar este documento:
Use this url to cite or link to this publication:
<http://hdl.handle.net/10803/675390>



<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/deed.ca>

Aquesta obra està subjecta a una llicència Creative Commons Reconeixement-NoComercial-CompartirIgual

Esta obra está bajo una licencia Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-CompartirIgual

This work is licensed under a Creative Commons Attribution-NonCommercial-ShareAlike licence



TESIS DOCTORAL

**Enriqueta Tarrés (1934): una voz de Gracia
en la lírica catalana del siglo XX**

María del Pilar Páez Martínez

2021



TESIS DOCTORAL

**Enriqueta Tarrés (1934): una voz de Gracia
en la lírica catalana del siglo XX**

María del Pilar Páez Martínez

2021

PROGRAMA DE DOCTORAT EN ARTS I EDUCACIÓ (IU)

Dirigida por:

Dra. Montserrat Calbó Angrill

Dra. Rita Ferrer Miquel

Tutorizada por:

Dra. Montserrat Calbó Angrill

**Memoria presentada para optar al título de doctora
por la Universitat de Girona**

INFORME SOBRE LA TESI de Pilar Páez Martínez, *Enriqueta Tarrés (1934): una voz de Gracia en la lírica catalana del siglo XX*, PER A AUTORITZAR-NE LA SEVA PRESENTACIÓ I DEFENSA

La tesi de Pilar Páez Martínez, *Enriqueta Tarrés (1934): una voz de Gracia en la lírica catalana del siglo XX*, s'ha desenvolupat en el marc del Programa de doctorat interuniversitari en Arts i Educació i en la línia de recerca "Educació artística i contextos socials. Perspectives multiculturals, ecològiques i inclusives i empenedoria social".

Aquesta recerca es va iniciar l'any 2015 i sorgeix de les inquietuds personals, vinculades a la seva pròpia professió i formació musical, de la doctoranda per a investigar i homenatjar una gran personalitat del món del cant català i espanyol i, de fet, de nivell internacional, tanmateix força desconeguda pel públic en general. Aquesta mestra del cant, Enriqueta Tarrés, ha estat també una reconeguda professora de cant amb un talent pedagògic pràctic excepcional, com s'ha pogut corroborar en la recerca.

En tot cas, la metodologia de la tesi s'insereix a la perfecció en l'àmbit temàtic i metodològic del doctorat, ja que una de les seves metodologies són les narratives i històries de vida per a aprofundir en la formació i el desenvolupament, i si escau, en la seva pròpia feia educativa, d'artistes més o menys reconeguts. Fins i tot pretén contribuir en la millora de l'ensenyament-aprenentatge de la música, de manera més tangencial, alhora que, sobretot, vol fer emergir de l'oblit el context sorprenentment ric de la lírica catalana en una situació de guerra civil i de postguerres, amb la dictadura com a rerefons. Aporta línies futures d'investigació que van més enllà del contingut central de la tesi, generant pistes per a una profunda reflexió, per exemple, de l'ensenyament del cant i de la seva metodologia.

Aquesta tesi té molta rellevància a nivell històric, perquè estudia una de les grans veus catalanes (i internacionals) que estan en perill de ser oblidades. La recerca bibliogràfica és excel·lent i està rigorosament referenciada. L'estudi de documentació, arxius i també a través d'innombrables entrevistes amb la pròpia persona estudiada, així com dels seus coneguts, aprenents, col·legues, professores i familiars, és tan exhaustiu que permetrà, en el futur proper, confeccionar una publicació que donarà fe del valor de la cantant catalana.

Per altra banda, l'estructura i ordre de la tesi és impecable, i la manera de teixir els diferents aspectes biogràfics, professionals i, musicals en si, a través del temps, facilita enormement la seva lectura i comprensió. La redacció és molt àgil i agradable, creiem que arriba a tenir valor literari.

Per últim, afegim només que aquesta tesi s'ha desenvolupat de manera fluida tant pel que fa al procés com pel que fa al resultat. La doctoranda ha tingut molta iniciativa i autonomia, i malgrat haver hagut de demanar alguna baixa mèdica i alguna pròrroga per assumptes de salut familiars, i haver-se finalitzat enmig de la pandèmia. La Pilar Páez ha estat sempre molt receptiva a les reflexions i crítiques que li hem fet com a directores i ha sabut incorporar les correccions sense perdre el discurs propi i genuí.

Ha estat un plaer dirigir aquesta tesi, ja que ha estat interessant i alhora, fàcil i agraït. Per tot això considerem que la tesi de la Pilar Páez compleix tots els requisits per a ésser presentada i defensada a la Universitat de Girona.

-



Girona, 15 de juliol de 2021

INFORME SOBRE LA TESI de M^a del Pilar Páez Martínez, amb el títol: **Enriqueta Tarrés (1934): una voz de Gracia en la lírica catalana del siglo XX**, PER AUTORITZAR-NE LA SEVA PRESENTACIÓ I DEFENSA.

La tesi que presenta la Sra. M^a del Pilar Páez Martínez és fruit d'una intensa i rigorosa recerca entorn a la figura de la soprano Sra. Enriqueta Tarrés i la seva presència en el món de la lírica musical i la trajectòria personal i artística, ja sigui a nivell nacional com internacional.

Realment la doctoranda ha realitzat un treball profund i molt acurat, de dimensions considerables i extens. La tesi aporta coneixement i situa la Sra. Tarrés al lloc dels grans cantants que per motius que ja s'explica en la tesi, fins a dia d'avui, no s'havien fet visibles tal i com pertoca.

La present investigació deixa aflorar amb traça el treball realitzat en una tesi considerada biogràfica per una banda i documental per una altra ja que aporta informació molt remarcable, que no havia estat recollida en cap document d'aquestes característiques i vàlua.

La doctoranda l'ha sabut dur a terme amb serenor i seguint les indicacions que el treball acadèmic requereix i s'ha implicat de manera contundent i rotunda, amb saviesa i rigor.

Cal destacar l'excel·lent cura i respecte cap a la figura de la Sra. Tarrés i la forma com ha tractat el tema i ha aconseguit donar un lloc destacat a la realitat, en podríem dir "desconeguda". Alhora ha dedicat un espai important a fer visible la vessant educativa de la Sra. Tarrés en el camp de la formació de futures promeses del cant i la presenta com una mestra/professora que de la seva experiència n'ha fet un mestratge i l'ha aplicat amb resultats molt destacables i innovadors.

Voldríem destacar l'esforç en la recerca de les fons bibliogràfiques que ha utilitzat, com les entrevistes realitzades i a les font documentals (cartes, reculls sonors i anàlisis de les obres interpretades per la Sra. Tarrés) que donen força i veracitat a la recerca.

La metodologia emprada i el marc teòric i aplicatiu estan molt ben dissenyats i l'estructura és ordenada i clara. Els objectius i les preguntes inicials queden ben respostes en les conclusions i creiem que obre un camí que es podrà continuar en futures tesis.

La doctoranda Sra. M^a del Pilar Páez Martínez, sempre s'ha mostrat oberta i receptiva als consells i comentaris generats a l'entorn de la tesi. La seva actitud ha facilitat el treball i sobretot ha estat un camí i un recorregut, que si bé llarg, ha engrescat el seguiment i la guia. Ha estat un plaer poder-la acompanyar.

Aquesta tesis, iniciada l'any 2015 s'ha desenvolupat en el marc del Programa de doctorat interuniversitari en Arts i Educació i en la línia de recerca "Educació Artística i contextos socials. Perspectives multiculturals, ecològiques i inclusives i emprenedoria social"

Per tot el que acabem d'exposar, valorem satisfactòriament la recerca i creiem, que es pot presentar i defensar a la Universitat de Girona, ja que compleix tots els requisits que es demanen.

Palafrugell 17/07/2021

*A Enriqueta Tarrés por guiarme
en el camino del canto y de la vida.*

*A mi madre, a Sara, a Trudy y a Jimena
por sostenerme en este bello e intenso viaje.*

Agradecimientos

Sirvan estas primeras líneas para agradecer a todas y cada una de las personas que me han ayudado y acompañado en la elaboración de esta tesis a lo largo de estos años.

En primer lugar, a mis directoras de tesis, la Dra. Montserrat Calbó Angrill que aceptó dirigir mi investigación con profesionalidad y atendiendo con amabilidad y buena disposición a mis dudas y consultas en todo momento. A la Dra. Rita Ferrer por animarme a introducirme en el mundo de la investigación, estar a mi lado siempre, mostrarme la luz en las dificultades y, sobre todo, por compartir su sabiduría, guiándome con sus revisiones, comentarios y propuestas. Mi mayor agradecimiento para ambas.

Una especial mención y agradecimiento para Enriqueta Tarrés, protagonista de este trabajo. Sin ella esta tesis no existiría. Agradecerle, de todo corazón, su disposición en cualquier momento, así como, abrirme su casa y mostrarme su vida personal y profesional, compartiendo tantos y tantos momentos especiales. Poder conocerla a este nivel ha sido un verdadero regalo. Gracias, maestra.

Mi más sincero agradecimiento a mi amigo el Dr. Aurelio Martínez López por sus consejos, apoyo y ayuda incondicional durante todos estos años. Gracias por mostrarme la luz al final de camino. Al igual que a mis compañeras y amigas, Belén Puente Carmona y Blanca Moreno Rosua por vuestra ayuda desinteresada que ha sido muy valiosa para mí.

Gracias a Marcelo Andrés de la Pisa por su inestimable ayuda y el generoso tiempo dedicado a esta investigación con sus valiosas indicaciones y recomendaciones.

A Jaume Tribó Segalés, Gloria Fabuel Maupoey, Alan Branch y Manel Ruiz Segarra por aportar a esta tesis sus inestimables conocimientos y experiencias.

Y, por último, y con mi más profundo agradecimiento y cariño, a mi familia, M^a Ge, Jimena, Trudy, Miguel, José Luis y, especialmente, a Sara. Sin vosotros esto hubiera sido imposible. Gracias por acompañarme, sostenerme en los momentos difíciles, alentarme a seguir y estar siempre a mi lado.

Resumen

Desde la llegada de la ópera a Barcelona, Catalunya ha desarrollado un engranaje lírico de grandes dimensiones. Desde el Teatre de la Santa Creu hasta el actual Gran Teatre del Liceu, sin obviar el Palau de la Música Catalana, se han albergado actuaciones operísticas con extraordinarios cantantes que han favorecido la creación de un nutrido número de artistas de la música lírica de primera línea, considerados a nivel internacional como los grandes cantantes del momento.

La soprano barcelonesa Enriqueta Tarrés (1934) es una de estas destacadas voces de la lírica catalana del siglo XX. Se formó en el Conservatori Superior Municipal de Música de Barcelona con grandes maestros catalanes. Desde su debut como Marguerite de *Faust* de Gounod en el Gran Teatre del Liceu desarrolló una exitosa carrera que le llevó a Suiza y Alemania, donde se convirtió en soprano titular de los teatros de Basel, Wuppertal, Hamburg y Stuttgart. A esta labor se sumaron actuaciones en festivales internacionales de ópera e invitaciones a otros teatros europeos y americanos, al igual que giras por España, Asia, Canadá y América, interpretando los principales papeles operísticos. Compartió escenario con insignes personalidades artísticas de la lírica. Asimismo, Tarrés realizó una gran labor pedagógica desde el Conservatori Superior de Música del Liceu de Barcelona y el Conservatori Professional de Vila-seca principalmente, transmitiendo el legado de sus conocimientos de canto a sus discípulos.

Mediante el estudio realizado a nivel histórico y biográfico, se ha situado la figura de la catalana Enriqueta Tarrés como una de las sopranos de reconocido prestigio internacional del siglo XX.

Resum

Des de l'arribada de l'òpera a Barcelona, Catalunya ha desenvolupat un engranatge líric de grans dimensions. Des del Teatre de la Santa Creu fins a l'actual Gran Teatre de Liceu, sense oblidar el Palau de la Música Catalana, han acollit actuacions operístiques amb extraordinaris cantants que han afavorit la creació d'un nodrit nombre d'artistes de la música lírica de primera línia, considerats a nivell internacional com els grans cantants de moment.

La soprano barcelonina Enriqueta Tarrés (1934) és una d'aquestes destacades veus de la lírica catalana de segle XX. Es va formar al Conservatori Superior Municipal de Música de Barcelona amb grans mestres catalans. Des del seu debut com a Marguerite de *Faust* de Gounod al Gran Teatre de Liceu va desenvolupar una reeixida carrera que el va portar a Suïssa i Alemanya, on es va convertir en soprano titular dels teatres de Basel, Wuppertal, Hamburg i Stuttgart. A aquesta tasca es van sumar actuacions en festivals internacionals d'òpera i invitacions a altres teatres europeus i americans, a l'igual que gires per Espanya, Àsia, Canadà i Amèrica, interpretant els principals papers operístics. Va compartir escenari amb insignes personalitats artístiques de la lírica. Així mateix, Tarrés va realitzar una gran tasca pedagògica des del Conservatori Superior de Música de Liceu de Barcelona i al Conservatori Professional de Vila-seca principalment, transmetent el llegat dels seus coneixements de cant als seus deixebles.

Mitjançant l'estudi realitzat a nivell històric i biogràfic, s'ha situat la figura de la catalana Enriqueta Tarrés com una de les sopranos de reconegut prestigi internacional de el segle XX.

Abstract

Ever since opera arrived in Barcelona, Catalonia has developed a great lyrical apparatus. The Teatre de la Santa Creu, the current Gran Teatre del Liceu and the Palau de la Música Catalana have hosted opera concerts throughout the years where extraordinary singers have performed. This fact has supported and enhanced the emergence of worldwide famous lyrical artists born in Catalonia.

The soprano singer Enriqueta Tarrés (1934) is one of these outstanding first line voices from the Catalonian lyrical scene of the 20th Century. She was educated and trained in the Conservatori Superior de Música de Barcelona by fantastic Catalonian teachers. From the moment of her debut as Marguerite with Gounod's *Faust* at the Gran Teatre del Liceu on, she built up a successful career that took her to Switzerland and Germany. In these countries she became a permanent soprano in the theatres of Basel, Wuppertal, Hamburg and Stuttgart. Later, other international performances and festivals added up in different European and American theatres. Moreover, she was also enrolled on tours in Spain, Asia, Canada and America where she sang the leading roles. She was able to share stage with the best lyrical singers of the time. Furthermore, she played an important educational role at the Conservatori Superior de Música del Liceu in Barcelona and at the Conservatori Professional of Vila-seca passing on to her students her wide lyrical legacy.

The present study has been carried out from a biographic and historical point of view aiming to give Enriqueta Tarrés her place among the most prestigious international soprano voices of the 20th Century.

NOTA:

El bilingüismo que se muestra en esta tesis recoge la información de libros y documentos utilizados para esta investigación que se encuentran en castellano y catalán.

Referente a los nombres de las instituciones, organismos o nombres catalanes que aparecen, se ha optado por respetar el idioma en el que originalmente se denominaban en cada momento.

ÍNDICE GENERAL

INTRODUCCIÓN

1. Justificación del tema	1
2. Objeto de estudio	3
3. Estado de la cuestión	3
4. Metodología y fuentes	8
5. Estructura de la tesis	15

PARTE I. CONTEXTUALIZACIÓN DEL ESTUDIO 21

Capítulo 1. La voz como instrumento: evolución, características y clasificación 24

1.1 Una aproximación a la técnica vocal	24
1.1.1 Breve retrospectiva histórica del tratamiento de la técnica vocal: desde la Edad Media hasta el siglo XXI	24
1.1.2 Punto de partida: la fisiología de la voz	39
1.1.3 Producción del sonido	41
1.1.4 Rasgos característicos de la voz cantada	47
1.2 Clasificación de las voces de los cantantes	49
1.2.1 Características y tipos de clasificación	49
1.2.2 El registro de la voz	54
1.2.3 Fisonomía del cantante	59
1.3 Soprano: tipologías, características y ejemplos	60

Capítulo 2. Origen, desarrollo e identidad de la lírica en Barcelona (1737-1957) 65

2.1 La llegada de la ópera a Barcelona	65
2.2 Gran Teatre del Liceu de Barcelona como emblema de la lírica	70
2.3 Palau de la Música Catalana: otro primordial escenario	90
2.4 Otros factores influyentes en la lírica barcelonesa	97
2.5 Cantantes líricos catalanes: una generación emblemática	100

2.5.1 Factores comunes entre los cantantes líricos barceloneses nacidos entre 1923 y 1946	102
2.5.2. Protagonistas de esta generación	108
2.6 Aproximación a los sistemas de gestión de los teatros de ópera europeos	126
2.6.1 Sistemas «de stagione», «de repertorio» o «de semistagione»	126
2.6.2 Breve epítome de los sistemas de gestión	129

Capítulo 3. Contextualización de la enseñanza del canto lírico en Barcelona 132

3.1 Los inicios de la enseñanza del canto lírico en Barcelona	132
3.2 Principales centros y maestros de canto en Barcelona	134
3.2.1 El canto en el Conservatori Superior de Música del Liceu	136
3.2.2 El canto en el Conservatori Superior Municipal de Música de Barcelona	144
3.3 Otros centros de referencia del canto fuera de Barcelona	150
3.3.1 El canto en el Conservatori Professional de Música de Vila-seca	151
3.3.2 Escola d'Òpera de Sabadell	156

PARTE II. TRAYECTORIA ARTÍSTICA DE ENRIQUETA TARRÉS (1934-2019) 165

Capítulo 4. Etapa en Barcelona (1934 - 1958)	167
4.1 Sus orígenes familiares	167
4.2 Infancia y adolescencia	170
4.3 La formación de una cantante	176
4.4 Primeros pasos profesionales y premios obtenidos	180
4.5 Perfeccionamiento formativo	195
4.6 Debut en el Gran Teatre del Liceu	197
4.6.1 Viaje a París: la preparación del debut liceísta	198
4.6.2 <i>Faust</i> de Gounod en su versión original en francés	199
4.7 Pensión de Bellas Artes de la Fundación Juan March: pasaporte a Suiza	204
4.8 Wagner y Zamacois	205

4.9 La antesala de su primer contrato como soprano principal en un teatro extranjero	206
Capítulo 5. Etapa en Basel (1958 - 1962)	212
5.1 Próxima estancia Basel, Suiza	212
5.1.1 Stadttheater de Basel	213
5.1.2 Paréntesis en Basel	216
5.2 Soprano invitada en el Stadttheater	220
5.3 Soprano titular del Stadttheater	223
5.3.1 Basel y <i>La Bohème</i> del Liceu (1959-1960)	223
5.3.2 Afianzamiento en Basel (1960-1961)	233
5.3.3 Último periodo en Basel (1961-1962)	236
Capítulo 6. Etapa en Wuppertal (1962-1964)	242
6.1 Wuppertal y la Opernhaus	242
6.1.1 Contrato como soprano residente	246
6.1.2 Nostalgia, fe y un toque de feminismo	247
6.1.3 Desdemona y el frío (1962-1963)	250
6.1.4 Las hijas de Agamenón (1963-1964)	255
6.2 Sus primeros festivales internacionales de ópera: soprano invitada	259
6.2.1 Glyndebourne Festival Opera, Inglaterra	260
6.2.1.1 <i>Ariadne Auf Naxos</i> de R. Strauss (1962)	261
6.2.1.2 <i>Idomeneo, re de Creta</i> de W. A. Mozart (1964)	261
6.2.2 Festival International d'art lyrique d'Aix-en-Provence, Francia (1963)	265
6.2.3 Wexford Festival Opera, Irlanda (1963)	267
6.2.4 Festival de la Ópera, Madrid (1964)	270
Capítulo 7. Etapa en Hamburg (1964 – 1971)	278
7.1 Hamburg y el Staatsoper	278
7.2 Un salto profesional (1964)	280
7.3 Extraños en un tren	285
7.4 Ja és una diva	288

7.5 Portada de <i>Opera</i>	292
7.6 Cruzando el Golden Gate	296
7.7 Las tristes Desdemona y Liú	299
7.8 Gira internacional: Expo 67 de Canadá y el MET de New York	302
7.8.1 <i>Mathis der Maler</i> : la previa	302
7.8.2 Exposición Universal de 1967 de Montreal	303
7.8.3 El Metropolitan Opera House de New York	307
7.9 Gotas luminosas de una lírica	310
7.10 <i>Otello</i> con Solti	314
7.11 Regreso al Golden Gate, el paseo de la fama y la pérdida	318
7.12 Barcelona tras una década de ausencia	324
7.13 <i>Les Huguenots mysthiques</i> de una barcelonesa universal	330
Capítulo 8. Etapa en Stuttgart (1972 – 1983)	336
8.1 Stuttgart y la Staatstheater	336
8.2 Contrato en el Wütterbergische (1972-1980)	340
8.3 Gran Gala Lírica en el Liceu (1972)	345
8.4 Debut en el Met: un somni complert	348
8.4.1 <i>La Bohème</i> con Corelli (1973)	348
8.4.2 La desventurada Cio-Cio San (1974): luces y sombras	351
8.5 El aplauso de Orff por Afrodita	354
8.6 Bienaventurados los que lloran	356
8.7 <i>La vida breve</i> : un viaje por todo el mundo	360
8.7.1 Salud en: San Sebastián, Granada, Madrid, Barcelona, Santander y Valencia	360
8.7.2 Conquistando Europa, América y Asia con Salud	371
8.8 <i>Requiem</i> de Verdi: <i>aeternam</i>	373
8.8.1 Festival de las Artes de Hong-Kong	377
8.8.2 <i>Liberame</i> : en Europa y América	380
8.9 <i>Atlántida</i> de Falla-Halffer: estreno mundial (1977)	384
8.10 Reconocimiento alemán: <i>Kammersängerin</i> de Berlin Oriental (1981)	387
8.11 Epítome europeo: otras importantes actuaciones (1972-1982)	391
8.12 Alemania: <i>trauriger Abschied</i> (1983)	404

Capítulo 9. Regreso a Barcelona (1984)	408
9.1. De vuelta a Gràcia	408
9.2 Grandes estrenos y reposiciones	409
9.2.1 Reposición de Curro Vargas de R. Chapí (1984)	412
9.2.2 Estreno de <i>Oedipus et Iocasta</i> de J. Soler (1986)	415
9.2.3 Estreno de <i>Foixanes</i> de R. Ferrer (1988)	418
9.2.4 Estreno de <i>El viajero indiscreto</i> de L. de Pablo (1990)	419
9.2.5 Estrenos de X. Benguerel	422
9.2.5.1 <i>Spleen</i> (1984)	424
9.2.5.2 <i>Réquiem en memòria de Salvador Espriu</i> (1990)	426
9.2.5.3 <i>Te Deum</i> (1993)	428
9.3 Actuaciones de fin de siglo (1984-2000)	429
9.3.1 Escena ibérica	430
9.3.2 Último concierto: Palacio de la Música de Torreveija (2000)	446
9.4 Desempeño entre bambalinas	449
9.4.1 Premio a la mejor intérprete catalana (1990)	449
9.4.2 Miembro del jurado de concursos de canto	450
Capítulo 10. Enriqueta Tarrés, maestra de canto (1986-2019)	456
10.1 En el Conservatori Professional de Vila-Seca (1986-2008)	456
10.2 En l'Escola d'Òpera de Sabadell (1992-2007)	461
10.3 En el Conservatori Superior de Música del Liceu (1999-2015)	461
10.4 Cursos y Clases Magistrales (1986-2019)	464
10.5 Su influencia y legado en la enseñanza del canto	469
Capítulo 11. Enriqueta Tarrés live	480
11.1 <i>Pace, pace mio Dio</i> : su talismán (1972)	480
11.2 <i>Inflammatum et accensus</i> : poderosos agudos (1976)	489
11.3 <i>Ma dall'arido stelo divulsa</i> : la cadencia perfecta (1978)	492
11.4 <i>Allí está! Riyendo, junto a esa mujé!</i> : una Salud de referencia (1982)	498
11.5 Escena III de Iocasta: contemporaneidad vocal (1986)	506
11.6 <i>Cäcelie</i> : madurez vocal e interpretativa (2000)	507

PARTE III. CONCLUSIONES	512
Conclusiones	514
Futuras líneas de investigación	526
Epílogo	528
BIBLIOGRAFÍA	532
Bibliografía	534
Fuentes hemerográficas	541
Programas de mano	555
Recursos en línea	557
Comunicaciones personales	564
Partituras	565
ÍNDICE DE FIGURAS	568
ÍNDICE DE TABLAS	580
ANEXOS	582
I. Muestra de la correspondencia de Enriqueta Tarrés a Eugenia Bonamusa entre 1961 y 1978	584
II. Partituras	601
III. Ilustraciones	643
IV. Cuestionario	650

INTRODUCCIÓN

INTRODUCCIÓN

1. Justificación del tema

La soprano Enriqueta Tarrés es una de esas figuras de la lírica sobre la que existe un gran desconocimiento en relación a su trayectoria profesional. Su nombre, dentro del elitista mundo lírico, posee un espacio que no concuerda en absoluto con la carrera que realizó como cantante a nivel internacional.

Tarrés pertenece a una generación emblemática de artistas catalanes que ejercieron su profesión en el olimpo de la lírica mundial, convirtiéndose en iconos de este género. Estos cantantes han viajado exportando su arte en los grandes teatros de ópera del mundo lo que los llevó a un reconocimiento internacional.

Catalunya es la cuna de este fenómeno humano y artístico, que por diversos aspectos y motivos ha nutrido la escena lírica durante el siglo XX. Este punto de unión entre todos ellos, viene precedido de la historia de la ópera y de la enseñanza del canto en Barcelona.

Partiendo de estas premisas, surgió la idea primaria de descubrir los hechos que propiciaron esta situación. Conocer que la maestra de Maria Callas fue la catalana Elvira de Hidalgo, hizo que naciera la necesidad por comenzar a investigar sobre estos maestros y cantantes catalanes de tan altísima calidad. En un primer momento, se realizó una exigua investigación sobre estos artistas catalanes que han nutrido al mundo de la lírica. Es por ello, que la posibilidad de ir más allá y encontrar algún punto común, o tan solo llegar a la conclusión de que fuera una casualidad o una coincidencia del destino, produjo una inquietud mayor sobre este tema.

Seguidamente, surgieron algunos interrogantes a cerca de la proliferación de estos artistas, como la posible existencia de una escuela catalana de canto, que pronto se desvaneció, o la influencia de la tradición de la ópera y, en concreto, del Gran Teatre del Liceu de Barcelona, como eje principal. Al igual que, otras cuestiones que podían fundar un pensamiento inicial

sobre este fenómeno, tales como: el clima mediterráneo, la fisonomía, la lengua catalana o la tradición cantora y operística que Barcelona posee desde principios del siglo XVIII.

Volviendo al tema principal, se encontraba necesario poner de manifiesto la trayectoria de Enriqueta Tarrés como referente de esta generación de cantantes del siglo XX, ya que Tarrés fue una de las sopranos catalanas con más prestigio de su época. Estudió canto en Barcelona con una ilustre maestra catalana. Cantó en los teatros más importantes del mundo como primera figura, junto a otros grandes cantantes y bajo la batuta de los más insignes directores de orquesta.

Al margen de las razones de dar a conocer lo expuesto, se ha de reconocer, que la elección de abordar, de manera apasionada, el tema que esta tesis ocupa, es mi relación personal con Enriqueta Tarrés, ya que fue mi maestra durante más de diez años. En ese tiempo, nunca supe del enorme recorrido profesional que había desarrollado durante su vida artística. Fue por ello, que se consideró de gran importancia mostrar su trayectoria profesional y exponer su voz de una manera más analítica. Al mismo tiempo, que construir una monografía que reflejase su vida artística de la manera más detallada, contemplando aspectos de interés, principalmente, de su carrera como cantante en el extranjero. Además de, esclarecer las posibles causas de la existencia de este fenómeno musical de cantantes líricos en Catalunya.

La primera vez que escuché hablar de Enriqueta Tarrés fue en el año 1993 a través de Victoria de los Ángeles. Cuando contaba con tan sólo dieciocho años realicé una clase magistral con De los Ángeles y le pregunté si me podía recomendar algún profesor de canto, a lo que ella me respondió: «tan solo puedo recomendar a Enriqueta Tarrés». (En una ocasión le conté esto a Tarrés y su respuesta fue: «Qué honor para mí»). Desde ese momento busqué a Enriqueta Tarrés hasta que por fin hice un curso con ella en Barcelona en 1997, y conseguí ser alumna suya en el Conservatori Professional de Música de Vila-seca (Tarragona). Mi admiración y respeto hacia ella han ido creciendo tanto a nivel musical como personal, pero es con este trabajo con el que se ha podido descubrir la envergadura musical de la soprano.

2. Objeto de estudio

Los objetivos que se pretenden alcanzar con el desarrollo de la presente investigación son:

- Situar la figura de Enriqueta Tarrés en el contexto de la lírica del siglo XX mediante el desarrollo y análisis de su perfil biográfico y trayectoria artística.
- Analizar las motivaciones que llevaron a Enriqueta Tarrés a desarrollar su carrera artística en el extranjero y enmarcarla en los espacios de la lírica internacional.
- Establecer una aproximación entre la trayectoria artística de Enriqueta Tarrés y sus interpretaciones con el fin de definir un estilo propio.
- Considerar la perspectiva docente e influencia de Enriqueta Tarrés en la enseñanza del canto lírico en Catalunya.
- Realizar un acercamiento a los diversos aspectos que han nutrido a Catalunya de una generación de cantantes de renombre internacional entre los que se encuentra Enriqueta Tarrés.

3. Estado de la cuestión

A la hora de abordar este trabajo de investigación, la prioridad fundamental ha sido mostrar de manera documental la trayectoria de la soprano catalana, Enriqueta Tarrés, y situarla en el campo de la lírica del siglo XX. Asimismo, emplazarla como una de las representantes de este género en Catalunya.

En un primer momento, y tras las primeras indagaciones se pudo comprobar la limitada bibliografía publicada sobre la figura de la soprano en comparación a su recorrido profesional. Algunas de las aportaciones más significativas, en referencia a las cuestiones sobre la trayectoria artística de Tarrés, son las de Joaquín Martín de Sagarmínaga (2010) en su *Diccionario de cantantes líricos españoles*. En ella, el autor muestra un recorrido

biográfico, con una selección de doscientos cantantes, dedicando tres páginas (307-309) a la cantante. Además, se puede encontrar una breve exposición sobre la cantante, de diecisiete líneas, realizada por Jaume Radigales (2003) en el *Diccionario (I-Z) de Historia de la Música Catalana, Valenciana i Balear X* dirigido por Xosé Aviñoa.

Prosiguiendo con la bibliografía relacionada con Tarrés, se hallan referencias sobre sus actuaciones en libros en lengua catalana y castellana. Entre ellas destacan las siguientes: *El Gran Teatro del Liceo. Historia artística* de Roger Alier (1994), donde aparecen las actuaciones de la soprano en el coliseo de Las Ramblas junto a algunos comentarios de las mismas. Las *Memories* del tenor catalán Amadeo Casanovas (2012), quien compartió escenario en los inicios de la carrera de Tarrés. *El Liceu del Seixanta (1957-1972)* de Samarach (2000), que incluye las óperas en las que participó la soprano, y los dos volúmenes del *Festival Internacional de Música y Danza de Granada (1952-2001)* de José Luis Kastiyó y Rafael del Pino (2001-2002), en el que se citan sus intervenciones en el festival granadino. Al igual que su mención en *Cent Anys de Conservatori* de Xosé Aviñoa (1986), como miembro del grupo de alumnos que estudiaron en del Conservatori Superior Municipal de Música de Barcelona.

Relativo a la bibliografía en lengua alemana, se encuentran *Theater in Wuppertal. 50 Jahre Rückblick* de Siegfried Becker (1995) y *Wuppertaler Musikgeschichte. Von den Anfängen im 8 Jahrhundert bis 1995* de Joachim Dorf Müller (1995), donde se puede localizar algunas de las intrusiones de Tarrés en los teatros de ópera de Wuppertal y Stuttgart.

En un ámbito más académico, Ana Belén Cañizares (2005) en su tesis doctoral *Tenor Pedro Lavirgen. Trayectoria de una voz*, hace sutiles alusiones a algunas de las interpretaciones de la soprano con el tenor cordobés.

En cuanto a las fuentes hemerográficas, se hallan artículos de opinión y críticas, en las hemerotecas de los periódicos *La Vanguardia*, el *ABC* principalmente, y en menor medida, en *El País*, en la *Hoja del Lunes* y en *The New York Times*.

Son Antonio Fernández-Cid a nivel nacional y Xavier Montsalvatge desde Catalunya, dos de los autores que más han escrito en estos medios sobre Tarrés, aportando una prolífica

secuencia de opiniones sobre sus interpretaciones durante un amplio periodo de tiempo. Por su parte, Fernández-Cid (1976) realiza una positiva crítica en *ABC*, sobre el *Requiem* de Verdi que Tarrés interpretó en el Teatro Real de Madrid en 1976, *Magnífico Requiem verdiano en el Real*. El mismo autor, en el mismo año, escribe en *La Vanguardia Española* un extenso artículo denominado *Santander: XXV Festival Internacional de Música. Concierto de homenaje a Falla, con Alicia de Larrocha, Enriqueta Tarrés, la Orquesta Nacional y el Orfeón Donostiarra dirigidos por Frühbeck*, en el que destaca la actuación de la soprano en el papel de Salud de *La vida breve* de Falla.

Otra interesante aportación es la del musicólogo Roger Alier, que realiza diversas críticas sobre las actuaciones de Tarrés en algunas de las óperas que cantó en Barcelona y en Madrid, subrayando la que efectuó en *La Vanguardia* (1989) titulada *Una gran intérprete mozartiana*, donde resalta la interpretación de la soprano en la *Misa de la Coronación* en Do Mayor de Mozart en el Palau de la Música.

En menor medida, también se destacan los artículos José Gerrero Martín (1977), quien entre sus reseñas destaca *Enriqueta Tarrés, una soprano barcelonesa que triunfa en el mundo* de *La Vanguardia Española*, donde expone los éxitos que la soprano estaba logrando a nivel internacional.

A este respecto, se encuentra el artículo publicado en el *The New York Times*, *Opera: 3 Boheme Debuts. Segerstam Conducts Work at Met With Enriqueta Tarres and Maralin Nisk* de Raymond Ericson (1973). El crítico musical americano concedía grandes elogios a la voz y a manera de cantar de Tarrés tras su debut en el Metropolitan Opera House de New York.

Existen significativas alusiones a las interpretaciones de la Tarrés en la revista musical *Ritmo*. Xosé Aviñoa (1986), en el *Edip y Jocasta* de Josep Soler, *de la expectativa al éxito*, perfila a la soprano como una de las cantantes mejor preparadas para el repertorio contemporáneo. En este mismo medio, Albert Vilardell (1987) expresa una opinión crítica de las características vocales y la emisión de la cantante en su reseña *Aida. La obra de Verdi, sin suerte últimamente*.

Desde otro prisma periodístico, cabe reseñar la entrevista del diario *La Vanguardia Española* de Manuel del Arco (1957), donde el autor realiza un diálogo con la soprano, con motivo de su debut en el Gran Teatre del Liceu. Por otro lado, y siguiendo la misma línea, José Guerrero Martín (1987) publica el artículo *Enriqueta Tarrés: Si un compositor ha sabido tratar voces y escribir dinámicas, ha sido Verdi*, en el mismo medio escrito. A estos dos diálogos, se suma el de Gonzalo Lahoz (2014) en la revista digital *Codalario*, con el epígrafe *Mi carrera ha sido la de trabajadora, no la de diva* realizada a Enriqueta Tarrés, con motivo de la reposición de *Curro Vargas* de Chapí, obra que la soprano había cantado años atrás, también como reposición. En las tres publicaciones se presenta un breve balance del recorrido de la cantante en el mundo de la lírica.

Respecto a aspectos concernientes a su interpretación, se hallaron otras fuentes de gran relevancia. Estas son, sus numerosas grabaciones discográficas entre las que destacan *Les Huguenots* de Meyerbeer en 1971 del sello Mytos, *Idomeneo, re di Creta* de Mozart en 1964, en primera instancia grabada y publicada por el Festival de Glyndebourne, y posteriormente por EMI, y la *Atlántida* de Falla-Halfter en 1978, también de este último sello discográfico y que dan muestra de su estilo como cantante.

Otra interesante aportación es la monografía sobre su trayectoria artística, donde se presentan ejemplos de algunas de sus actuaciones, en un programa de radio de *Catalunya Música*, titulado *Històries de l'Òpera. Grans Veus: Enriqueta Tarrés* en el año 2006, presentado por Roger Alier y Marcel Gorgori. En este programa radiofónico se desarrolla un amplio espectro de semblantes de la soprano, tanto en el mundo de la lírica en su faceta de intérprete, como en lo referente a su influencia como maestra de canto.

De otros objetivos marcados inicialmente, que seguían la línea de vinculación de la soprano con los temas pertenecientes al canto lírico durante el siglo XX en Catalunya y, los diversos aspectos que han influido en la proliferación de cantantes líricos en Catalunya, se hallaron escasos datos e informaciones que pudieran vislumbrar cierto denominador común. Por un lado, la existencia del nutrido número de cantantes líricos catalanes de recorrido internacional era latente, pero no se recoge de manera detallada a través de las fuentes escritas.

Los estudios de cierto rigor científico centrados en estos aspectos, incluso otras posibles ideas como la existencia de una corriente catalana específica o el fenómeno de las voces mediterráneas, se reducen a algún breve artículo en la prensa como el publicado en el periódico *La Vanguardia*, *El irresistible renacimiento de la Ópera*, por José Guerrero Martín (1980), en el que se nombra a una serie de cantantes catalanes del siglo XX como representantes de la lírica catalana. Este hecho resulta tan solo una mera anécdota o pincelada aislada a este respecto.

Uno de los artículos de Montsalvatge (1962) publicado también en *La Vanguardia Española* titulado *Dos fenómenos importantes de la presente actividad musical: los concursos y los festivales*, hace alusión a la proliferación de los festivales internacionales de música, ópera y ballet, e igualmente a los concursos de composición e interpretación. Adentrándose más en la reseña, el autor destaca los nombres de Victoria de los Ángeles y Enriqueta Tarrés, como ejemplo de su participación en el mundo de los concursos de carácter internacional, como referentes de los cantantes españoles, pero sin hacer referencia a su procedencia catalana, como un hecho común.

A mayor escala, existe un apartado dedicado a la voz en el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana*, escrito por Arturo Reverter, donde realiza un resumen acerca de la enseñanza del canto lírico en España desde el siglo XIX hasta 1980. Es también Arturo Reverter quien, a través de sus obras, *La ópera en España e Hispanoamérica* y *El arte del canto*, habla del misterio de la voz desvelado e ilustra sobre la furtiva existencia de una escuela española de canto, centrándose en la figura del maestro Manuel del Pópulo Vicente García. En el mismo libro, dedica un apartado a la descripción de la antigua escuela italiana de canto y la escuela de canto española. El musicólogo Emilio Casares también hace su aportación a la pedagogía del canto en uno de los capítulos de su libro *Historia gráfica de la zarzuela. Del canto y los cantantes*, donde aporta datos sobre la «Escuela de Canto Española». Pero, en ninguna de estas obras se aprecia la existencia de una escuela catalana, tan solo se menciona a maestros o cantantes catalanes y ciertas tendencias en cuanto a la técnica de los mismos.

4. Metodología y fuentes

METODOLOGÍA

El presente trabajo pretende reconstruir la trayectoria artística de la soprano barcelonesa Enriqueta Tarrés dentro de la lírica catalana del siglo XX. En la realización de esta monografía, se ha desarrollado una historia de vida para la que ha sido necesario tener en cuenta factores determinantes de índole histórico, social y cultural, además de establecer una contextualización específica sobre la voz como instrumento. Con todos estos elementos se ambiciona abordar los objetivos planteados a través de los presupuestos metodológicos que se han considerado oportunos en una investigación de estas características.

Las estrategias utilizadas para relacionar la monografía sobre Tarrés con los factores que pudieron influir de manera directa o indirecta en su carrera y la contextualización histórico-social se encuadran en el marco de una investigación de carácter artístico. Asimismo, se ha aplicado el método de investigación histórico, que ayuda a examinar el pasado y reconstruir los hechos más notables desde un prisma descriptivo. Es evidente que estos hechos no se pueden demostrar y están basados en una interpretación subjetiva. Igualmente, se utilizan instrumentos de la metodología cualitativa, tales como entrevistas, cuestionarios y correspondencia para la obtención de información. Dicha información ha sido fundamental para organizar el estudio y desarrollar una parte sustancial de los contenidos de esta investigación.

La primera parte del trabajo se ha desarrollado dentro de un marco teórico histórico-social y científico-musical. Con este proceso metodológico, se ha formulado una hipótesis, enfrentando los datos obtenidos que han ido marcando la investigación. Estas teorías intentan poner de manifiesto los criterios históricos, culturales, científicos y estilísticos más relevantes.

En el transcurso de la recopilación documental, de las diferentes fuentes especializadas en el tema de la voz como instrumento, se ha acudido a prestigiosos profesionales y expertos relacionados con esta materia, profesores/as de canto, foniatras, logopedas, musicólogos, además de mi experiencia como cantante, profesora de canto y estudiosa de la voz. También, parte de los datos aportados han sido extraídos de apuntes recogidos en clases magistrales,

conferencias, conversaciones y sesiones particulares, a lo largo de un periodo de doce años, comprendido entre 2006-2018, con la soprano y catedrática de canto Gloria Fabuel Maupoey¹. Todo ello se ha completado con las opiniones encontradas en la bibliografía consultada. Construyendo así un contexto que pudiera aportar elementos que constituyesen una aproximación a las características de la voz, para entender en mayor grado las interpretaciones técnico-vocales de Enriqueta Tarrés.

Con los aportes del conjunto bibliográfico y documental, a través de un exhaustivo análisis, se pretende comprender y analizar los hechos históricos que dejan constancia del escenario en el que se encontraba Tarrés. Para mostrar este contexto, se da a conocer el momento en el que irrumpe la ópera en Barcelona, en 1737, y el desarrollo de la misma. Por otro lado, se incluyen los espacios que ayudaron a impulsarla y los sistemas de gestión que en los teatros imperaba.

Más allá de esta contextualización histórica, se ha trazado una búsqueda de las coincidencias o puntos de unión de maestros de canto y cantantes catalanes, a través de libros, revistas especializadas de música, entrevistas en medios de prensa, programas de radio, métodos y tratados de canto, críticas musicales y entrevistas a cantantes, para analizar los posibles factores que influyeron en la proliferación de cantantes líricos de alto nivel artístico (dentro de una misma generación y en la ciudad de Barcelona).

En la elaboración de la monografía, se ha utilizado un tono descriptivo en la exposición de los hechos para, posteriormente, analizarlos en profundidad y así poder alcanzar las conclusiones y responder a los objetivos propuestos. Al mismo tiempo, se han integrado pinceladas de tonos teóricos e impresionistas del campo del paradigma narrativo. Utilizando todos estos elementos se ha pretendido ubicar la figura de Tarrés en la lírica internacional y situarla como un referente dentro de la lírica catalana. La monografía abarca un periodo comprendido entre 1934, año de nacimiento de la soprano, y 2019, año de la última actividad artística de la cantante.

¹ Fechas: sesiones particulares (2006 y 2007 en Valencia), clases magistrales y conferencias: (3-7 de agosto 2014), (24-26 de octubre de 2014, en Torrevieja) (28-30 de noviembre de 2014 en Torrevieja), (3-7 de agosto de 2015, Torrevieja), (24-27 de julio de 2017, en Torrevieja), (25-28 de julio de 2018 en Torrevieja). Conversaciones: (12 abril de 2011, Valencia), (15 de mayo de 2012, Santander), (18 de junio de 2013, Santander).

Se ha estimado imprescindible para entender los sucesos vividos por la protagonista, ofrecer algunos apuntes de la situación histórico-política de España antes de su nacimiento y también de sus años de infancia y adolescencia en Barcelona.

Las fuentes primarias, en este caso, han sido, por un lado, el testimonio directo de Enriqueta Tarrés y por otro, las grabaciones sonoras que son primordiales y de una gran importancia en la realización de este estudio. Para la elaboración del mismo, se ha utilizado como fuente principal de información la obtenida en la correspondencia que Tarrés mantuvo con su amiga Eugenia Bonamusa durante el periodo comprendido entre 1961-1978. Partiendo de esta información y de otras fuentes documentales, se ha intentado articular una senda lo más detallada posible, extrayendo los datos más relevantes de su trayectoria profesional. De igual forma, se ha encontrado conveniente mencionar algunos aspectos de su vida personal que completan esta historia de vida artística.

En cuanto a las fuentes secundarias, tanto la bibliografía como la documentación objetiva son de sumo interés para satisfacer y confirmar con veracidad los datos aportados desde las fuentes primarias.

FUENTES

Las fuentes bibliográficas escritas de prensa y revistas especializadas de música de la época dejan registro de una gran parte de sus actuaciones.

Fuentes a las que se ha acudido de manera presencial:

- Archivo personal de Enriqueta Tarrés.
- Biblioteca Nacional de Madrid, especialmente la Sala Central y la Sala Barberi.
- Biblioteca de la Universidad de Alicante.
- Biblioteca del Conservatori Superior Municipal de Música de Barcelona.
- Biblioteca del Conservatorio Superior de Música «Óscar Esplá» de Alicante.

Fuentes de archivos virtuales:

- Archivo Histórico de la Ciudad de Barcelona.
- Archivo del Teatro de la Zarzuela.
- Archivo del Metropolitan Opera House de New York.
- Archivo del Gran Teatre del Liceu.
- Base de datos del archivo de Radio Nacional de España.
- Biblioteca de la Fundación Juan March de Madrid.
- Biblioteca Nacional de Madrid.
- Biblioteca del Instituto Cervantes.
- Biblioteca Virtual de Prensa Histórica.
- Centre de Documentació de l'Orfeó Català.
- Centro de Documentación de Radio Televisión Española.
- Hemeroteca de La Vanguardia.
- Hemeroteca del ABC.
- Hemeroteca de El país.
- Hemeroteca de Ritmo: revista musical.
- Hemeroteca de Scherzo: revista musical.
- Servei de Gestió Documental, Arxius i Publicacions.

Fuentes escritas:

- Una de las principales fuentes escritas son las ciento cuarenta y tres cartas inéditas, manuscritas por Enriqueta Tarrés que han aportado una valiosísima información sobre su vida personal y profesional. Todo ello con el debido consentimiento de la soprano, que amablemente ha cedido las cartas originales. Estas misivas fueron entregadas a Tarrés por los familiares de Eugenia Bonamusa tras su fallecimiento. La correspondencia es unidireccional, es decir, únicamente disponemos de las cartas que Tarrés le escribió a su amiga Bonamusa. Todas ellas están escritas de su puño y letra y en lengua catalana. También se debe tener en cuenta que durante los años en los que la cantante estudió, la lengua catalana no era una asignatura que se aprendiese en el colegio, por lo tanto, ella no pudo aplicar las normas gramaticales y ortográficas

del catalán. Esta apreciación es importante, ya que las cartas contienen ciertas incorrecciones formales, que se han corregido en el cuerpo de este trabajo.

La distribución de la correspondencia es la siguiente:

AÑO	Nº DE CARTAS
1961	1
1962	6
1963	10
1964	10
1965	15
1966	9
1967	11
1968	11
1969	6
1970	7
1971	6
1972	6
1973	5
1974	13
1975	10
1976	8
1977	4
1978	5
TOTAL	143

- Publicaciones de carácter científico: métodos, manuales, tratados de canto, y de técnica vocal, como diccionarios y enciclopedias especializados en el canto lírico y sus cantantes.
- Todos los documentos, libros, enciclopedias y diccionarios de carácter general que recogían la entrada «Enriqueta Tarrés».

- Respecto a los artículos de periódicos, diarios y revistas especializadas, se ha realizado un vaciado basado en dos aspectos. Por un lado, con la entrada «Enriqueta Tarrés» para construir un relato de vida artística y, por otro lado, con todos aquellos aspectos o temas relacionados con la historia de la ópera en Barcelona desde sus inicios hasta principios del siglo XXI. Además, de los concernientes a la lírica, los cantantes de este género y los centros donde se incluía la enseñanza del canto, enmarcados todos ellos en Catalunya.
- Gran parte de esta investigación se ha constituido a través de un meticuloso trabajo de búsqueda en hemerotecas, crónicas, críticas, entrevistas y anuncios de la prensa escrita en torno a las actuaciones de la soprano en territorio español, principalmente en Catalunya. Se ha de tener en cuenta, que la mayor parte de carrera artística de Tarrés se desarrolló fuera de España, principalmente en Alemania. Para poder mostrar las actuaciones que la soprano estableció fuera de la península, se ha tenido que acudir a fuentes bibliográficas, hemerotecas de teatros alemanes y principalmente, a la correspondencia con Bonamusa, mencionada anteriormente, que ha servido a modo de guion.
- Los programas de mano, cartelería y revistas de música extranjeras son fruto de una minuciosa búsqueda en anticuarios y librerías, que se han ido adquiriendo a lo largo de la elaboración de la investigación.
- Algunos de los recortes de prensa, material iconográfico, partituras, objetos personales y otros documentos han sido cedidos por Enriqueta Tarrés y pertenecen a su archivo personal.

Fuentes orales (entrevistas):

Basándonos en lo expuesto por López-Cano y San Cristóbal (2014, p. 115), la clase de entrevistas realizadas han sido de dos tipos: «a profundidad», es decir, personales, directas y no estructuradas y las «semiestructuradas», donde previamente se había elaborado un guion con varias preguntas abiertas que se fue modificando a lo largo de la conversación.

- La primordial fuente oral ha sido las entrevistas mantenidas con Enriqueta Tarrés en su casa de Barcelona y vía telefónica. Además de todas las vivencias personales que he tenido a lo largo de mis años de estudio con la maestra Tarrés. Todas estas aportaciones son de un valor incalculable y ha aportado a este trabajo aspectos más personales y directos de su trayectoria profesional, que posteriormente se han intentado corroborar con fuentes escritas. A su vez, han contribuido a conocer en mayor medida a la soprano y establecer un mayor vínculo personal.
- Las entrevistas realizadas a prestigiosas personalidades del mundo de la música han aportado significativos aspectos a la investigación. Como fuente directa se encuentran las realizadas a Jaume Tribó, apuntador del Gran Teatre del Liceu, Alan Branch, y Manel Ruiz que han aportado testimonios presenciales de sus vivencias profesionales y personales con Tarrés. Asimismo, Josep F. Solorzano ha contribuido a esclarecer importantes datos de la presencia de la soprano en el Conservatori Professional de Música de Vila-seca como maestra de canto.
- Como fuente directa, también se debe tener en gran valía las entrevistas realizadas a cinco alumnas de la cantante, las sopranos Belén Puente, Blanca Moreno, José Concepción Pérez-Boj, Numil Guerra, María Such, que han aportado un valiosísimo tributo como testigos presentes en la etapa de Tarrés como maestra de canto.

Las entrevistas realizadas a Enriqueta Tarrés han sido «a profundidad» y «semiestructuradas», todas las demás se han establecido como «semiestructuradas». Los medios utilizados han sido: presencial, vía telefónica y por correo electrónico. Todas bajo el consentimiento expreso de los entrevistados.

Por último, para dar a conocer sus cualidades y características vocales se ha realizado una labor de recopilación y análisis sobre: técnica vocal, clasificación de la voz y las características de la voz de soprano. Para ello, se han seleccionado seis grabaciones en directo, inéditas e históricas, como fuentes directas.

Estas interpretaciones pertenecen a un total de nueve cassettes, cinco de ellos de noventa minutos de duración y cuatro de ellos de sesenta minutos de duración. Un

total de seiscientos noventa minutos de música de un considerable valor artístico e histórico.

Los cassettes están distribuidos de la siguiente forma:

CASSETTE	FECHA	LUGAR	OBRA
1	26/01/1972	Gran Teatre del Liceu	<i>La forza del destino</i> -G. Verdi
2	01/02/1976	Palau de la Música Catalana	<i>Stabat Mater</i> -G. Rossini
3 y 4	22/01/1978	Gran Teatre del Liceu	<i>Un ballo in maschera</i> - G. Verdi
5 y 6	17/12/1978	Palau de la Música Catalana	<i>Die Schöpfung</i> -J. Haydn
7	14/02/1982	Palau de la Música Catalana	<i>La vida breve</i> -M. de Falla
8 y 9	22/05/1986	Gran Teatre del Liceu	<i>Edip i Jocasta</i> -J. Soler
2	24/11/1991	Programa de Radio 4 (RNE)	Varias obras

Las grabaciones pertenecen al archivo personal de Jaume Tribó, fueron obtenidas por él mismo de las emisiones que se realizaban en directo en Radio 4. El apuntador del Liceu, le entregó todas estas copias a Enriqueta Tarrés, quien posteriormente nos las facilitó. Estas cintas en formato cassette se han transformado a compact disc para finalmente remasterizarlas y transformarlas en mp3 (hipervínculo) y crear un CD.

En el último capítulo, dedicado a la voz de Tarrés, se pueden encontrar los hipervínculos para acceder a cada una de las interpretaciones seleccionadas. Asimismo, se ha adjuntado un CD en la versión impresa.

5. Estructura de la tesis

Este trabajo de investigación está estructurado en tres partes, de las cuales, la primera está dividida en tres capítulos, la segunda en ocho y la última, que contiene las conclusiones y futuras líneas de investigación.

El primero de los bloques se ha denominado *Contextualización del estudio* donde se realiza un acercamiento a tres aspectos necesarios para entender el posterior desarrollo de la tesis.

Todo ello, desde un contexto histórico-musical que ha abarcando diferentes semblantes estrechamente relacionados con la segunda parte del trabajo.

El capítulo inicial trata los elementos relacionados con el canto como instrumento, temas como la evolución de la técnica vocal a lo largo de la historia, la fisiología, las características y la clasificación de la voz, centrándose en la voz de soprano, por ser esta la tipología vocal de Enriqueta Tarrés. En su contenido se exponen tecnicismos y elementos ineludibles en un estudio de estas características.

En el segundo capítulo se pone de manifiesto la presencia de la lírica en Barcelona. A través de un recorrido que desvela la llegada de la ópera a la ciudad condal y como se desarrolló posteriormente con la construcción del Gran Teatre del Liceu y el Palau de la Música, emblemas de la cultura musical catalana. Asimismo, se incluyen otros factores que pudieron influir en la proliferación de cantantes líricos catalanes, especialmente en una emblemática generación de artistas nacidos entre 1923 y 1946. De igual forma, una síntesis de los sistemas de gestión existentes en los teatros europeos.

El capítulo tercero contempla los dos principales centros donde la disciplina del canto, como formación, se ha desarrollado con mayor potencialidad y que a su vez, están estrechamente relacionados con Enriqueta Tarrés. El Conservatori Superior Municipal de Barcelona, lugar donde se formó como músico y cantante, y el Conservatori Superior de Música del Liceu donde fue catedrática de canto. Además, se ha considerado importante dedicar un espacio a otras dos instituciones que también han influido en el canto lírico en Catalunya, aunque en este caso fuera de Barcelona, y que, al igual que las dos anteriores están vinculadas de manera directa con Tarrés. Estos centros son el Conservatori Professional de Vila-seca y l'Escola d'Òpera de Sabadell. En ambos lugares Tarrés fue profesora de canto durante un largo periodo de tiempo.

La segunda parte denominada, *Trayectoria artística de Enriqueta Tarrés (1934-2019)*, se construye de manera cronológica desde la realización de un exhaustivo recorrido por la vida personal y profesional de Enriqueta Tarrés. Su trayectoria artística va ligada a la personal y se presenta dividida en etapas temporales y de residencia de la soprano.

La primera de ellas, correspondiente al cuarto capítulo, presenta la etapa de Tarrés en Barcelona, enmarcada entre 1934 y 1958. Se describe su situación familiar, su nacimiento y su niñez durante la II República y la Guerra Civil española. También, se plasma su adolescencia, formación y preparación como cantante, los premios obtenidos, las primeras actuaciones y los debuts operísticos durante los primeros años de la posguerra y la dictadura.

El trabajo prosigue con la exposición de su etapa en Suiza entre los años 1958 y 1962 en el quinto capítulo. Por primera vez, Enriqueta Tarrés obtenía un contrato como soprano residente en un importante teatro europeo, el Stadttheater de Basel. En estos cuatro años Tarrés se enfrentó a nuevas experiencias personales y profesionales, lo que supuso un gran salto a una nueva etapa llena de retos y crecimiento artístico.

El sexto capítulo se desarrolla durante la etapa en la que Enriqueta Tarrés vivió y estuvo contratada como soprano titular en el Opernhaus de Wuppertal. Esta sección está dividida en dos apartados. En el primero se da a conocer brevemente la ciudad de Wuppertal y su teatro de ópera para crear una contextualización de la situación que Tarrés encontró a su llegada a la ciudad alemana. Igualmente, las actuaciones que realizó tanto en el Opernhaus como en otros teatros alemanes. En el segundo se realiza una recopilación de las primeras interpretaciones que realizó como soprano invitada en cuatro importantes festivales de ópera internacionales: el Festival de Glyndebourne, Inglaterra; el de Aix-en-Provence, Francia; el Wexford Festival Opera de Irlanda y el Festival de la Ópera de Madrid.

En el capítulo séptimo se ha viajado al Staatsoper Hamburg donde Enriqueta Tarrés estuvo contratada como soprano residente durante siete temporadas entre 1964 y 1971. También se ha encontrado conveniente dedicar algunos apartados a su vida personal, con el objetivo de analizar su posible influencia en su trayectoria artística. Asimismo, desarrollar cronológicamente todas aquellas actuaciones destacadas en otros teatros de Alemania Occidental, Alemania Oriental, Italia, Inglaterra, Holanda, Austria y España. La soprano también realizó durante esta época importantes representaciones y giras internacionales fuera de Europa, destacando las ofrecidas en los siguientes teatros: San Francisco Opera, la Salle Wilfrid-Pelletier de Montreal, el Metropolitan Opera House New York, Los Angeles Opera, El Centro Nacional Cultural de El Cairo, el Palacio de Bellas Artes de México y su regreso al Gran Teatre del Liceu de Barcelona.

El planteamiento del octavo capítulo está basado en la etapa, comprendida entre 1964 y 1971, en la que Enriqueta Tarrés estuvo contratada como soprano residente en Württembergische de Stuttgart. En él se incluye su debut como soprano invitada en el Metropolitan Opera House de New York interpretando el papel de Mimi y las actuaciones que se sucedieron. Su intervención en los escenarios de los festivales de España y la presencia de *La vida breve* de Falla marcaron un periodo importante de la soprano. Durante este amplio espacio de tiempo, la carrera de Tarrés culminó con el reconocimiento por parte del teatro de ópera de Berlin Oriental otorgándole el título *Kammersängerin* en 1981. Algunos acontecimientos personales marcaron su vida y dos años más tarde, tras el fallecimiento de su esposo, Tarrés decidió regresar a su ciudad natal, despidiéndose así de Alemania, país que le había propiciado una colmada trayectoria de éxitos como artista.

La articulación del noveno capítulo se ha distribuido en tres importantes aspectos en relación a Enriqueta Tarrés. Por un lado, su regreso a Barcelona en 1984 para proseguir su carrera y comenzar nuevas experiencias en el campo de la lírica. Por otro lado, sus actuaciones en España, los estrenos operísticos de compositores contemporáneos y las reposiciones de otras obras. Y finaliza, con su participación como miembro de jurados nacionales e internacionales de concursos de canto y los nuevos reconocimientos.

El décimo capítulo describe la faceta docente de Enriqueta Tarrés como maestra de canto entre 1986 y 2019. En su contenido se analiza su labor en los centros donde ejerció la enseñanza, los cursos y las clases magistrales que ofreció. A su vez, se incluye un apartado con las opiniones de los dos pianistas repertoristas con los que la soprano compartió docencia y cinco de sus alumnas, arrojando así luz a la influencia y legado que la soprano dejó en esta disciplina.

En el último capítulo se realiza un detenido análisis de seis grabaciones en directo de la soprano interpretando cuatro arias de ópera dos de Verdi, una de Falla y una de Soler, un aria de oratorio de Rossini y un lied de Strauss. En este compendio de obras Tarrés muestra un amplio espectro que aporta una amplia perspectiva de la soprano como intérprete en los diversos estilos musicales, creando un estilo propio. Se exponen con detenimiento las características de su voz, la técnica que utilizaba, sus propuestas interpretativas y el dominio

de los idiomas italiano, español, alemán y latín. Estas grabaciones pertenecen a un amplio periodo de tiempo de veinte años, la primera de ellas es de 1972 y la última del año 2000.

Para finalizar esta tesis, se incluye una tercera parte compuesta por las conclusiones obtenidas tras la realización de la investigación, correspondientes a los objetivos planteados inicialmente, además de un espacio dedicado las posibles futuras líneas de investigación. A esta última parte, se añade un apartado con la documentación bibliográfica de los libros, artículos, entrevistas, correspondencia y programas de mano. Por último, se incluyen anexos con materiales bibliográficos como ejemplos de la correspondencia, recortes de prensa, fotografías, partituras y demás material utilizado para la elaboración del presente trabajo.

PARTE I

CONTEXTUALIZACIÓN DEL ESTUD

Capítulo 1. La voz como instrumento: evolución, características y clasificación

El instrumento viviente de la voz humana fue creado para servir de modelo ideal a los inventos del ingenio.

GIACOMO LAURI-VOLPI

1.1 Una aproximación a la técnica vocal

Llamamos técnica vocal al conjunto de matices empleados por los cantantes para embellecer, desarrollar y educar la voz aprovechando al máximo sus posibilidades naturales y haciendo uso del mínimo esfuerzo físico. A lo largo de la historia han sido muchos los maestros de canto, cantantes, especialistas de la voz y musicólogos que han elaborado escritos explicativos sobre este tema para poder expresar de algún modo este fenómeno.

1.1.1 Breve retrospectiva histórica del tratamiento de la técnica vocal: desde la Edad Media hasta el siglo XXI

En Europa, desde la Edad Media, han existido tratados y métodos musicales donde se podían encontrar diversos apuntes que indican experiencias, consejos o fórmulas para cantar de la mejor manera posible.

Más tarde, durante el Medioevo, nacieron las *scholae cantorum*² enfocadas al aprendizaje para niños cantores. Sin embargo, ninguno de ellos tenía un enfoque único hacia el canto o

² Escuelas de canto (trad. a.).

contenía información de cómo ejecutar el canto. El primer tratado de canto³ del que se tiene constancia y cuya autoría pertenece a Conrad von Zabern⁴ (1476) es *De modo bene cantandi*⁵. En él, el autor, nos ilustra sobre los conocimientos didácticos de la época respecto a la ejecución musical y vocal.

En la tesis doctoral *La técnica vocal en la Edad Media*, presentada por Héctor Guerrero (2015), hallamos un capítulo dedicado íntegramente a Conrad von Zabern y su tratado. En esta investigación podemos encontrar la traducción de párrafos de la obra de Zabern (1474) al castellano e interesantes apuntes y notas aclaratorias acerca de los aspectos relacionados con fonética o técnica vocal. Un ejemplo de ello es esta afirmación de Zabern (1474), citado por Guerrero (2015): «Otro error es el canto resultante de no cantar las sílabas claramente y con el adecuado sonido vocal [...]» (p. 333). También argumenta en torno a temas como no cantar de nariz:

Otra rusticidad es cantar por la nariz. Por esto ha de vigilarse también, puesto que hace la voz desagradable. Visto que en ninguna relación de órganos naturales necesarios para la producción de la voz humana se menciona nunca la nariz, para algunos esto es un error leve, pues no contento con la boca y los demás órganos naturales, quiere producir también su voz a través de la nariz. Nadie con capacidad de juicio creerá que así suena mejor, por el contrario, suena peor. (Guerrero, 2015, p. 310)

Como podemos ver, se busca lo que podrían ser aspectos de la técnica vocal para ejecutar el canto lo más adecuadamente posible. No obstante, adentrándonos en el tratado también se puede observar que el conocimiento sobre la fisiología de la voz era muy escaso.⁶ Aunque la intención del autor es aportar aspectos para la mayor optimización del uso de la voz, no podemos considerar este tratado, *De modo bene cantandi*, como un método de técnica vocal, ya que tan solo da algunos consejos sobre la ejecución del sonido y matices de lo que no se debe hacer, sin manifestar una metodología o método sobre una técnica vocal específica.

³ Si bien antes de la aparición de *De modo bene cantandi* se publicó otro tratado titulado *Ritus canandi vetustissimus et novus* de Johannes Gallicus (1415-1473), que aborda también diversas cuestiones de Canto Llano, ninguna de ellas de carácter técnico-vocal, no fue hasta la aparición del tratado de Conrad von Zabern que se puede considerar que aparece un tratado completo que estudie la emisión vocal desde un punto de vista técnico. Así pues, como he dicho anteriormente, es reconocido como el primer tratado de canto escrito en la Historia de la Música (Guerrero, 2015, p. 310).

⁴ Musicólogo alemán del siglo XV.

⁵ *De la buena manera de cantar* (trad. a.).

⁶ Vid. Guerrero, H. (2015). *La técnica vocal en la Edad Media: Diez siglos de práctica del canto*. (Tesis doctoral, Universidad Rey Juan Carlos, Madrid). Recuperado de: <https://burjcdigital.urjc.es/handle/10115/13704>

Desde el siglo XV hasta el siglo XIX han aparecido diversos enfoques sobre la técnica vocal, en algunos casos influidos por el estilo musical del momento y en otros por necesidad de los propios cantantes, que debido a la falta de conocimientos específicos de la producción del sonido a nivel físico no han sido todo lo relevantes que se hubiera deseado. Encontramos varios ejemplos donde se pueden leer pinceladas sobre la voz a nivel técnico, aunque no dejan de ser libros o tratados enfocados a la práctica coral desde un punto de vista musical.

Durante el Renacimiento, en la obra *Prattica di Musica*⁷, del padre Lodovico Zacconi⁸ (1592), se revelan ciertas afirmaciones a los maestros de música en referencia a la voz de pecho, la voz de cabeza o la voz obtusa. Un ejemplo de ello es el siguiente fragmento, donde Zacconi explica lo que podría ser una *mezzana*⁹:

Onde perche era le voci di petto, si trovano alcune che si chiamano voce obtuse per distinguerle diró: che le voci sono o meramente di testa, o meramente di petto, o meramente obtuse: nota che io non per altro dico meramente; perche se ne trovano alcune mezze di testa, o mezze di petto¹⁰. (Zacconi, 1592, p.77)

Será Giulio Caccini¹¹ en su tratado *Le Nuove Musiche*¹², escrito en 1601, quien hará ostentación de haber creado un método de enseñanza insuperable para abordar el canto. Aunque muy incompleto, manifiesta diversas indicaciones respecto a una correcta intuición didáctica al aconsejar el comienzo de los estudios vocales sobre las notas centrales de la voz y a poca intensidad, para conseguir extenderla con paciencia y sin esfuerzos, y otro tipo de consejos para los cantantes¹³. Este método es aún hoy en día un referente en el mundo del canto, no tanto por sus aportaciones de técnica vocal, sino como método o tratado basado casi enteramente en la técnica del canto.

⁷ *Práctica de música* (trad. a.).

⁸ Ludovico Zacconi (Pésaro, 1555-1627): estudioso del contrapunto.

⁹ Aunque es un término en desuso, en la actualidad podríamos definirlo como «mixtado». Voz mixtada, mezcla de voz de pecho y voz de cabeza (N. del A.).

¹⁰ «Así pues, algunas voces de pecho se llaman voces obtusas y para distinguirlas diré: que las voces son puramente de cabeza, o meramente de pecho, o meramente obtusas: nótese que no estoy simplemente diciendo otra cosa; porque hay alguna mitad cabeza o mitad pecho» (trad. a.).

¹¹ Giulio Caccini (Roma, 1550-Florenca, 1618): compositor, cantante e instrumentista italiano.

¹² *Las nuevas músicas* (trad. a.).

¹³ Vid. Caccini, G. (1970). *Le nuove Musiche* A-R. Editions, Inc. Madison, London.

Además de las fuentes italianas, encontramos otros dos métodos: el del germano Johann Andreas Herbst¹⁴ (1653) *Arte, prattica y poética*, en el que aconseja unos ejercicios *vocalizzi*¹⁵, y el del francés Bénigne de Bacilly¹⁶ (1668) cuyo título original es *Remarques curieuses sur l'art de bien chanter*¹⁷ y que 1679 se publicó como *L'art de bien chanter, augmenté d'un Discours qui sert de response à la critique de ce traité*¹⁸.

A mediados del siglo XVIII se hará cada vez más frecuente la publicación de obras centradas exclusivamente en la técnica vocal. La nueva tendencia hacia la secularización de la sociedad y con ella de buena parte de la práctica musical, así como la difusión por toda Europa del teatro musical italiano y sus altas exigencias técnicas para la voz, favorecieron la aparición de este tipo de literatura musical.

En todo caso, la publicación de obras de este tipo había llegado a ser un hecho habitual desde mediados del siglo XVIII, particularmente en Italia y Francia. Uno de los trabajos considerados como pionero en Italia es el famoso *Opinioni de' cantori antichi e moderni*¹⁹, de Pierfrancesco Tosi²⁰ (1723), que ha sido citado posteriormente por muchos autores de obras relacionados con el estudio del canto y que, entre otros aspectos, define el *sopranismo* y recomienda utilizar la *voce di testa*²¹ para dar extensión a la voz masculina, además de aportar diversas opiniones que van más allá de la técnica vocal, como la vanidad y la inteligencia del cantante, entre otras cuestiones. Para concluir su escrito, Tosi (1723) expone:

Uditemi finalmente per vostro profitto, o giovani Cantanti. Gli abusi, i difetti, e gli errori da me divulgati in queste osservazioni, e ingiustamente addossati al moderno stile erano quasi tutti miei, e perché erano miei non era facile che li potessi conoscere ful fior di quegli anni, in cui la mia cieca opinione con tiranna potenza mi faceva credere d'esser un' Uomo insigne [...]»²². (Tosi, 1723, pp. 117-118)

¹⁴ Johann Andreas Herbst (Nuremberg, 1588-Fráncfort, 1666): compositor y teórico musical alemán.

¹⁵ Vocalizaciones (trad. a.).

¹⁶ Bertrand Bénigne de Bacilly (Normandía, 1625-París, 1690): compositor y teórico francés.

¹⁷ *Observaciones curiosas sobre el arte de cantar bien* (trad. Sara Andrés Gordaliza).

¹⁸ *El arte de cantar bien, ampliado con un Discurso que sirve como respuesta a las críticas de este tratado* (trad. Sara Andrés Gordaliza).

¹⁹ Opiniones de cantores antiguos y modernos (trad. a.).

²⁰ Pierfrancesco Tosi (Cesena, 1653-Faenza, 1732): cantante y compositor italiano.

²¹ Voz de cabeza (trad. a.).

²² «Escúchenme al fin para su propio beneficio, jóvenes cantantes. Los abusos, los defectos, los errores que divulgué en estas observaciones, e injustamente atribuidos al estilo moderno, fueron casi todos míos, y por ser míos no fue fácil que los

Tan abundantes como las referencias de otros autores sobre Tosi (1723), serán las citas a Giambattista Mancini²³ (1774), autor de otro texto emblemático, *Pensieri e riflessioni pratiche sopra il canto figurato*²⁴, ampliado y corregido con el título de *Riflessioni pratiche sul canto*²⁵ (Mancini, 1777).

En Francia, desde que Bénigne de Bacilly publicó sus *Remarques curieuses sur l'art de bien chanter*, se habían publicado a lo largo del siglo XVIII otros textos teóricos, como el de Jean-Antoine Bérard²⁶ (1755) *L'art du chant*²⁷, o el de Pierre Duval (1775), *Méthode agréable et utile pour apprendre facilement à chanter*²⁸. Estas obras habían contribuido a crear un pequeño corpus de textos teóricos, de una difusión más general en el caso italiano, y más circunscrita al propio país en el caso francés. Además de los textos teóricos, consideramos que un estudio sobre la pedagogía del canto debería tener en cuenta la importancia de los tradicionales *solfeggi*²⁹, manuscritos con los que muchos profesores de canto proporcionaban un material didáctico a sus discípulos.

No existe duda de que en el siglo XIX, el primero cronológicamente entre todos los métodos de canto europeos que pueden considerarse más influyente es el atribuido a Bernardo Mengozzi³⁰ (1803-1804), que, siguiendo la estela de otros maestros de canto italianos establecidos en Francia, firma el *Méthode de chant du Conservatoire de Musique*³¹, método oficial de canto del Conservatorio de París.

Entre los autores italianos de esa misma época es imprescindible citar a Francesco Florimo³², director del Conservatorio de Nápoles, y Domenico Crivelli³³, profesor de la Royal Academy

pudiera conocer a fondo en aquellos años, cuando mi ciega opinión con poder tiránico me hizo creer que era un hombre distinguido» (trad. a.).

²³ Giovanni Battista Mancini (Ascoli Piceno, 1714-Viena, 1800): cantante y maestro de canto.

²⁴ *Reflexiones y pensamientos prácticos sobre el canto figurativo* (trad. a.).

²⁵ *Reflexiones prácticas sobre el canto* (trad. a.).

²⁶ Jean-Antoine Bérard (Lunel, 1710-París, 1772): tenor y maestro de canto.

²⁷ *El arte de cantar* (trad. a.).

²⁸ *Método agradable y útil para aprender a cantar fácilmente* (trad. a.).

²⁹ Solfeos (trad. a.).

³⁰ Bernardo Mengozzi (Florencia, 1758-París, 1800): cantante de ópera y compositor italiano.

³¹ *Método de canto del Conservatorio de Música* (trad. a.).

³² Francesco Florimo (San Giorgio Morgeto, 1800-Nápoles, 1888): compositor y musicólogo italiano.

³³ Domenico Francesco Maria Crivelli (Lombardia, 1793/1796-Londres, 1856): cantante de ópera y maestro de canto italiano.

of Music, al igual que Mariano Rodríguez de Ledesma³⁴, del que el musicólogo Marc Heilbron (2003) realizó una recopilación titulada: *Colección de cuarenta ejercicios o estudios progresivos de vocalización* (París, 1828ca). Además de los trabajos hasta ahora citados que responden al modelo de método de canto completo con parte teórica y práctica, y como anteriormente hemos citado, existe otro tipo de literatura musical consistente en ejercicios de vocalización de carácter fundamentalmente práctico, que conocieron en el siglo XIX una popularidad muy notable. Tal es el caso de autores como Girolamo Crescentini³⁵ (s.f.) con su recopilación *Recueil d'exercices pour la vocalisation musicale avec un discours préliminaire par Jérôme Crescentini*³⁶, Giuseppe Concone³⁷ (s.f.) con sus métodos sobre lecciones de canto o vocalizaciones, o el *Método Práctico Vocal*, de Nicola Vaccai³⁸ (1832). Todos ellos son más próximos al modelo de vocalizaciones que al de un método de canto, muy ampliamente difundido todavía en nuestro tiempo.

Parece evidente que el ocaso del mito del *bel canto*³⁹, que se había afianzado en el siglo XVIII, había dado lugar a numerosas publicaciones en las que muchos de los mejores cantantes y profesores se disputaban las esencias de un arte quizás idealizado.

Dentro de la escuela española lo más destacado son las publicaciones de la familia García, que está considerada la primera escuela de canto española y que procede de la herencia de la escuela italiana. Dentro de esta vertiente se hallan las colecciones de ejercicios para la voz escritas por Manuel del Pópulo Vicente García⁴⁰ (1824) *Exercises and Methode for singing*. En la tesis *Los tratados de canto en España durante el siglo XIX: técnica vocal e interpretación de la música lírica* (Morales Villar, 2008) podemos encontrar varios apartados dedicados a Manuel García y su obra, en los que se explican las publicaciones que el tenor español divulgó:

Manuel García publicó el tratado de canto *Exercises and Method for Singing, with an Accompaniment for the Piano Forte* (London: T. Boosey y Co. Importers y Publihsers of Foreign Music, 1824), dedicado a Miss Frances Mary Thompson, con texto bilingüe en

³⁴ Mariano Nicasio Rodríguez de Ledesma (Zaragoza, 1779-Madrid, 1847): cantante, compositor y director español.

³⁵ Girolamo Crescentini (Urbania, 1762-Nápoles, 1846): soprano y maestro de canto italiano.

³⁶ *Ejercicios para la vocalización musical sobre un discurso preliminar por Jérôme Grescentini* (trad. a.).

³⁷ Giuseppe Concone (Turín, 1801-Turín, 1861): maestro de canto italiano.

³⁸ Nicola Vaccai (Tolentino, 1790-Pésaro, 1848): compositor y maestro de canto italiano.

³⁹ Bello canto (trad. a.).

⁴⁰ Manuel García del Pópulo Vicente García (Sevilla, 1775 – París, 1832): cantante, maestro de canto, compositor y director de escena español.

inglés e italiano; su contenido era esencialmente práctico y constaba de ciento veinticinco ejercicios. En ese mismo año se editó en París la versión francesa del tratado, en esta ocasión incluía trescientos treinta y nueve ejercicios prácticos y estaba dedicado a su discípula «Madame Mercedes de Santa Cruz Baronne Merlin, née Comtesse de Tarnès». (Morales Villar, 2008, p. 178)

Ese mismo año también se editó en francés *Exercices pour la voix* (García, 1824) que incluía trescientos treinta y nueve ejercicios prácticos. Unos años más tarde se tradujo al español en Madrid con el título de *Egercicios [sic]⁴¹ para la voz/Escuela de Canto*:

En la traducción española de esta obra, *Egercicios para la voz*, no aparece la fecha exacta de publicación, aunque la portada sí refleja su punto de venta y edición, «se hallará en los almacenes de Hermoso, Mintegui y Carrafa». (García, 1824, p. 178)

Manuel García tuvo un gran éxito como maestro de canto y decidió abrir una academia de canto para impartir sus enseñanzas y divulgar su escuela de canto. La fama de este artista hizo que incluso el periódico *The Times* (Radomski, 1824) se hiciera eco de ello con esta reseña donde anunciaba su intención:

Signor [sic] García, primer tenor de la Opéra Italien [sic, por la ópera italiana], respetuosamente informa a la nobleza y alta burguesía de su intención de abrir una Academia, 21 de Dover-Street, Picadilly, con el propósito de impartir lecciones sobre el Arte del canto italiano y así crear una sociedad para proporcionar a las personas un lugar donde perfeccionarse de una manera mucho más eficaz que con clases privadas, en los grandes conjuntos de música coral y morceaux d'ensemble [sic, por fragmentos de conjunto]. La academia abrirá para las damas los lunes, miércoles y viernes de dos a cinco; para caballeros, los martes, jueves y sábados de doce a tres. Mensualmente tendrá lugar un encuentro para que los padres y amigos puedan juzgar el progreso hecho por sus alumnos. [...] Sig. [sic] García pretende abrir también otra academia distinta, para aquellos cuya intención sea dedicarse profesionalmente a la música. (Radomski, 1824, p. 179)

⁴¹ «Egercicios» es como aparece en el título original (N. del A.).

En esta reseña denomina su enseñanza «Arte del canto italiano» y no «español», ha sido el paso del tiempo el que de alguna manera ha calificado su forma de enseñar de «Escuela de canto española», quizás por ser Manuel García español y no tanto por su técnica.

El compositor español José Melchor Gomis⁴² escribió una serie de ejercicios y lecciones con aplicación técnica con el título *Método de solfeo y canto* (1826), muy elogiado por Giacomo Rossini⁴³, que escribió el prólogo, y por Francois-Adrien Boieldieu⁴⁴:

[...] Rossini, luminaria mayor de la escena lírica entonces, contestará elogiando la *nuova ed elegante dottrina* de Gomis, que cree le animará a componer otra ópera, donde piensa honrar *la vostra patria*. Otra autoridad musical del París de aquel momento, Francois Adrien Boieldieu, ensalzará sin reservas el método. (Ruiz, 1978, &4)

El también español Juan de Castro⁴⁵ publica el primer tratado de canto español que defiende la respiración diafragmática: *Nuevo método de canto teórico-práctico* (1856). Y traduce el libro *Hygiène du chanteur*⁴⁶ (1846), del médico francés Louis-Auguste Segond⁴⁷. En esta traducción Segond corrige las partes en las que no está de acuerdo, además de añadir un método teórico-práctico que comprende una parte de canto sostenido y otra de agilidad. También dedica un capítulo a la respiración, otro a la higiene vocal e incluye un apartado donde aborda la parte dramática del cantante-actor. En el siguiente párrafo del artículo «La fuerza motriz de la voz: la respiración en los tratados españoles de canto del siglo XIX», de Morales Villar (2011) ampliamos la información sobre este tratado que tuvo grandes repercusiones en su época:

El primer tratado español que nombra y pone de manifiesto las ventajas del uso de la respiración diafragmática en el canto es *Nuevo método de canto teórico-práctico* (1856) de Juan de Castro (1818-1890). Durante su estancia en París (ca. 1840-1850), pudo conocer de cerca las nuevas tendencias y técnicas respiratorias que comenzaban a imponerse en la enseñanza del canto. Una de las obras que causó mayor impacto en Juan de Castro

⁴² José Melchor Gomis y Colomer (Ontinyent, 1791-París, 1836): compositor español.

⁴³ Gioachino Antonio Rossini (Pésaro, 1792-Passy 1868): compositor italiano.

⁴⁴ François-Adrien Boieldieu (Rouen, 1775-Varennes-Jarcy, 1834): compositor francés.

⁴⁵ Juan de Castro (¿?, 1818 - ¿?, 1892): compositor español.

⁴⁶ *La higiene del cantante* (trad. a.).

⁴⁷ Louis-Auguste Segond (Fayence, 1819-Callian, 1908): doctor en medicina francés.

fue *Hygiène du chanteur* (1846), del médico francés Louis-Auguste Segond (1819-1908). En ella se recomendaba a los cantantes líricos el uso del diafragma en el proceso respiratorio en lugar de la alta o clavicular, característica de la antigua escuela. Al regresar a Madrid, Juan de Castro decidió escribir un método de canto en el que se explicase la conveniencia de dicha respiración y para apoyar esta novedosa teoría realizó también la traducción al castellano de la obra del doctor Segond. Para avalar su obra pedagógica decidió someterla al dictamen de la Junta Facultativa del Conservatorio de Madrid, obteniendo una respuesta favorable, pese a la polémica propuesta de la intervención consciente de la musculatura diafragmática. No obstante, Castro se ratificaba en su novedosa teoría, afirmando: «Mi opinión acerca de esto es la de los más célebres fisiólogos modernos adoptada ya por algunos eminentes maestros; y espero que llegará [el] día en que, convencidos los profesores de los ventajosos resultados de la respiración diafragmática, la adoptarán y desecharán dichos preceptos». (Morales Villar, 2011, &8)

Uno de los métodos considerado como «el tratado de tratados de canto» pertenece al español Manuel Patricio García⁴⁸, inventor del laringoscopio e hijo de Manuel del Pópulo García. Este método es *École de García: Traité complet de l'art du chant*⁴⁹ (García M. , 1847), que se amplió con una segunda publicación siete años después con el título *École de García: Traité complet de l'art du chant en deux parties*⁵⁰ (García M. , 1847). Esta obra fue escrita en francés y unos años más tarde, no tenemos constancia de la fecha concreta, se tradujo al italiano. La traducción a la lengua española fue en 1956.

Manuel García hijo no sólo escribió esta obra. Tras varias investigaciones sobre la fisiología de la voz decidió publicar tres obras más a este respecto: *Mémoire sur la voix humaine*⁵¹ (1840), el estudio *Observations physiologiques sur la voix humaine*⁵² (1861) y *Hints on singing*⁵³ (1894).

⁴⁸ Manuel Patricio Rodríguez Siches (Madrid, 1805-Londres, 1906): hijo de Manuel del Pópulo Vicente García y hermano de Pauline Viardot y de María Malibrán. Barítono, compositor español e inventor de laringoscopio.

⁴⁹ Escuela García: *Tratado completo del arte de cantar* (trad. a.).

⁵⁰ Escuela García: *Tratado completo del arte de cantar en dos partes* (trad. a.).

⁵¹ *Memorias sobre la voz humana* (trad. a.).

⁵² *Observaciones psicológicas sobre la voz humana* (trad. a.).

⁵³ *Pistas sobre el canto* (trad. a.).

También tuvieron gran difusión en Francia y Alemania interesantes ensayos de pedagogía de Gilbert-Louis Duprez⁵⁴, al que se le atribuye la introducción del registro de pecho en los agudos. Duprez (1845) escribió su propio tratado de canto, *L'art du chant*⁵⁵, además de participar en ensayos escritos por alguno de sus discípulos.

La cantante Laure Cinti-Damoreau⁵⁶ (1849), protagonista de algunos de los últimos estrenos rossinianos en París durante la primera mitad del siglo XIX, también escribió su propio tratado *Méthode de chant*⁵⁷ a partir de su experiencia en las lecciones de canto impartidas en el conservatorio parisino. Otro autor relevante es Auguste Panseron⁵⁸, algunas de cuyas obras sobre didáctica vocal fueron traducidas al castellano.

En Italia se presentan numerosos ejercicios de vocalización sobre los diferentes aspectos de la ejecución vocal, como son el *staccato*, la agilidad, los arpeggios o los distintos intervalos del violinista y profesor de canto alemán Heinrich Panofka (1854), que se sitúa junto al del ya mencionado García [hijo] (1847) en uno de los textos de referencia de mediados del siglo XIX. El mismo Panofka fue además autor de otras obras didácticas también muy difundidas en toda Europa. Los ejercicios y lecciones de Panofka son utilizados actualmente por algunos maestros de canto.

También en Italia se escribieron guías de estudio teórico-práctico, como: *Guida teorico-pratica elementare per lo studio del canto*⁵⁹, de Francesco Lamperti⁶⁰, (1864) y *Guida teorico-pratica ad uso dell'artista cantante*⁶¹ de Leone Giraldoni⁶² (1864), obra donde los conocimientos que se exponen son poco claros y concretos. Esta primera edición fue revisada y ampliada en 1884. También publicó *Compendium, Metodo analitico, filosofico e fisiologico per la educazione della voce* (1889), método que no tuvo grandes repercusiones.

⁵⁴ Gilbert-Louis Duprez (??, 1806-??, 1896): tenor francés. Se hizo famoso por alcanzar el Do 5 con voz de pecho.

⁵⁵ *El arte del canto* (trad. a.).

⁵⁶ Laure Cinti-Damoreau (París, 1801-Chantilly, 1863): soprano francesa.

⁵⁷ *Método de canto* (trad. a.).

⁵⁸ Auguste Mathieu Panseron (París, 1796 -1859): compositor y maestro de canto francés.

⁵⁹ *Guía teórico-práctica elemental para el estudio del canto* (trad. a.).

⁶⁰ Francesco Lamperti (Savona, 1811/1813-Como, 1892): maestro de canto italiano.

⁶¹ *Guía teórico-práctica elemental para el uso del artista cantante* (trad. a.).

⁶² Leone Giraldoni (París en 1824-Moscú, 1897): barítono italiano.

El arte de cantar bien: método elemental de canto en todos sus géneros y principalmente en el dramático español e italiano, de Antonio Cordero⁶³ (1873) es otro de los métodos publicados a finales del siglo XIX. Bastante completo e interesante, habla por primera vez de los vicios de las voces, mostrando ejercicios que se deben aplicar para la solución de diferentes problemas del canto. Se refiere más concretamente a la unión de canto y palabra y a la parte artística e intelectual del cantante –como pueden ser, la elección de papeles y estilos para cada individuo o cómo ejecutar los adornos para que causen buen efecto–, que a la parte física de la emisión.

Como dato curioso, el primer tratado español escrito por una mujer fue *Nociones elementales de la teoría del canto*, de Matilde Esteban (1892). La presencia de la mujer en este género, al igual que en muchos otros, ha sido muy escasa y tardía a lo largo de la historia.

La potente industria editorial de música francesa del siglo XIX, en la época en la que el estilo del *bel canto* es abundantemente ornamentado y empieza a pasarse de moda, publica algunos de los métodos más emblemáticos y característicos de esta escuela. Estas publicaciones, probablemente se quisieron realizar como muestra de la necesidad de conservar por escrito algo que empezaba a considerarse precioso y que hasta ese momento se había transmitido a través de la práctica musical sin necesidad de ser impreso. Pero solo es una conjetura que no podemos demostrar. En el libro *Bel Canto: A History of Vocal Pedagogy*, de Jamen Stark (1999), existe un capítulo, «7. Bel cant: context and controversy» dedicado exclusivamente a este periodo. En él encontramos, desde la definición de *bel canto* hasta la vieja escuela italiana, el fenómeno de los *castrati*, las diferencias de estilos dentro de ese mismo periodo o el declive de esta forma de entender el canto.

La búsqueda del canto a plena voz es el móvil impuesto por el Romanticismo a la pedagogía decimonónica. Contra la ligereza del *fiato belcantista*, se impuso el tenor viril con una respiración total y forzada, costal y abdominal, que Giacomo Lauri-Volpi⁶⁴ expone en su libro *Misterios de la voz humana* (1994), entendido como un referente en la pedagogía del canto.

⁶³ Antonio Cordero y Fernández (Sevilla, 1823-1882): tenor y maestro de canto español.

⁶⁴ Giacomo Lauri-Volpi (Lanuvio, 1892-Burjasot, 1979): tenor italiano.

Por el contrario, el *lied*⁶⁵ en el periodo romántico determinó una revolución en los métodos de enseñanza vocal adquiridos hasta entonces. El *lied* resume todos los aspectos característicos de la inquieta espiritualidad alemana proporcionándonos una forma vocal delicada y que expresa mejor el sentimiento del pueblo. En torno a este género se ha escrito mucha literatura sobre aspectos interpretativos y estéticos, incluso se han desarrollado teorías que proponen una manera distinta en la concepción de la técnica vocal a la hora de abordar la interpretación de este género musical. Un ejemplo de ello es la obra *Hablan los sonidos, suenan las palabras* (1982), del barítono y musicólogo alemán, Dietrich Fischer-Dieskau⁶⁶.

El tema de las modas y esnobismos ha complicado el concepto de técnica vocal. En 1959 la editorial musical italiana Ricordi edita un tratado de la italiana Nanda Mari titulado *Canto e voce*⁶⁷ (1975). La desolada maestra expone: «no hay una sola técnica sino muchísimas; no un solo método sino infinitos como briznas de arenas en el mar» (Mari, 1975, p. 5). Por lo tanto, escribe un tratado en el cual indica qué es lo que no debe hacerse para cantar. Y exclama: «¡no hay nada más inútil que un Tratado de Canto!» (Mari, 1975, p. 5).

Pero aún cabría agregar a esta breve síntesis un método para el empleo de la voz en el canto que había sido considerado hasta entonces como reñido con la correcta declamación: la voz nasalizada. Aunque ningún autor haya reclamado la paternidad de este tipo de emisión, abundan las referencias entre pedagogos del siglo pasado, como, por ejemplo, Francisco Andrés Romero⁶⁸, maestro de Alfredo Kraus⁶⁹, proclives a utilizar las fosas nasales como caja de armonía natural de la voz. Tal es el caso de Madeleine Mansion, que destaca en su libro *L'étude du chant* (1947)⁷⁰: «Nasalizar es cantar contra la nariz, es decir, en el sitio en que el sonido puede encontrar el máximo de resonancia» (Mansion, 1947, p. 65).

Si nos adentramos en el siglo XX podemos encontrar obras que aportan diferentes puntos de vista a todo lo relacionado con la técnica vocal. Algunos ejemplos son: *Canto-Dicción:*

⁶⁵ Canción (trad. a.).

⁶⁶ Dietrich Fischer-Dieskau (Berlín, 1925-Stamberg, 2012): barítono y musicólogo alemán.

⁶⁷ *Canto y voz* (trad. a.).

⁶⁸ Francisco Andrés Romero (Valencia, 1887-1968).

⁶⁹ Alfredo Kraus Trujillo (Las Palmas de Gran Canaria, 1927-Madrid, 1999): tenor español.

⁷⁰ *El estudio del canto* (trad. a.).

Foniatría estética (1975), de Perelló⁷¹ y Caballé⁷², con aportes de otros estudiosos de la voz, como Jorge Perelló hijo, o Enrique Guitart⁷³; los libros de la maestra de canto Miriam Alió⁷⁴, *Reflexiones sobre la voz* (1983) y *Los espacios de la voz* (1995), que aportan una mirada más sutil del canto. Pero quizás las obras más consultadas y que más se han utilizado como referente para muchos profesionales del canto, son las escritas por Ramón Regidor⁷⁵: *Temas del canto: el aparato de fonación y el «pasaje» de la voz* (1975), *Temas del Canto: la clasificación de la voz* (1977) y *La voz en la zarzuela* (1991).

Ya durante el siglo XXI las publicaciones comienzan a proponer otras miradas más etéreas, como es el caso de *La voz: La técnica y la expresión* (2003), de Inés Bustos, que ahondó más en las facetas corporales y de respiración, *El Tao de la voz* (2016), de Chun-Tao-Cheng, algo más alejado de las técnicas europeas y con ciertos tintes espirituales y *El arte del canto. El misterio de la voz desvelado* (2008), de Arturo Reverter⁷⁶.

A continuación, destacaremos algunas de las contribuciones que nos han parecido más relevantes, entre la segunda mitad del siglo XX y la actualidad, realizadas por profesionales de áreas relacionadas con la técnica vocal. Todas ellas aportan diferentes puntos de vista influidos por su condición profesional.

La profesora de didáctica musical de la Universidad de Málaga, Ana de Mena González (1996), expone: «La voz humana podemos decir que es el producto de la interacción de diversos órganos y estructuras que, acoplados para la producción de la voz, constituyen un sistema de acción muy complejo» (p. 13).

Uno de los textos que más nos llamó la atención, y no tanto por su excepcional contenido sino por su prólogo, es el libro *La voz como instrumento* (2000), de la soprano mallorquina Francisca Cuart⁷⁷. En este libro encontramos dos prólogos en su primera edición, uno de la

⁷¹ Jorge Perelló Gilberga (Barcelona, 1918-1999): médico, psicólogo y foniatra catalán.

⁷² María de Montserrat Bibiana Concepción Caballé Folch (Barcelona, 1933-2018): soprano catalana.

⁷³ Enric Guitart y Matas (Barcelona, 1909-1999): actor catalán.

⁷⁴ Myriam Francheri Baglietto, nombre artístico, Myriam Alió (Buenos Aires, 1930-Barcelona, 2018): mezzosoprano y maestra de canto catalano-argentina.

⁷⁵ Ramón Regidor Arribas (¿?): catedrático de técnica vocal de la Escuela Superior de Canto de Madrid.

⁷⁶ Arturo Reverter Gutiérrez de Terán (Santiago de Compostela, 1941): crítico musical español.

⁷⁷ Francesca Cuart Ripoll (Lluçmajor, 1938-Palma de Mallorca, 1997): soprano y maestra de canto mallorquina.

catedrática de canto del Conservatorio Superior de Música de Barcelona, la maestra Myriam Alió, citada anteriormente, y otro de la mítica soprano Renata Tebaldi⁷⁸, la cual escribe: «Il libro della signora Francisca Cuart dice semplicemente tutto sul riguardante la voce e la tecnica del canto. Ma quel che meraviglia di piú non é quello che dice (pur essendo tanto) ma come lo dice»⁷⁹ (p. 11). Existe una creencia generalizada de que solo un gran cantante puede ser un gran maestro de canto. Con esta cita de Renata Tebaldi podemos observar que una maestra de canto que no ha realizado una gran carrera dentro de la lírica puede explicar, y de una manera muy clara, la técnica del canto:

La voz no es un instrumento sobre el que se pueda conseguir un control directo y externo, como puede hacerse sobre cualquier otro instrumento musical, sino que forma parte del cuerpo y vive en conexión directa con el propio ser experimentando los cambios físicos y psíquicos que le afectan. (Cuart, 2000, p. 15)

Según Cuart (2000), la voz no se puede trabajar como otro instrumento musical a nivel físico. De nuevo, con esta afirmación, encontramos el pensamiento de tantos maestros en la creencia de que el canto es una especie de don divino y que de alguna manera no puede ejercitarse como otro instrumento musical.

La soprano y maestra de canto Carmen Bustamante⁸⁰ en su libro *La voz. La técnica y la expresión* (2003) parte de un nuevo concepto dentro de la técnica vocal, la *ergofonación*, que define de la siguiente manera: «Conjunto de técnicas que tienen como finalidad optimizar el uso de los recursos corporales de que dispone el ser humano para emitir la voz de forma conveniente» (p. 89).

La célebre fonoaudióloga argentina Lidia García en su libro *Tu voz, tu sonido* (2003) define la técnica vocal desde una mirada más espiritual y partiendo de la idea de que la voz es un don que todo ser humano posee. En sus explicaciones une lo terrenal (física) con lo celeste (espíritu, energía). Así, afirma: «La voz es el diálogo entre el Cielo y la Tierra» (p. 29). Más adelante agrega: «Trabajar la voz es buscar su expansión y su fluidez. Trabajar la voz es

⁷⁸ Renata Tebaldi (Pésaro, 1922-San Marino, 2004): soprano italiana.

⁷⁹ «El libro de la Sra. Francisca Cuart dice todo lo referente a la voz y a la técnica del canto, pero lo más sorprendente no es todo lo que dice (a pesar de ser tanto), sino el modo en que lo dice» (trad. a.).

⁸⁰ María del Carmen Bustamante i Serrano (Totana en 1938): soprano y maestra de canto española.

buscar la libertad del sonido. Atrevernós a hacer el proceso de crecimiento vocal es atrevernós a ir a nuestra esencia y expandirla hacia fuera» (p. 49).

Por otro lado, y desde un punto de vista totalmente diferente como es la anatomía humana, la doctora Begoña Torres explica:

La voz humana podemos estudiarla desde diferentes aspectos: desde el punto de vista de los mecanismos que la determinan, como medio de comunicación y expresión o como una combinación de ambos. Así, podemos decir que la voz humana es producida por el aire espirado, que, después de una serie de modificaciones, se convierte en palabras o canto. (Gimeno y Torres, 2011, p. 26)

Inés Bustos comparte en su libro *La voz: La técnica y la expresión* (2003), la siguiente explicación más enfocada en la fonoaudiología y la pedagogía de la voz:

El uso adecuado de la voz implica un aprendizaje y, como tal, debe pasar por diferentes etapas que van desde la concienciación de la técnica fonatoria hasta su empleo de forma inconsciente y automática.

Tal aprendizaje requiere, como se dijo al principio, conocer experimentalmente el propio mecanismo fonatorio, los órganos que participan, su funcionamiento y la manera de lograr su mayor rendimiento sin que se alteren [...]. (Bustos, 2003, pp. 47-48)

La catedrática de canto del Conservatorio Superior de Música Joaquín Rodrigo de Valencia y soprano de trayectoria internacional, Gloria Fabuel, plantea la siguiente definición de lo que para ella es la técnica vocal:

Se trata de una disciplina de gran precisión que requiere años de entrenamiento y una enorme claridad en la comprensión de sus principios fundamentales. Enseñar la manera correcta de atacar el sonido, de respirar, de moldear el gesto, de perfilar las frases, de usar el aire de modo que la música parezca fluir sin principio ni final, es la meta de cualquier enseñante de canto. (Fabuel, comunicación personal, 3 de agosto 2014)

Como podemos observar tras esta disertación, existe una gran diversidad de técnicas muy diferentes, incluso antagónicas, pero casi todas ellas escritas como verdades absolutas. Esto ha llevado a lo largo de la historia del estudio del canto a grandes confusiones y discusiones

tanto a alumnos como a profesores, haciendo de la técnica vocal un hervidero de opiniones, que en la mayoría de las ocasiones se contradicen, en la que nadie se pone de acuerdo y todos tienen la razón.

A modo de resumen, y basándonos en todo lo expuesto en este apartado que hemos dedicado a las diferentes miradas de la técnica vocal a lo largo de la historia, podríamos decir que la técnica vocal consiste en el conjunto de matices empleados por los cantantes para embellecer, desarrollar y educar la voz aprovechando al máximo sus posibilidades naturales y haciendo uso del mínimo esfuerzo físico. Es una disciplina de gran precisión que requiere años de entrenamiento y una enorme claridad en la comprensión de sus principios fundamentales. Respecto a la promulgación de estas técnicas, podríamos decir que enseñar la manera correcta de iniciar un sonido, de respirar, de moldear el gesto, de perfilar las frases, de usar el aire de modo que la música parezca fluir sin principio ni final, es la meta de cualquier profesor/a de canto, utilizando siempre su método. Por lo tanto, la técnica vocal es la forma que cada escuela, cantante o profesor/a adopta para englobar los mecanismos de la producción del sonido que se necesitan para cantar de la manera más reconfortante, óptima y saludable.

1.1.2 Punto de partida: la fisiología de la voz

Según la Real Academia Española (RAE) la palabra *fisiología* significa: «ciencia que tiene por objeto el estudio de las funciones de los seres orgánicos. Del lat. *physiologia*, y este del gr. *physis*, naturaleza y *logia*, tratado»⁸¹.

Por otro lado, la voz es uno de los instrumentos que permite comunicarse con el resto de los seres humanos. Es un medio de expresión. El vocablo *voz* procede del latín *vox* y, según la primera acepción de la RAE, es el: «sonido producido por la vibración de las cuerdas vocales»⁸².

Para el musicólogo norteamericano Johann Sundberg (1936), Doctor Honoris Causa en 1966 por la Universidad de York, en Inglaterra, y miembro de numerosos centros dedicados a la

⁸¹ Recuperado de: <https://dle.rae.es/fisiolog%C3%ADa?m=form> [Consultado el 30 de octubre de 2019].

⁸² Recuperado de: <https://dle.rae.es/voz?m=form> [Consultado el 30 de octubre de 2019].

voz como instrumento, como el Speech Music Hearing Departament de Estocolmo (Suecia), la Royal Swedish Academy of Music, la Acoustical Society de América y un largo etcétera, la voz es: «El sonido complejo formado por una frecuencia fundamental (fijada por la frecuencia de vibración de los ligamentos vocales) y un gran número de armónicos y sobretonos» (Blanco, 2015, p. 39).

Otras definiciones sobre el concepto voz que nos pueden aportar otras perspectivas son la de Carmen Tulón y la de Isabel Villagar que aúnan diferentes aspectos, como la parte física y la parte emocional. Estas dos autoras ofrecen las siguientes explicaciones:

La voz es el vehículo de la comunicación por antonomasia. Va íntimamente ligada a nuestras emociones. Con la voz nos exteriorizamos. La voz es una manifestación de aquello que somos por dentro, tanto a nivel biológico como psicológico. Una voz de calidad requiere que el conjunto de órganos que configuran el aparato fonador acción en sinérgicamente (combinatoriamente) [...]. (Tulón, 2000, p. 19)

El conocimiento del esquema corporal vocal propio y las bases anatómicas de la técnica vocal permitirán el desarrollo armonioso de la voz y favorecerán la expresión musical del cantante porque no nos podemos olvidar de que cantar es un acto emocional. (Villagar, 2017, p. 2)

Si nos centramos en estas definiciones, podemos llegar a decir que la fisiología de la voz es un complejo conjunto de funciones que el aire necesita para transformarse en sonido y crear armónicos y sobretonos, sin olvidar los aspectos psicológicos y emocionales.

Pero, ¿qué funciones son las que participan?, ¿de qué manera actúan?, ¿cómo conseguimos crear los sonidos? Como acabamos de decir, la fisiología de la voz es un tema realmente complejo y que se encuentra aún en proceso de estudio y evolución. Sabemos la parte básica de este funcionamiento, pero científicamente aún no se ha logrado averiguar en su totalidad todo el sistema que participa en la emisión de un sonido, la voz, ni el funcionamiento exacto de partes como la movilidad de las cuerdas vocales, o el apoyo de la voz⁸³.

⁸³ El sostén del aire en la emisión (N. del A.).

A pesar de no ser el tema que nos ocupa, consideramos importante conocer los principios básicos de la producción del sonido para poder entender más adelante las características de la voz de Enriqueta Tarrés y de la técnica que utilizaba para cantar.

La voz es un instrumento formado por una fuente de energía que son los pulmones, un oscilador que se compone de los ligamentos o cuerdas vocales y los resonadores, entre los se incluyen laringe, faringe y boca. Aunque realmente es todo el cuerpo en su conjunto el que produce el sonido, los principales elementos participantes son los mencionados.

Los pulmones son, junto con el sistema muscular, el elemento motor del proceso. Gracias a su labor se produce el impulso que lleva a cabo la función respiratoria: inspiración y espiración. Con la espiración, y bajo el sustento y apoyo de los músculos abdominales y diafragmáticos, el aire sube a través de la tráquea pasando por la glotis, espacio situado en la base de la laringe entre los dos ligamentos vocales. Dicho aire roza los ligamentos vocales haciéndolos vibrar y transformándose en sonido, que es amplificado por la cavidad torácica, ascendiendo después por la faringe, órgano resonador junto con la boca, las fosas nasales, el cráneo y, en general, el cuerpo entero. Al llegar a la boca el sonido será articulado por los labios, los dientes, la lengua y el paladar. A este proceso lo llamamos fonación o producción de sonido.

1.1.3 Producción del sonido

El proceso de producción de sonido se divide en tres bloques o apartados: el aparato respiratorio, el aparato fonador y el aparato resonador.

a) El aparato respiratorio

Es el motor de la fonación y proporciona al sonido intensidad, fuerza, potencia y sostén. Está formado por: diafragma, pulmones, bronquios, tráquea y nariz. Fundamentalmente se divide en dos partes: vías respiratorias superiores y vías respiratorias inferiores.

Las vías respiratorias superiores se componen de las fosas nasales, la faringe nasal y los senos (es la primera parte del trayecto que realiza el aire), mientras que las vías respiratorias inferiores están formadas por la faringe, la tráquea, los bronquios y los pulmones.

La respiración puede ser de dos tipos: vital o fónica. La vital es inconsciente y la fónica es la que usamos para el canto y el habla, y es más rápida y activa que la anterior.

En general, podríamos decir que la respiración tiene dos movimientos: inspiratorio y espiratorio, ambos pueden ser nasales o bucales e incluso mixtos.

Basándonos en todo lo anterior, podríamos llegar a la conclusión de que el proceso en síntesis es el siguiente: el aire entra por las fosas nasales, atraviesa la faringe nasal, la faringe, y penetra en la laringe, cuya glotis se abre, pasa por la tráquea, especie de tubo largo que se divide en dos a la entrada de los pulmones, y es recibido por los bronquios y la ancha base del depósito pulmonar, cuyas paredes elásticas se distienden.

Durante la inspiración el diafragma ha descendido y la pared abdominal se ha relajado. Inmediatamente después, ésta se contrae reforzando el diafragma mientras las costillas, dilatándose en su base, acogen el aire, que queda preparado para su utilización. Una vez preparado el diafragma, el aire retorna por el mismo camino que utilizó al entrar hasta la glotis, que ahora se ha cerrado para producir el sonido, esperando el controlado impulso de aire que lo llevará hasta la cuenca del paladar óseo. Es necesario enviar la cantidad necesaria de aliento sobre las cuerdas vocales para hacerlas vibrar según el sonido que se quiera emitir. La intensidad del sonido dependerá de la cantidad de aire lanzado. El recorrido se ve facilitado por la válvula que separa la cavidad bucal de la nasal (el velo del paladar) alcanzando así el centro que le permitirá obtener su timbre, amplificación y proyección. Al terminarse aire y sonido, el apoyo cesará y se relajará para iniciar de nuevo el ciclo.

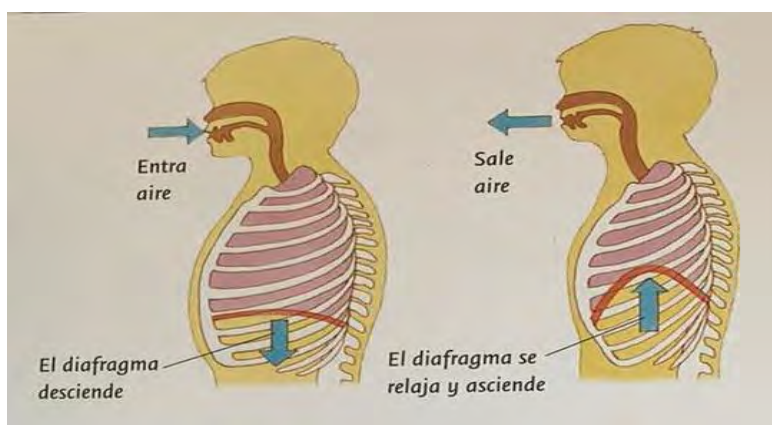


Figura 1. Dibujos de la inspiración y espiración junto con el movimiento que realiza el diafragma con la entrada y salida del aire. (El cuerpo humano, 2014, p. 22)

Existen cuatro tipos diferentes de respiración:

- Cintura escapular: el aire se alberga en la zona alta de los pulmones, a la altura de las costillas y la clavícula.
- Costo lateral: el aire expande las costillas laterales y abre la caja torácica.
- Diafragmática: el aire se alberga en la zona baja de los pulmones y con la presión el diafragma baja y se abomba el abdomen.
- Costo-diafragmática-abdominal: es la combinación de las dos anteriores.

b) El aparato fonador

La voz humana es el resultado de las modificaciones vibratorias que la corriente de aire sufre en el órgano fonador principal, que es la laringe.

La laringe está situada entre la tráquea y la faringe. En medio de la cavidad de la laringe están la glotis y los ligamentos vocales o cuerdas vocales. Es un órgano móvil que sube cuando se emiten sonidos agudos y baja cuando se emiten sonidos graves.

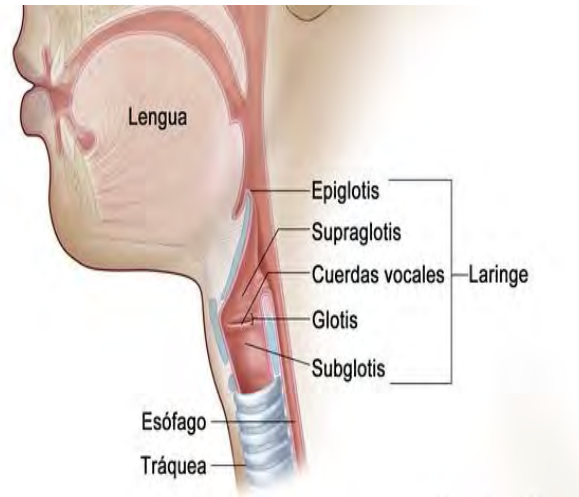


Figura 2. Imagen de la laringe y la lengua. (Larynx Anatomy, Child)

Fisiológicamente, la primera función de la laringe es permitir el paso del aire que respiramos; la segunda función es aislar la vía digestiva de la respiratoria de forma que los alimentos vayan al estómago y no a los pulmones. La tercera función es emitir los sonidos del lenguaje: la voz.

El orificio laringo-traqueal está cerrado por un esfínter que protege su entrada. El aire espiratorio pasa entre los labios de ese esfínter poniendo en vibración los ligamentos vocales y se produce el sonido.

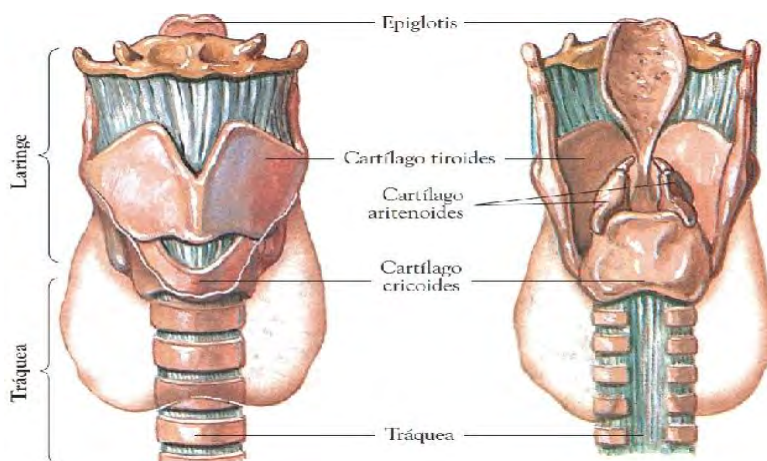


Figura 3. Estructura de la tráquea y la laringe. (Plataforma educativa Magnapulus)⁸⁴.

Existen diversas teorías con respecto al funcionamiento y ejecución del proceso de fonación que a lo largo de la historia de la foniatría han creado grandes controversias entre los científicos y profesionales de la materia. Algunas de las más importantes son la teoría mioelástica, de R. J. Ewald (1898), teoría neuro-cronáxica, de R. Husson (1950), teoría mucocondulatoria, de J. Perelló (1962), teoría aerodinámica mioelástica u mioelástica-aerodinámica, como compendio de modificaciones de la *teoría* mioelástica, publicada por varios autores,⁸⁵ y la teoría neuro-oscilatoria, de Sylvestre y Mac Léod (1968). Este tema sigue en constante estudio y con nuevas aportaciones. Como ejemplo expondremos la primera teoría de la que se tiene constancia sobre la vibración de las cuerdas vocales. Se trata de la teoría mioelástica, escrita por R. J. Ewald y datada en 1898, que es el punto de partida de las teorías citadas anteriormente.⁸⁶ Esta descripción está extraída del artículo *Teorías de la fonación* (2015), de Mercedes Jorge, Doctora en Medicina, Titulada Superior de Canto y Musicóloga:

⁸⁴ Recuperado de: <https://www.magnapulus.org/articulo/-/articulo/AD3380/laringe-ser-humano->

⁸⁵ Los más destacados son: Van de Berg, Smith, Lafon, Perelló, Vallancien, Hirano y Wyke, según la doctora Mercedes Jorge.

⁸⁶ Para más información sobre las teorías mioelástica, neurocronáxica, mucocondulatoria y aerodinámico-mioelástica u oscilo-impedancial, *vid.*: <https://www.labrujuladelcanto.com/2015/09/teorias-de-la-fonacion-por-mercedes.htm>

Teoría mioelástica primitiva de Ewald (1898): la vibración vocal resulta del paso del flujo aéreo respiratorio entre las cuerdas vocales, estando éstas más o menos estiradas y en posición de aducción por contracción de las mismas. El paso del aire origina un movimiento pasivo vibratorio de la cuerda vocal, que es un elemento elástico, por la misma presión del aire a su paso desde la subglotis, estando mantenida la corriente aérea por el fuelle pulmonar. La función del sistema nervioso en este mecanismo sería la de mantener una tensión suficiente en las cuerdas, de tal forma que las características del sonido emitido dependen exclusivamente de la presión infraglotica y de la tensión de los pliegues vocales. Por tanto, según esta teoría la fonación sería el resultado de la sucesión repetitiva de estos fenómenos: apertura de la glotis, escape de un pequeño volumen de aire, disminución de la presión infraglotica, actuación de la fuerza elástica y cierre de la glotis, elevación de las presiones infragloticas, y así sucesivamente. (&1)

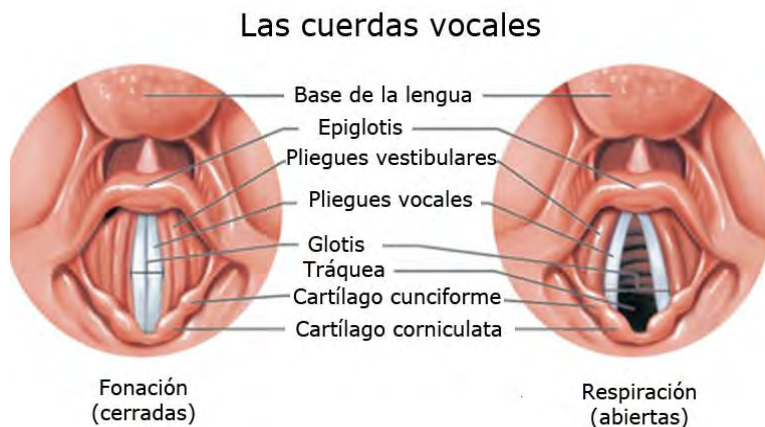


Figura 4. Imagen de parte del vestíbulo laríngeo y sus principales elementos. Cuerdas vocales en fonación y respiración. Sistema fonoarticulador (AFA)⁸⁷.

c) El aparato resonador

El sistema de resonancia es el que interviene directamente en la amplificación natural de la voz. Colabora directamente en la configuración de las características tímbricas del sonido. Cuando éste camina hacia el exterior, se va enriqueciendo con armónicos y sobretonos hasta que, una vez llegado a la boca, adquiere finalmente su individualidad.

Está formado por partes duras o fijas y partes blandas o móviles. Las duras o fijas son las partes óseas: maxilar superior, huesos de las fosas nasales, de los senos y de la bóveda

⁸⁷ Recuperado de: <https://www.goconqr.com/en/p/7497718>

palatina ósea, y los dientes. Para que favorezcan la resonancia es necesario que estas partes sean lisas y parejas. Las blandas o móviles son las paredes músculo-membranosas de la faringe: velo del paladar, lengua, mejillas y labios, y también un hueso móvil, que es el maxilar inferior. Estas partes deben tener suma facilidad de movimiento y no estar en tensión, lo que no significa que estén totalmente relajadas o inactivas.

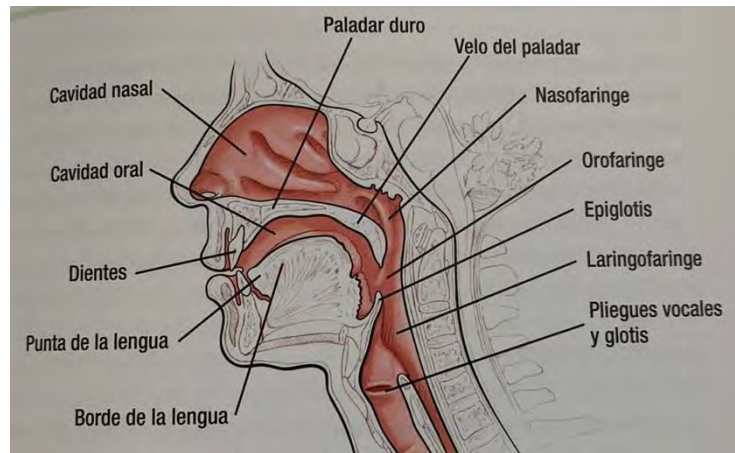


Figura 5. Dibujo de las diferentes partes que componen el aparato resonador (Dimon, 2013, p. 103).

El sonido derivado por la vibración de los ligamentos vocales todavía no tiene timbre ni color. Una vez que se ha producido el sonido, que hasta ese momento era aire, éste recorrerá en su camino desde los ligamentos vocales hasta la boca, un sistema de resonancia que le proporcionará los armónicos necesarios. Las cavidades de resonancia laríngea, faríngea nasal y bucal, darán al sonido el timbre, el color, es decir su configuración final tal y como lo escuchamos.

Las condiciones físicas de una persona, en este caso concreto de un cantante, más favorables para una buena resonancia son:

- Boca y nariz grandes
- Pómulos altos
- Mandíbula amplia
- Lengua proporcionada
- Frente ancha
- Cavidad torácica amplia
- Arcada de paladar amplia
- Paladar alto

Como conclusión a este apartado sobre la fisiología de la voz, nos cabe decir que el proceso en el mecanismo de la voz es el siguiente: a través de la inspiración los pulmones se llenan de aire, el diafragma baja y las costillas flotantes se abren. En la espiración este aire acumulado en los pulmones sale por la tráquea, pasa por entre las cuerdas vocales, se transforma en sonido y se dirige a los resonadores donde adquiere su amplitud produciendo lo que llamamos la voz.

1.1.4 Rasgos característicos de la voz cantada

Cada voz es única e irrepetible. Hay voces que tienen mucha similitud, pero nunca llegarán a ser exactamente iguales, del mismo modo que no hay dos personas iguales. La voz es una de las mayores características del ser humano. Por la voz, podemos reconocer a las personas, saber cuál es su estado de ánimo o qué edad aproximada tienen, incluso podemos intuir qué tipo de carácter poseen.

Las características principales de una voz según la catedrática de canto Gloria Fabuel (Comunicación personal, 3 de agosto 2014) son:

- El timbre: es lo que nos hace diferenciar dos voces de igual tono e intensidad. Depende de la morfología del tracto vocal, desde las cuerdas vocales hasta los labios. Es una cualidad personal de la voz por la que podemos distinguir a los diferentes individuos y depende de los armónicos que acompañan a la nota principal. El timbre se debe en gran medida a la conformación de los ventrículos de Morgagni, la faringe, las fosas nasales y los resonadores que refuerzan unos armónicos u otros. Como cada persona tiene los resonadores establecidos de manera particular, el timbre de voz es siempre diferente.
- El color: que puede ser claro u oscuro. Esta característica viene dada en parte por el modo en el que se emiten las vocales, si es de manera abierta, será un color más claro, y si es más cubierta y redondeada, el color será más oscuro.
- El mordiente: que puede ser brillante o mate. Es la proyección del sonido, la cualidad tímbrica que otorga al cantante la capacidad de llenar el espacio o de hacer emerger su voz sobre el sonido de una orquesta incluso cantando a poco volumen.

- La intensidad: es la percepción del volumen de la voz y se debe a la amplitud de las vibraciones productoras del sonido.
- La densidad: es la envergadura o cuerpo de una voz. Podemos escuchar voces consistentes: compactas, densas, sonoras y resistentes; o voces débiles: sin consistencia y quebradizas.
- El tono: es la percepción de la frecuencia de vibración de las cuerdas vocales.
- El vibrato: es la oscilación de $\frac{1}{2}$ tono de la frecuencia fundamental⁸⁸ entre 5 y 7 veces por segundo.

El apoyo de la voz, aunque no es una característica de la voz, sí es uno de los aspectos más importantes dentro de los mecanismos que se utilizan a la hora de emitir sonidos y al que se le debe tener prestar una atención especial. Es importante subrayar que del tipo de técnica empleado para gestionar el aire y realizar el apoyo dependerá el modo en que podamos manejar las diferentes partes de los sistemas articulatorio y fonador puesto que actúan de modo interdependiente.

Existen casi tantas formas de enseñar la técnica respiratoria y de apoyo de la voz como cantantes. Intentando aportar una explicación lo más clara posible, podríamos resumirlas en dos grandes bloques: apoyo hacia abajo y apoyo hacia arriba. Es decir, impulsar el aire desde los músculos abdominales hacia el diafragma con un movimiento hacia abajo y hacia afuera, o con un movimiento hacia arriba y hacia dentro. Dicho de otra manera, barriga empujada hacia abajo y hacia afuera, donde se pretende frenar al máximo la subida natural del diafragma en la fase de espiración, manteniendo durante el canto la posición baja del mismo como si se continuase en fase de inspiración, por tanto, no permitiendo su relajación. Para ello se ejerce una presión continuada hacia abajo con una fuerza semejante a la realizada al ir al baño. O barriga empujada hacia arriba y hacia adentro, donde al contrario de lo que sucede en el caso anterior se provoca la subida inmediata del diafragma y para obtener la presión suficiente hay que subir la laringe utilizando su musculatura extrínseca.

⁸⁸ Nota emitida (N. del A.)

1.2 Clasificación de las voces de los cantantes

La clasificación de la voz es uno de los temas más complicados y polémicos de la voz de un cantante de ópera. Es un aspecto muy subjetivo y que por lo tanto crea polémica e inconformidad. Es muy extraño que dos maestros de canto coincidan en la clasificación de un cantante, incluso cuando se refieren a grandes cantantes consagrados.

1.2.1 Características y tipos de clasificación

Partiendo de todas estas características citadas en el apartado anterior, se puede realizar una clasificación englobando los criterios según sexo, tesitura, timbre, intensidad y resistencia, debiendo tener en cuenta la correlación de todos ellos entre sí, así como la existencia de otros determinantes, además de que pocas de estas categorías podrán servirnos sin matices. Esta clasificación se ha confeccionado intentando englobar a las distintas personas y sus voces en grupos estereotipados y, si bien esto puede ayudar a ordenar ideas y establecer una pauta a seguir, se ha de tener cuidado en no pretender que un cantante deba reunir todas y cada una de las características de uno de los grupos para pertenecer a él. Se trata de criterios generales que deben considerarse con una mentalidad abierta sin olvidar que cada individuo es diferente de los demás. En realidad, el único de los sistemas de clasificación totalmente claro es el llevado a cabo según el sexo, que posee también ciertas peculiaridades que iremos analizando.

Uno de los manuales acerca de la clasificación de la voz más utilizados en el mundo de la técnica vocal es *Clasificación de la Voz*, de Ramón Regidor Arribas (1977), que ya hemos citado con anterioridad. Este libro ofrece un amplio abanico de diversos tipos de clasificación de la voz dependiendo de distintas características y elementos. A continuación, y junto con la opinión de otros autores y profesores de canto, expondremos una aproximación acerca de qué es y cómo se realiza una clasificación de la voz.

Para Mansion (1947): «Clasificar una voz es rotularla, ubicarla en una categoría determinada. Es reconocer que esa voz se presta para interpretar las arias y los papeles de dicha categoría [...]» (Mansion, 1947, p. 71).

Según esta misma autora la voz se puede dividir en tres bloques (Mansion, 1947, p. 71):

Tabla 1. Clasificación de las voces por tesitura.

Aguda	Media	Grave
Soprano (mujer)	Mezzo-soprano (mujer)	Contralto (mujer)
Tenor (hombre)	Barítono (hombre)	Bajo (hombre)

Nota: Tabla que muestra la clasificación de la voz, realizando una división entre voz aguda, media y grave.

Como se aprecia en la tabla, son grupos muy globales que la autora posteriormente subdivide:

[...] Y con esto no cito más que las divisiones más generales, que admiten a su vez numerosas subdivisiones: tenor *frerie* o dramático, tenor de ópera-cómica, tenor ligero, soprano dramática, soprano lírica, soprano ligera, etc. Según se posea tal o cual voz se podrá bordar tal o cual repertorio y asumir, en el teatro lírico los papeles afines [...]. [...] La voz no debe ser clasificada por su extensión sino por su «tesitura»⁸⁹ y por timbre⁹⁰. (Mansion, 1977, pp. 71-73)

En cambio, también se podría realizar otro tipo de clasificación de la voz siguiendo divisiones por sexo y edad de la siguiente manera⁹¹:

Tabla 2. Clasificación de las voces por sexo y edad.

Hombre	Mujer	Niño	Castrado	Contratenor
Tenor	Soprano	Soprano	Soprano	Sopranista
Barítono	Mezzo-soprano	-	Mezzo-soprano	-
Bajo	Contralto	Contralto	Contralto	Contralto

Nota: Tabla que muestra la clasificación de la voz, realizando una división entre la voz de hombre, mujer, niño, castrado y contratenor, teniendo en cuenta el sexo y la edad.

⁸⁹ Tesitura: extensión cómoda de la voz cantada. En italiano significa *tejido*. Es, pues, la contextura misma de la voz. Es el conjunto de notas con las cuales se canta con absoluta comodidad. Es la extensión sonora que una voz puede abarcar sin esfuerzo vocal. La extensión es el conjunto de notas, de la más grave a la más aguda, que puede emitir una persona. Tesitura y extensión coinciden con una buena técnica.

La extensión normal de un cantante suele ser de dos octavas, aunque muchos la sobrepasan. Los niños suelen abarcar una octava, ampliándose a una y media en la pubertad. (N. del A.)

⁹⁰ Es lo que nos hace diferenciar dos voces de igual tono e intensidad. Es algo sutil e indefinible que hace que al cantar la misma nota dos personas, se puede personalizar la voz. (N. del A.)

⁹¹ Notas extraídas de la conferencia del 28 de noviembre de 2014.

Al igual que para la extensión de la voz, que se puede clasificar teniendo siempre en cuenta que cada tipo de voz tiene una extensión determinada:

Tabla 3. Clasificación según el sexo y la extensión de la voz.⁹²

Voz de mujer		Voz de hombre	
Soprano	la ² ⁹³ – fa ⁵	Tenor	si ¹ – re ⁴
Mezzosoprano	sol ² – do ⁵	Barítono	fa ¹ – la ³
Contralto	fa ² – la ⁴	Bajo	re ¹ – sol ³

Nota: Tabla que muestra la clasificación de la voz, realizando una división entre hombres y mujeres, teniendo en cuenta la extensión de cada una de ellas e indicando la nota más grave y más aguda de cada tipo.

Hay algunas características que pueden influir sobre el timbre propio de un cantante: el color, que varía también según la técnica y las vocales empleadas (puede ser claro u oscuro) y el brillo o mordiente⁹⁴ [*squillo*]⁹⁵, que depende de una buena tonicidad laríngea y que se puede potenciar o no dependiendo del tipo de técnica empleada.

En general, habrá tantos matices en los timbres como variaciones en las condiciones mecánicas y físicas. Las diferentes formas del tubo sonoro moldearán de distinta manera las ondas sonoras produciendo variadas sensaciones en nuestro oído.

Es necesario advertir que a lo largo de la carrera de un cantante puede producirse una evolución vocal que suponga un cambio en el timbre, bien por un desarrollo de la laringe y musculatura del aparato de fonación debido a la actividad vocal, bien por mayor madurez física. También puede ocurrir todo lo contrario, que una voz mantenga su propio timbre durante toda una vida profesional. Algo que también influirá cuantiosamente en este aspecto o característica vocal es la técnica utilizada y el cuidado que el cantante ha dedicado a su instrumento. En el caso de los hombres el cambio de timbre es más obvio que en las mujeres.

⁹² Hay que advertir que estos límites son solo indicativos y no son aceptados por igual por todos los autores.

⁹³ El número en cada una de las notas es el índice acústico que permite determinar la octava de la que estamos hablando. Ej.: do³ significa que estamos hablando del do central (según el índice acústico franco-belga), es decir, la cantidad de octavas a la que se encuentra un sonido dado con respecto al umbral de audibilidad. (N. del A.)

⁹⁴ Grado de brillantez de una voz. (N. del A.)

⁹⁵ Anillo (trad. a.).

En un primer momento por la muda de voz y más tarde porque la voz va desarrollándose hasta encontrar su lugar natural.

Basándonos en los apuntes de Fabuel (Comunicación personal, 3 de agosto 2014) y al combinar timbre y tesitura como criterios de clasificación, obtenemos la siguiente división y subdivisión de las voces:

Tabla 4. Clasificación por timbre y tesitura en la mujer.

MUJER		
Soprano	Mezzosoprano	Contralto
ligera	ligera	ligera
lírico-ligera	---	---
lírica	lírica	lírica
lírico-dramática o <i>spinto</i>	---	---
dramática	dramática	dramática

Nota: Tabla que muestra la clasificación de la voz de las mujeres, realizando una división entre soprano, *mezzosoprano* y contralto y las subdivisiones de cada una de ellas.

Tabla 5. Clasificación por timbre y tesitura en el hombre.

HOMBRE		
Tenor	Barítono	Bajo
ligero	ligero	---
lírico-ligero	---	---
lírico	lírico	cantante
lírico-dramático o <i>spinto</i>	---	---
Dramática o <i>di forza</i>	dramático	profundo
<i>wagneriano</i> ⁹⁶	---	---

Nota: Tabla que muestra la clasificación de la voz de los hombres, realizando una división entre tenor, barítono y bajo y las subdivisiones de cada una de ellos.

⁹⁶ Se llama así a los cantantes líricos que interpretan la obra de Richard Wagner. Suelen ser voces de gran peso y fuerza vocal (N. del A.).

Otro tipo de clasificación a la que se le debe tener cierta consideración para no forzar una voz es la que tiene en cuenta la intensidad o volumen. La intensidad depende de la amplitud del movimiento vibratorio que produce el sonido. Según la intensidad las voces se clasifican en más o menos potentes. El eminente laringólogo francés Raoul Husson (1965) establece la siguiente división en función de la potencia vocal, tomando como referencia la intensidad máxima desarrollada sobre la vocal y el tono que resulten más cómodos para el individuo:

Tabla 6. Clasificación por potencia vocal, medida en decibelios y dividida por estilos.

TIPO DE VOZ	DECIBELIOS
Voz común o de micrófono	de menos de 80 decibelios
Voz de salón o de concierto	de 80 a 90 decibelios
Voz de opereta	de 90 a 100 decibelios
Voz de ópera cómica	de 100 a 110 decibelios
Voz de ópera	de 110 a 120 decibelios
Voz de gran ópera	de 120 o más decibelios

Nota: Tabla que muestra la clasificación de la voz basándose en los decibelios que puede producir y en consecuencia el tipo de voz al que corresponde.

Esta clasificación puede servir de orientación, pero nunca como único eje de una clasificación de la voz, puesto que se trata de una división demasiado escasa y básica.

En el apartado de la intensidad no sólo cuentan los decibelios, es también determinante el tamaño de la sala y, sobre todo, la acústica y el acompañamiento que vaya a tener la voz. De cualquier manera, aun circunscribiendo la división que Husson (1965), que establece solo a los tipos de música a interpretar, también podemos errar siguiéndola, puesto la misma voz que está capacitada por decibelios para la gran ópera puede resultar excelente en concierto. Asimismo, hay determinados papeles de ópera cómica que pueden necesitar por su envergadura una voz con los decibelios de la voz de ópera. Para encasillar una voz y darle un repertorio debemos tener en cuenta muchísimos factores concatenados, nunca en solitario.

La resistencia vocal es otro factor importante en una clasificación vocal. La mayor o menor resistencia vocal depende principalmente de cuatro factores: la duración de la obra, el modo en que está escrita (tesitura o frases fatigosas), cualidades físicas congénitas del intérprete y calidad de su técnica vocal. Para evaluar la resistencia vocal de un cantante habría que observar el tiempo que soporta cantando sin fatigarse, es decir, sin menoscabar la calidad de su timbre, así como la facilidad que tiene después para recuperarse.

1.2.2 El registro de la voz

El registro es la extensión cómoda en la que se mueve un cantante. Dicho de otra manera, es la parte de la extensión de los tonos que puede cantar con relativa facilidad y obteniendo un sonido homogéneo y de calidad. Durante la historia del canto han existido épocas en las que los cantantes utilizaban un registro determinado para cantar, o una combinación de más de uno de ellos. En parte esto se ha debido a las modas del momento, al tipo de cantantes, o a la falta de conocimientos de técnica vocal.

Cuando una voz no está cultivada puede encontrarse con un registro heterogéneo, mientras que una voz cultivada y trabajada debería obtener un registro igualado y homogéneo.

Al describir la cualidad tímbrica de una emisión vocal se utilizan frecuentemente términos como voz de pecho, de cabeza, registro lleno, falsete, falsetón, voz mixtada o incluso sonido cubierto, aflautado, girado, entre otros. Seguidamente realizaremos una breve explicación de los que consideramos más importantes para describir más adelante la voz de Tarrés.

a) Falsete

Esta forma de cantar gozó de un gran apogeo durante los siglos XVII y XVIII, aunque ya en el Medioevo y en el Renacimiento era utilizada.

Para muchos especialistas, laringólogos, profesores de canto, estudiosos de la voz, el falsete y la voz de cabeza son lo mismo. Pero si observamos el término en su definición de la Real Academia Española, en su tercera acepción dice: «Voz más aguda que la natural, que se produce haciendo vibrar las cuerdas superiores de la laringe»⁹⁷. Ciertamente es que esta definición

⁹⁷ Real Academia Española. Recuperado de: <https://dle.rae.es/falsete> [Consultado el 3 de febrero de 2015].

ha quedado obsoleta puesto que actualmente se tienen muchos más conocimientos de lo que ocurre a nivel fisiológico en el momento de la emisión de un sonido de falsete. Pero de alguna manera nos expresa que la voz de falsete no es tan natural como la voz de pecho. Existe una gran diferencia entre la voz de falsete de las voces femeninas y las masculinas. Es una voz que expresa cierta falsedad de sonido en las voces masculinas y con ciertas sensaciones de imitación de la voz femenina. En la voz de falsete el sonido es mucho más delgado, fino, incluso débil en algunos casos. Para que esto no sea tan audible existen diferentes técnicas para trabajarlo y encontrar una voz lo más natural posible.

De nuevo nos encontramos con un tema polémico en la técnica vocal, sobre el que existen infinidad de definiciones. Hemos escogido ésta como ejemplo por su claridad:

En el registro de «falsete», se advierte algo así como una rotura de la voz que se separa en dos tipos de timbres diferentes debido a los cambios funcionales laríngeos producidos en ese momento. Dichos cambios son abordados por el cantante de manera gradual a lo largo de toda la extensión vocal. (Fabuel, comunicación personal, 3 de agosto 2014)

Esta rotura o puente al que se refiere Fabuel es en muchos casos el mayor síntoma de ese cambio funcional que se produce. Hay varias versiones de la actuación de las cuerdas vocales para ejecutar el sonido de falsete. Por un lado, explica que las cuerdas vocales se estiran creciendo en longitud y adelgazando en grosor, creando más tensión y el contacto entre ellas es menor. Un ejemplo de este argumento lo encontramos en el libro de Cuart, *La voz como instrumento* (2000), donde expone la siguiente explicación: «La laringe se eleva, las cuerdas vocales se adelgazan y se tensan. La resonancia es frontal. La presión respiratoria es poca, pero el apoyo es considerable» (Cuart, 2000, p. 64).

b) Voz o registro de pecho o lleno

Este registro es el más utilizado por todo tipo de cantantes independientemente de cuál sea su estilo musical. Es el registro central de una voz masculina y el grave de una voz femenina de manera natural, pero también requiere su entrenamiento para una buena ejecución y para que no produzca cambios bruscos en el sonido emitido.

Es un registro que se utiliza más en la zona grave, pero en el que cada cantante tiene su extensión determinada:

Describiendo los sonidos emitidos por un cantante lírico decimos de hecho que su voz es llena, y usamos generalmente el término voz de pecho para referirnos a la emisión de los tonos graves, caracterizados por un bajo número de vibraciones por segundo. Hablar de voz de pecho significa referirse al fenómeno perceptivo de redondez y amplitud del sonido. (Fabuel, comunicación personal, 3 de agosto 2014)

Desde otro prisma y basándonos en algo más fisiológico, Francisca Cuart (2000) expone:

Registro agudo, de falsete o de cabeza: la laringe se encuentra abierta y descendida, las cuerdas vocales se alargan y vibran en toda su extensión, la resonancia es de tipo faríngeo y torácico y la presión respiratoria es considerable (Cuart, 2000, p. 64).

También podríamos decir que cuando comúnmente hablamos de registro de pecho o de cabeza no siempre nos referimos al término real, sino a la apreciación subjetiva de los cantantes con respuestas vibratorias de algunas partes del cuerpo a las ondas sonoras producidas por la laringe. Los verdaderos fenómenos de resonancia se verifican en esas cavidades naturales (oro-faríngea y nasal) en las cuales el sonido se propaga y que son por lo tanto los verdaderos resonadores.

c) Voz de cabeza

Este registro también es denominado en algunas ocasiones registro superior debido a que se utiliza para notas más agudas. A diferencia de la voz de pecho, la voz de cabeza suele ser más débil y su volumen es menor, pero esto depende del cantante y de la técnica que utilice. Muchos autores opinan que la voz de cabeza y la voz de falsete son lo mismo o utilizan el mismo mecanismo de ejecución. Durante muchos años se utilizó el registro de falsete por parte de los tenores para cantar los sonidos agudos, pero fue a principios del siglo XIX cuando esto cambió:

A principios del siglo XIX tuvo lugar una revolución y un avance en la técnica vocal, sobre todo para los tenores, quienes hasta ese momento cantaban el sonido agudo, de falsete, potenciando la dulzura, el sentimiento y la habilidad técnica. Pero esta forma de cantar

provoca una gran diferencia de color entre la zona o registro medio y la zona o registro agudo, teniendo que hacer esta última de falsete. Esta era la concepción del sonido en esa época. (Bustos, 2003, pp. 93-94)

Para Francisca Cuart (2000) existe un paralelismo claro entre el registro agudo y el registro de falsete o de cabeza. Ella incluso agrupa los dos registros en uno, como hemos podido ver en el apartado dedicado al falsete.

Por el contrario, hay autores, como Miguel Manzo (2017), que consideran que:

El sonido en la voz de cabeza es más brillante y tiene mayor potencia. En la voz de cabeza, los mismos músculos que se coordinan para la voz media, o la voz de pecho, van a estar activos, pero en diferente proporción. Por lo que los músculos son capaces de resistir el aire en esas notas altas, creando un sonido brillante, que se puede controlar en dinámicas. En la voz de cabeza, cuando venimos de la voz de pecho hacia los agudos, el sonido se mantiene unido, todas las zonas de la voz están conectadas. (Manzo, 2017, &2)

d) Pasaje de la voz

Es el cambio o frontera que encontramos entre el registro de pecho y el registro de cabeza. Cada tipo de voz lo tiene en unas notas determinadas, aunque a veces es un tema muy personal y cada individuo lo siente de manera diferente. También podemos encontrar cantantes que no sienten este cambio y por lo tanto no tienen ese pasaje o paso de la voz. Para algunos cantantes es un tema que les ha causado grandes problemas y que ha sido muy costoso de resolver.

Este pasaje se produce cuando los músculos han de realizar un cambio para pasar por ciertas notas, que, como hemos explicado, pueden ser diferentes para cada cantante. En algunas técnicas, como el *Voice Craft*⁹⁸, lo denominan cambio de «masa gruesa» a «masa fina». El ideal es conseguir que ese cambio no se aprecie y que la voz sea homogénea en todo su registro.

⁹⁸ El llamado método *Voice Craft*, también conocido como *Estill Voice Training System*, en honor a su creador y desarrollador Jo Estill, es un método de enseñanza vocal innovador que permite descubrir a sus estudiosos todas las posibilidades de la voz. (Craft, s.f.). Recuperado de: <http://www.tallerdecanto.es/metodo-voice-craft/>. Para ampliar información. *vid.*: <https://www.estillvoice.com/>

Algunas definiciones que hemos considerado de interés son las que a continuación exponemos y que vienen a resumir la definición del pasaje de la voz:

En la zona del pasaje, el cantante puede producir algunos sonidos de la gama con uno u otro tipo de acción muscular laríngea, según el modo en que entre en relación la tensión de los músculos laríngeos intrínsecos y extrínsecos con los diferentes grados de presión subglótica y con las distintas adaptaciones de las cavidades de resonancia. (Fabuel, comunicación personal, 3 de agosto 2014)

Se produce cuando al pasar de un registro a otro la musculatura laríngea se modifica: las cuerdas vocales que en el registro grave son gruesas, a medida que la voz va ascendiendo hacia el agudo se van adelgazando y tensando, lo que provoca en ciertas voces una incomodidad y carraspeo, que suele traducirse en pobreza de timbre, disminución de la intensidad sonora o cambios en el color de voz. (Cuart, 2000, p. 64)

Como observamos, la tensión muscular, el grosor y longitud de las cuerdas, la presión y las distintas disposiciones de las cavidades de resonancia, son las causantes de este espacio, paso o pasaje de la voz.

e) Sonido cubierto

Analizando la evolución histórica de la pedagogía del canto, podemos notar cómo el hábito de utilizar el sector tonal agudo con voz plena fue consolidado en torno a las primeras décadas del siglo XIX con la búsqueda de los llamados mecanismos de cobertura del sonido. Este aspecto pudo ser debido a exigencias de orden estilístico y estético o bien ligadas a motivos de naturaleza psicoacústica ambiental.

El término cobertura, aparecido en la didáctica para explicar el fenómeno de la homogeneización tímbrica en el sector del pasaje desde el medio-grave al agudo, es identificable con una serie de fenómenos de adaptación de la cavidad de resonancia en el momento del pasaje de registro que consisten en bajar la laringe y la mandíbula, aplanar la base de la lengua y alargar la cavidad oro-faríngea con la elevación del velo del paladar. Cubrir los sonidos permite mantener una cierta uniformidad de color en el registro lleno y después del pasaje a los agudos, pues consiente una buena audibilidad para la concentración de la energía acústica en la zona de armónicos.

Este fenómeno también posee otras nomenclaturas que son utilizadas por numerosos maestros de canto y profesionales de la voz, como «girar la voz», o «enmascarar el sonido».

1.2.3 Fisonomía del cantante

El cuerpo del cantante es el creador del sonido, la caja de resonancia del instrumento y por ello tiene un papel muy importante en su voz. También es uno de los factores a tener en cuenta en una correcta y profunda clasificación de la voz, pero por supuesto no es determinante. La estatura, la longitud y grosor del cuello, la estructura ósea de la cabeza y tórax son importantes e influyen, pero la naturaleza es muy caprichosa y en ocasiones nos encontramos con cuerpos que de entrada no corresponderían a un tipo vocal específico.

Un ejemplo de cómo la fisonomía de un cantante afecta a la producción del sonido sería lo referente a la flexibilidad o rigidez natural de un cuerpo. Por lo general, un cuerpo laxo y elástico nos llevará a una voz más flexible y tendrá más facilidad para la ejecución de la coloratura. Por el contrario, un cuerpo rígido o tenso nos proporcionará una voz menos flexible y con más facilidad para sostener notas tenidas. Esto no quiere decir que siempre suceda de esta manera, ya que existen casos que contradicen por completo esta teoría que no tiene base científica, solo son conjeturas de profesionales (Fabuel, Borragán, Puente *et al.*, 2013) que tras muchos años de experiencia han podido observar, aunque no han llegado a ninguna conclusión.

Otro ejemplo son las cavidades de resonancia del cantante, que ejercen su influencia en la configuración de los ligamentos vocales, ya sea en el plano de la búsqueda del color –claro, oscuro, abierto, cubierto–, ya en el plano articulatorio fonético. Por lo tanto, dependiendo de la constitución de estas cavidades, la voz tendrá unas características u otras.

Existe otro factor a tener en cuenta que, aunque no es físico, sí afecta y puede estar relacionado con la fisionomía del cantante. Este factor es el carácter y el comportamiento de cada individuo. Por sí solos el carácter y el comportamiento de una persona no determinan una clasificación, pero sí son fundamentales en cualquier acción. Un carácter más enérgico determinará papeles más enérgicos, un carácter más blando determinará roles más lánguidos.

Para concluir, debemos tener en cuenta que existe una estrecha relación entre la fisonomía de un cantante y el tipo de voz que posee, con las correspondientes excepciones.

1.3 Soprano: tipologías, características y ejemplos

Antes de comenzar este apartado nos gustaría aclarar que solo hablaremos del tipo de voz de la soprano, por ser ésta la voz de Enriqueta Tarrés, objeto de estudio de la presente investigación.

La soprano es la voz más aguda del registro vocal natural de un ser humano de sexo femenino o de un niño antes de la muda de voz, a excepción de algunos varones que por algún problema de desarrollo u hormonal no han producido esta muda vocal y su voz no ha evolucionado a una voz masculina (tenor, barítono o bajo).

La voz de la soprano es muy amplia y posee diferentes subtipos vocales. Para realizar esta subdivisión de la voz de la soprano nos basaremos en lo descrito por Fabuel (Comunicación personal, 3 de agosto 2015). Para ella los subtipos se podrían dividir en: ligera o coloratura, lírico-ligera, lírica, lírico-dramática o *spinto* y dramática.

Por lo general, la soprano a nivel fisonómico suele tener unas cuerdas vocales cuya longitud oscila entre 14 y 19 mm dependiendo del subtipo al que pertenezca. Dentro de estas medidas, la longitud, la anchura y el espesor son mayores si la voz es más dramática. Del mismo modo, las cavidades de resonancia son menos amplias y la musculatura vocal está menos desarrollada en las voces ligeras que en las voces dramáticas, pero por supuesto esto puede ser muy diverso y las dimensiones pueden variar.

Seguidamente, se procederá a realizar una breve definición de cada tipo o subtipo de soprano que existe, basado en su fisonomía, el tamaño de sus cuerdas vocales, el timbre y color de su voz, su tesitura vocal y su carácter. Además, se incluirán algunos ejemplos de los roles de ópera más adecuados para cada una de ellas, todo ello según la información y opiniones expuestas en este capítulo y en mi propia experiencia en el ámbito de la docencia del canto. Se puede considerar, que esta clasificación es subjetiva y está llena de matices que en algunos casos son excepciones o puntos de vista diferentes a los expuesto aquí.

a) Soprano ligera o de coloratura: A menudo se trata de mujeres de estatura baja, complexión delgada y cuello corto. Sus cuerdas vocales son delgadas y cortas. Suele tratarse de voces con centro pequeño, débiles en la parte grave y gran facilidad para agudo y sobreagudo. Deben ser ágiles y ligeras, ya que su repertorio exige gran precisión. Los timbres son en su mayoría claros y cristalinos. Su tesitura abarca más o menos del do3 al fa5. Es difícil el error en su clasificación.

Ejemplo: Olympia, de la ópera *Les contes d'Hoffmann*⁹⁹ de Jacques Offenbach¹⁰⁰. Este personaje es una muñeca mecánica débil y pequeña, casi podríamos decir que es como una niña o jovencita.

b) Soprano lírico-ligera: Tiene una complexión muy similar a la ligera. Su timbre es algo más redondo y expresivo con el centro menos débil. Sin embargo, no le resultan tan fáciles las notas extremas. Es un tipo de voz muy común. Su tesitura abarca del si2 o do3 al re o mi b5. Su tipo de repertorio incluye todos los papeles de personajes con carácter ligero que no tienen tesituras extremas en el sobreagudo y que cantan bastante en la zona central.

Ejemplo: Adina, de la ópera *L'elisir d'amore*¹⁰¹ de Gaetano Donizetti¹⁰². El físico de este personaje es relativamente parecido a un personaje de una soprano ligera.

c) Soprano lírica: Su complexión es un poco más redonda que la de la soprano ligera y el cuello un poco más ancho. Sus cuerdas vocales son cortas, pero algo más gruesas y anchas. Debe tener voz redonda y bien timbrada en el centro y en el agudo. No es tan ligera como la soprano lírico-ligera, aunque tampoco su voz es pesada. Es expresiva y ha de tener una cierta potencia. Su tesitura abarca del la2 al do5.

Ejemplo: Mimi, de la ópera *La bohème*¹⁰³, de Giacomo Puccini¹⁰⁴. Este personaje suele ser interpretado por mujeres con un poco más de edad que las anteriores.

⁹⁹ *Los cuentos de Hoffmann* (trad. a.).

¹⁰⁰ Jakob Eberst Offenbach (Colonia, 1819-París, 1880): compositor francés.

¹⁰¹ *El elixir de amor* (trad. a.).

¹⁰² Domenico Gaetano Maria Donizetti (Bérgamo, 1797-1848): compositor italiano.

¹⁰³ *La Bohemia* (trad. a.).

¹⁰⁴ Giacomo Antonio Domenico Michele Secondo Maria Puccini (Lucca, 1858-Bruselas, 1924): compositor italiano.

d) Soprano lírico-dramática o *spinto*: La soprano lírico-dramático o *spinto* suele tener una complexión media-grande, destacando su caja torácica grande, cráneo amplio, pómulos prominentes y cuello ancho y más largo que las líricas. Es la categoría intermedia entre la lírica y la dramática, aunque a veces canta el repertorio de estas últimas debido a la escasez de dramáticas puras. Tienen más flexibilidad que las dramáticas, aunque con voz no tan potente. Deben poseer timbre redondo, penetrante e intenso con agudos brillantes y expresividad en la voz, ya que los papeles que han de interpretar son de carácter. La tesitura es más o menos la misma que la de la lírica.

Ejemplo: Leonora, de la ópera *Un ballo in maschera*¹⁰⁵ de Giuseppe Verdi¹⁰⁶. El papel de Leonora es el de una mujer más fuerte y poderosa en cuanto a carácter que los personajes anteriormente citados.

e) Soprano dramática: La voz de soprano dramática es muy escasa en la naturaleza. Se trata de mujeres grandes y fuertes, con un pecho de buen desarrollo y un cuello bastante largo. Tienen voz fuerte, voluminosa, rotunda y potente. Sus cuerdas vocales son cortas, anchas, gruesas y muy musculosas. Las sonoridades suelen ser bellas, sobre todo en el registro medio. Es frecuente el error de clasificación en este tipo de voces confundiéndolas con la de mezzosoprano, aunque la de soprano dramática tiene más extensión en los agudos. La mayoría de las cantantes que quieren representar papeles de soprano dramática sin tener las condiciones adecuadas son voces impelidas y aumentadas artificialmente para alcanzar volumen. Su tesitura abarca del la₂ al do₅. Su frecuencia óptima de pasaje oscila entre el fa₄ y el fa_{#4}.

Un ejemplo es el personaje de Santuzza, de la ópera *Cavalleria Rusticana*¹⁰⁷. de Pietro Mascagni¹⁰⁸. Este rol en algunas ocasiones es cantado por mezzosopranos líricas debido a la fortaleza física y vocal que requiere.

¹⁰⁵ *Un baile de máscaras* (trad. a.).

¹⁰⁶ Giuseppe Fortunio Francesco Verdi (Busseto, 1813-Milán, 1901): compositor italiano.

¹⁰⁷ *Caballería rústica* (trad. a.).

¹⁰⁸ Pietro Antonio Stefano Mascagni (Livorno, 1863-Roma, 1945): compositor italiano.

Tabla 7. Resumen de los diferentes tipos de soprano y ejemplos de roles de óperas que les corresponden.

TIPO	SOPRANOS	ROL	ÓPERA	COMPOSITOR
Ligera o coloratura	Edita Gruberova Enedina Lloris	Lakme Zerbinetta	<i>Lakme</i> <i>Ariadne auf Naxos</i>	C. Debussy R. Strauss
Lírico-ligera	Joan Sutherland June Anderson	Gilda Amina	<i>Rigoletto</i> <i>La Sonnambula</i>	G. Verdi V. Bellini
Lírica	Victoria de los Ángeles Montserrat Caballé	Marguerite Micaela	<i>Faust</i> <i>Carmen</i>	C. Gounod G. Bizet
Lírico-dramática o <i>spinto</i>	Enriqueta Tarrés Renata Tebaldi	Aida Elisabeth	<i>Aida</i> <i>Tannhauser</i>	G. Verdi R. Wagner
Dramática	Eva Marton Birgit Nilsson	Isolda Salomé	<i>Tristan und Isolde</i> <i>Salomé</i>	R. Wagner R. Strauss

Nota: Tabla que muestra el tipo de soprano, nombres de sopranos prestigiosas y ejemplos de los roles de cada tipo y la ópera y el compositor correspondiente.

Capítulo 2. Origen, desarrollo e identidad de la lírica en Barcelona

*L'opera attraverso il canto deve attirare le lacrime
delle persone, terrorizzarle e farle morire.*

VINCENZO BELLINI

2.1 La llegada de la ópera a Barcelona

El gusto por el arte de la lírica se ha ido desarrollando y cultivando desde el siglo XVIII en Barcelona. En dicha ciudad han actuado los mejores cantantes líricos del mundo, al tiempo que se han estrenado e interpretado obras de los compositores más importantes y emblemáticos de cada época. El agrado por este arte no solo creó una gran afición y un público experto, también removi6 las entrañas de los amantes de la lírica que sentían que su destino era ser cantantes.

A principios del siglo XVIII en Barcelona ya se encuentra el Teatre de la Santa Creu, situado en la Rambla. Este teatro fue construido en 1579 (Subirá, 1978) y en sus inicios ofrecía funciones de obras teatrales en castellano, aunque más tarde la sala acogió las funciones de ópera italiana en la ciudad catalana.

Las primeras muestras de actividad lírica, concretamente ópera, comenzaron en Barcelona a principios del siglo XVIII en el Saló de Llotja del archiduque Carlos de Austria. Se puede encontrar evidencia de ello en el libro dedicado a *La ópera en los teatros de Barcelona*, de Subirá (1978), donde expresa lo siguiente:

[...] Por una breve relación de los festejos reales, etc. y por un *Dietario de la Diputación* correspondiente al año 1708, consta que, en honor del soberano, se estrenó en la Lonja del Mar, convenientemente dispuesta para el caso, una ópera o mejor dicho un *Componimento da Camera per musica*, el 7 de agosto del referido año. Titulábase dicha obra *Il piú bel nome, nel festeggiarsi il Nome Felicissimo di Sua Maestrá Cattolica, Elisabetha Cristina, Regina delle Spagne*. El poeta Prieto Pariati y el compositor Antonio Caldara tejieron una obra en tres actos, donde lo mitológico desempeñaba gran papel merced a la corpórea participación de Juno, Venus, Hércules, Paris y el Destino, y para mayor realce de la obra, entraban dos coros: el de los partidarios de la Belleza y el de los partidarios de la Virtud. El propio Caldara vino a Barcelona, desde Venecia, para dirigir su obra. (Subirá, 1978, pp. 13-14)

También Virella (1888) destaca este hecho en su libro dedicado a la ópera en Barcelona, al tiempo que explica la simultaneidad temporal de las primeras demostraciones de ópera en Madrid y Barcelona:

[...] Recordemos la representación, en dos de agosto del propio 1708 y en la fiesta celebrada en la Lonja del Mar de Barcelona, de una ópera italiana con que se festejó la boda del Archiduque Carlos y la princesa Isabel de Brunswick, y por la simultaneidad de tales manifestaciones en las dos principales ciudades españolas, admítase como decisivo el advenimiento del arte italiano entre nosotros, en los comienzos del siglo décimo octavo (Virella, 1888, pp. 44-45).

Como podemos observar, en el texto de Subirá (1978) la fecha indicada de esta primera representación operística en la Llotja del Mar de Barcelona es el 7 de agosto de 1708, mientras que, según indica Virella, es el 2 de agosto de 1708.

Por otro lado, Alier (2004) también alude a esta primera actividad operística a principios del siglo XVIII, aunque sin concretar la fecha exacta:

Només n'hi va haver una mostra, tardana ja, quan la situació econòmica havia començat a millorar, al principi del segle XVIII: les òperes que va fer muntar al Saló de Llotja l'arxiduc Carles d'Àustria, durant el seu efímer regnat català, tan efímer com els espectacles que Antoni Caldara, realçats alguns cops amb les escenografies de Ferdinando Galli Bibiena, organitzava per al lleure dels pocs privilegiats d'aquella cort provisional (1708-1709) (Alier, 2004, p. 11).

Por lo tanto, podríamos decir que el 2 o el 7 de agosto de 1708 tuvo lugar la primera representación operística en Barcelona de la que se tenga constancia. A esta primera ópera le siguieron otros títulos de compositores italianos, como Pollarini, Gasparini, Fiore, Badia, Porsile y el propio Caldara, entre otros, según explica Subirá (1978) en su libro.

Durante este primer periodo del siglo XVIII, Barcelona se encontraba en medio de un clima bélico con constantes enfrentamientos entre los partidarios del archiduque Carlos y las tropas de Felipe V, desembocando todo ello en los terribles bombardeos del 11 de septiembre de 1714 sobre la ciudad, un conflicto sucesorio que finalmente concluyó con la rendición de los partidarios de los Austrias frente a la dinastía de los Borbones.

Esta breve etapa que parecía el comienzo del establecimiento de la ópera italiana en la ciudad de Barcelona, se vio truncada. Fue durante el gobierno borbónico cuando la ciudad comenzó su progreso económico, que también se vio reflejado en el mundo de la ópera.

En tornar a Catalunya, el marquès de la Mina va introduir a la Barcelona del seu temps una companyia de cantants italians, així que en va tenir la primera ocasió (que fou el pas per Barcelona de la infanta Maria Antònia de Borbó, a la primavera de 1750, per anar-se a casar a Torí). Després, passada la visita oficial, va instal·lar aquesta companyia italiana, que procedia de Bolonya, al Teatre de la Santa Creu i va incitar els militars de la nombrosa guarnició barcelonina que s'abonessin a les temporades d'òpera del teatre, ja que considerava que aquest espectacle havia de servir no sols per al seu propi guadi, sinó també per donar una diversió brillant i atractiva als militars desvagats, i això també assegurava que es mantingués la tranquil·litat pública. [...] (Alier, 2004, p. 12)

Como podemos leer en este texto de Alier (2004), gracias al marqués de la Mina, la ópera empezó a sonar en Barcelona. A partir de 1750 se comenzaron a programar numerosas representaciones operísticas en el Teatre de la Santa Creu. El público barcelonés asistía con asiduidad a las funciones y era capaz de realizar críticas y comentarios sobre lo que escuchaba. Como explica Alier (2004): «La vida operística de Barcelona, a partir del 1760, adquireix ja la brillantor de qualsevol altre teatre del gènere a Itàlia. [...] l'arrelament de l'òpera entre el públic barceloní que omplia el teatre i comentava les representacions» (p.

13). Estas frases inducen a pensar que Barcelona comenzaba a ser una ciudad que sabía escuchar ópera, que la entendía y la disfrutaba.

Desde ese momento, la ópera sonó en el Teatre de la Santa Creu con la compañía italiana hasta la muerte del marqués de la Mina, en 1767. La ópera en Barcelona ha pasado por diversas situaciones, como la traducción al castellano que no terminó de recalzar entre el público. Existe un paréntesis entre 1767 y 1770, periodo durante el cual solo se tiene constancia de que en 1769 hubo una compañía de ópera y de que en 1770 se interpretó una ópera, *Il filosofo di campagna*, del compositor Galuppi, según Subirá (1978).¹⁰⁹

En 1787 el Teatre de la Santa Creu sufrió un incendio y decidieron establecer como sede un teatro nuevo llamado Santa Mónica; que de manera provisional albergará los espectáculos de ópera y declamación. La reconstrucción fue muy rápida, y en tan solo un año el teatro incendiado ya estaba preparado para continuar con su vida operística que presentaba obras de alto nivel. Como ejemplo, en 1798 se representó por primera vez en Barcelona, la ópera *Così fan tutte*, del compositor W. A. Mozart. Barcelona había conseguido, gracias a su conexión con Viena, según Alier (2004), que la ópera del genio austriaco llegara al Teatre de la Santa Creu antes que a los teatros de París o Londres. Esta es otra muestra de la fuerza que tenía este género en la capital catalana y cómo los responsables de la programación del teatro de la Rambla realizaban las gestiones oportunas para conseguir programar óperas italianas, germanas e incluso francesas.

Por otro lado, una serie de estilos musicales relacionados íntimamente con la lírica, como fue el caso de la música religiosa, comenzó a hacerse un sitio en el Teatre de la Santa Creu. En 1804 sonó por primera vez el oratorio *La Creación*, de F. J. Haydn, en este teatro.

Según explica Alier (2004), en 1808 con la llegada de los franceses a Barcelona y el comienzo de la guerra contra Napoleón, la compañía italiana que representaba las óperas en Barcelona se marchó a Madrid. El motivo de este traslado a la capital madrileña está en relación a la visita que Napoleón iba a realizar a Madrid. Las autoridades suponían que sería

¹⁰⁹ Para más información acerca de las óperas que se representaban en Barcelona en la primera mitad del siglo XVIII *vid.* Subirá (1978, pp. 13-15).

conveniente que el espectáculo que se le ofreciese al francés fuese en italiano y no en español, pensando que sería más de su agrado. Parece ser que creían que las compañías de Madrid no serían capaces de cantar en italiano o que el nivel no fuese el deseado para tal menester (Subirá, 1978).

Esta situación provocó que Barcelona se quedara huérfana a nivel operístico. Aunque, según Subirá (1999), durante aproximadamente diez meses –entre 1810 y 1811–, Barcelona pudo gozar de representaciones de ópera francesa que no llegaron a tener el éxito deseado. Fue en 1815 cuando se retomaron las funciones con cantantes italianos, ya que de nuevo se contrató una compañía italiana de ópera que siguió con las representaciones en el teatro de la Rambla.

Hasta el año 1833, solo existía una sala autorizada pública en Barcelona, en la que se recreaban espectáculos teatrales. Cervelló y Nadal (1999) así lo ratifican:

[...] l'únic local autoritzat per a fer representacions teatrals públiques era el Teatre de la Santa Creu. L'any 1833, aquest privilegi desaparegué i ja fou permès a tothom d'organitzar espectacles amb dret a cobrar-ne l'entrada. I vet aquí que de seguida hi va haver qui aprofità l'avinentesa. La primera llavor del futur Gran Teatre del Liceu es plantaria, a favor d'aquesta circumstància, l'any 1837. (Cervelló y Nadal, 1999, p. 7)

Tras unos años marcados por el régimen absolutista, que finalizó en 1833 con la muerte de Fernando VII, el estado español sufrió considerables cambios que afectaron a toda la sociedad. Esta situación también perturbó el sistema teatral de Barcelona. Uno de los cambios más significativos fue la desaparición del privilegio que del que gozaba el Teatre de la Santa Creu. Este teatro tenía la exclusividad de las representaciones teatrales y operísticas de Barcelona. La nueva situación permitió que cualquier teatro o sala, que hubiera obtenido los permisos oportunos, pudiese realizar sus propias representaciones y cobrar las entradas, como explica Alier (2004) y como hemos podido ver en el texto de Cervelló y Nadal (1999).

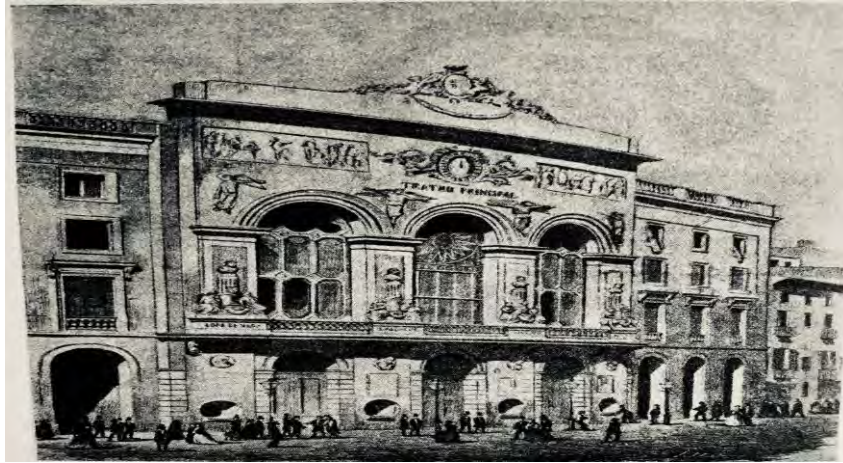


Figura 6. Fachada del Teatre Principal a mediados del siglo pasado (Subirá, 1978, p. 20).¹¹⁰

Según Aviñoa (1990), a partir de 1846, el Teatre de la Santa Creu pasa a denominarse Teatre Principal. Desde este momento este teatro luchará por seguir manteniendo el monopolio del espectáculo operístico en Barcelona, lo que crea grandes conflictos. Esta situación perduró durante un largo periodo de tiempo, creándose cuantiosas vicisitudes que van en aumento cuando el Gran Teatre del Liceu comenzó su andadura y se posicionó como el estandarte de la lírica en Barcelona.

Los primeros años del siglo XVIII fueron clave para entender los hechos que propiciaron la llegada y el desarrollo de la lírica en Barcelona¹¹¹. A partir de 1834 comenzó una nueva etapa, que desembocó en la construcción de uno de los teatros de ópera más importantes del mundo, el Gran Teatre del Liceu, donde la lírica alcanzó las cotas operísticas más altas jamás imaginadas.¹¹²

2.2 Gran Teatre del Liceu de Barcelona

Faria bonic de suposar que els motius que empenyeren els autors de la idea a crear allò que esdevindria la Societat del Gran Teatre del Liceu fossin culturals, artístics o, si més no, altruistes. No hi hagué res d'això. Es tractava de fer pessetes. Estem parlam d'una època, ja

¹¹⁰ En el texto escrito bajo la figura se puede leer: «En 1848 el antiguo Teatro de Santa Cruz restauró la fachada de la forma que nos da imagen el grabado, y tal como quedó entonces, salvo pequeños detalles, ha venido subsistiendo hasta el presente. (De un grabado al acero de la época)» (Anónimo, s. f.).

¹¹¹ Para más información sobre este tema *vid.* Alier (2004)

¹¹² No se debe olvidar que el Teatre de la Santa Creu siguió activo y fue un gran rival del Gran Teatre del Liceu durante un largo periodo de tiempo.

s'entén, en què el teatre donava guany i, per tant, no calia subvencionar-lo com es fa ara. (Cervelló y Nadal, 1999, p. 7)

Hay que remontarse a principios del siglo XIX para conocer cómo surgió la idea de crear un teatro de ópera en Barcelona. Los motivos de esta iniciativa, como se puede ver en estas líneas de Cervelló y Nadal (1999), eran más económicos que artísticos. Para explicar estos inicios, hay que trasladarse a 1820, cuando se creó el cuerpo de voluntarios de las milicias de carácter moderado, en concreto el 14º Batallón de la Milicia Nacional de Barcelona, cuya misión principal era mantener el orden en las ciudades. Este grupo de voluntarios fue disuelto en 1834 y se volvió a crear como «Batallón de voluntarios de Isabel II» bajo las órdenes del capitán industrial barcelonés, Manuel Gibert Sans, unos años más tarde. El capitán Gibert tuvo la idea de convocar una reunión en su casa en el mes de febrero de 1837, donde emplazó a diez caballeros pertenecientes a diversos cargos de las milicias¹¹³. En dicha reunión decidieron organizar un gran baile y otras actividades culturales para recaudar fondos para el Batallón. Este primer baile se realizó en el gran salón de la Llotja de Mar de la ciudad. Pero el resultado no fue el deseado y pensaron en proponer bailes populares para la gente del pueblo con fines totalmente económicos: «[...] con objeto de sacarles los cuartos a los payeses que acuden del llano a pasar el día a la ciudad, *com deia el llibre d'actes d'aquelles reunions*» (Cervelló y Nadal, 1999, p. 8). Con esta frase se puede ver el reiterado interés económico de los altos cargos del batallón de las milicias.

Estos bailes comienzan a tener un gran éxito y decidieron optar por alquilar un pequeño local, el antiguo convento de Mont-Sion:¹¹⁴ «l'antic convent de Mont-Sion de monges dominiques, que havia quedat afectat per la desarmotització del 1835 i ara estava desocupat per les religioses, que n'havien estat expulsades» (Alier, 1999, p. 20), donde además de los bailes se pudieran representar funciones teatrales y así conseguir atraer más público y en consecuencia obtener más recaudación.

¹¹³ Según Alier (2004, p. 19) la reunión tuvo lugar el «21 de febrero de 1837». Por otro lado, Cervelló y Nadal (1999, p. 7) exponen que esta reunión se celebró el «24 de febrero de 1837».

¹¹⁴ «Doncs era a l'antic convent de Montsió de la plaça de Santa Anna, avui Portal de l'Àngel, assignat al 8è Batalló de Línia i que havia ocupat la comunitat de monges dominiques fins al 26 de juliol de 1835, en què varen haver de fugir arran de la cremada de convents» (Cervelló y Nadal, 1999, p. 8).

El 8 de abril de ese mismo año obtuvieron la licencia municipal para representar comedias teatrales con una compañía de aficionados y con escenografías. El 12 de mayo también le fue otorgado un nombre a la asociación: Liceo Dramático de Aficionados, según Marcel y Cervelló (1999) o Sociedad Dramática de Aficionados, según Alier (2004).

Siguiendo a Alier (2004), el primer espectáculo que se representó en este primer Liceu fue *El marido de mi mujer*, de Ventura de la Vega, el 21 de agosto de 1837, junto con otra pieza teatral, de cuyo nombre no se tiene constancia, además de un baile. Así comenzó la verdadera andadura del Liceu como lugar donde se originaba una vida teatral y cultural, aunque no operística.

El 3 de enero de 1838 se acordó un nuevo nombre para la asociación: Liceo Filarmónico-Dramático Barcelonés. Con esta nueva denominación llegó la primera representación lírica, la ópera *Norma*, de V. Bellini (Cervelló y Nadal, 1999). A partir de ese momento las representaciones operísticas crecieron y la institución se consolidó y comenzó a convertirse en algo más que una asociación. El mayor impulsor de esta nueva propuesta fue Joaquim Gispert Anglès. Precisamente el gran interés de Gispert y su propuesta por crear un edificio mayor, fue lo que convenció a la junta de la asociación a buscar un terreno donde construir el nuevo teatro. De este modo, pusieron su mirada en el terreno donde había estado ubicado el convento de los frailes trinitarios descalzos, que tras la disolución del Batallón de milicianos a causa de la desamortización de Mendizábal en la que se había obligaba a los monjes a abandonar el convento, quedaba libre y podía convertirse en la sede donde construir el nuevo edificio.

El senyor Gispert no trigà a aconseguir –amb l'ajut d'un germà seu, diputat a les Corts a Madrid– la cessió per part del Govern d'uns terrenys de l'antic convent dels frares trinitaris descalços –un altre convent!– a la rambla dels Caputxins, enrunat arran dels fets del juliol de 35. L'adjudicació, que seria definitiva tres mesos més tard, es produí mitjançant una Reial Ordre de 6 de març de 1844. El solar no era gaire gran, però l'emprenedor Gispert, en mans dels quals havien deixat els seus consocis tota la gestió, estava decidit a fer les coses ben fetes: faria aixecar un dels teatres més luxosos d'Europa i, a més, encabiria al mateix edifici les aules del Conservatori, que ja navegava a tota vela sota la direcció del mestre Obiols. (Cervelló y Nadal, 1999, p. 8)

Las intervenciones de Gispert fueron en aumento y, tras las gestiones que realizó en Madrid, finalmente el 19 de junio de 1844 consiguió las escrituras del convento de los trinitarios para empezar la construcción del nuevo Liceu. A partir de este momento Gispert se encontró con todo tipo de dificultades para conseguir el apoyo económico que permitiese construir el teatro. Por un lado, no les permitieron recaudar los fondos necesarios para el nuevo proyecto, por parte, no cesaron los ataques de los administradores del Teatre de la Santa Creu y sus partidarios, a lo que se sumó la escasa respuesta de la gente a comprar acciones a cambio de localidades. Aun así, gracias al esfuerzo Gispert y sus aliados y a sortear todas estas de vicisitudes¹¹⁵ consiguieron el dinero para comenzar las obras del Liceu.

El projecte de finançament es va concretar amb la creació de dues societats: *La Sociedad de Construcción*, formada pel mateix Liceu Filharmònic i accionistes de les famílies benestants que rebien a canvi de les seves aportacions econòmiques el dret d'ús a perpetuïtat del 50% de llotges i butaques.

Com la solució aportada inicialment es mostrà insuficient des del punt de vista econòmic es creà una nova *Sociedad auxiliar de Construcción* per aportar la resta de diners a canvi de la propietat d'altres espais de l'edifici on s'hi van instal·lar botigues o el club privat del Cercle del Liceu.

A diferència d'altres ciutats europees on la monarquia havia participat activament en la construcció dels grans teatres d'òpera, el Liceu fou alçat a partir d'aportacions particulars, fet que comportà que una important part del Teatre fos propietat de molt poques famílies. (Anónimo, s. f.)¹¹⁶

En octubre de 1844 comienza la demolición del viejo convento de la Rambla y la preparación para la construcción del nuevo teatro.

Amb penes i treballs, els diners començaren a afluir i l'11 d'abril de 1845 es posava la primera pedra del nou edifici, *el teatro grande y magnífico* que la ara anomenada *Sociedad del Liceo de Isabel II* descrivia fil per randa en l'anunci que féu publicar l'any anterior i que havia servit d'esquer per als futurs propietaris. (Cervelló y Nadal, 1999, p. 10)

¹¹⁵ Para más información, *vid.* Alier (2004, pp. 27-28) y Cervelló y Nadal (1999, pp. 8-10)

¹¹⁶ Recuperado de: <https://www.liceubarcelona.cat/ca/historia-liceu>

El 11 de abril de 1845 se iniciaron las obras del nuevo Liceu¹¹⁷. En un primer momento hubo diversos problemas, como la inadecuación del terreno, los cambios de arquitecto, las dificultades en relación con la financiación y otros avatares. A pesar de todo ello, los arduos trabajos de construcción llegaron a su fin y el 4 de abril de 1847 se inauguraba el Teatre del Liceu de Barcelona.¹¹⁸



Figura 7. Imagen de la entrada del Gran Teatre del Liceu. «Estampa molt difusa de la imatge del Liceu el dia de la seva inauguració (4 d'abril de 1847)» (Alier, 2004, p. 41).

El programa inaugural elegido para este gran acontecimiento se compuso de tres partes bien diferenciadas en cuanto a género artístico. La primera obra interpretada fue la *Sinfonía*, del compositor valenciano Joan Melcior Gomis, que, según Alier (2004), se acercaba más a una obertura que a una sinfonía, para proseguir con el drama romántico, *Don Fernando el de Antequera*, de Ventura de la Vega, con tintes políticos (Alier, 2004), un baile titulado *La Rondeña*, con música de Josep Jurch, primer clarinete de la orquesta del teatro y la

¹¹⁷ «El nou Teatre comptava amb l'aforament més gran d'Europa amb una capacitat per a 3500 espectadors i l'escenari disposava de les instal·lacions i la tecnologia més moderna d'aquell moment». Liceu. s. f. Recuperado de: <https://www.liceubarcelona.cat/ca/historia-liceu>

¹¹⁸ Para más información, *vid.* Alier (1999, pp. 28-34).

coreografía de Joan Camprubí,¹¹⁹ para finalizar con una gran cantata en idioma italiano, *Il regio imene*, con música de Marià Obiols y texto de Joan Cortada.

A pesar de resultar curioso, dado que una de las ideas principales era la de construir un teatro donde representar óperas, el programa elegido para esta ocasión no era una ópera, como podemos observar en esta cita:

El cronista del *Diario de Barcelona* que va a assistir a la funció inaugural conclouïa que aquests teatres de proporcions colossals no eren gaire adequats per a la declamació, però que en canvi servien molt bé per al cant, el ball i per als grans espectacles en general. I és que el Liceu, segons l'òptica de Joaquim Gispert, havia estat pensat per a la *grand opéra*, que aleshores era el gènere més esplendorós que hi havia, i que havia obtingut un gran seguiment, sobretot a París. (Alier, 2004, p. 37)

Así pues, el público barcelonés tuvo que esperar trece días para poder disfrutar de un espectáculo operístico. El 17 de abril, por primera vez, el Liceu acogía la representación de una ópera. La obra elegida fue *Anna Bolena*, del compositor italiano G. Donizetti.



Figura 8. Imagen del interior de la sala principal del Gran Teatre del Liceu vista desde el escenario. «Escena d'una de les representacions d'òpera al Liceu, el 1847; es tracta de Norma, de Bellini. Litografia d'O. Alsamora, publicada per l'òptic Corrons» (Alier, 2004, p. 37).

¹¹⁹ Joan Camprubí, *vid.* www.liceubarcelona.cat/ca/historia-liceu y Joan Francesc d'Assis de Borbó, según Alier (2004, p. 35-36).

De esta manera, el Liceu comenzaba su andadura como teatro de ópera, zarzuela, ballet, comedia y varietés, que deleitaban a su público. Pero uno de los principales objetivos de este proyecto era propiciar beneficios económicos y de momento el teatro no los procuraba. Este escenario desembocó en la ruptura entre el Liceo Filarmónico y los propietarios de las localidades:

Aviat es fa palès que el Liceu no donava els beneficis esperats i aquest és un dels motius que tensà la relació entre els propietaris de les localitats i el Liceu Filharmònic (actual Conservatori Superior de Música del Liceu); així que el 1854 s'acordà la separació d'ambdós ens. El 31 de desembre de 1854 es promulgà el *Reglamento para el régimen y gobierno de la Sociedad del Gran Teatro del Liceo*, la direcció, la propietat i el govern del Teatre passen a dependre, en exclusiva, de la societat d'accionistes, que a partir d'aquest moment passarà a anomenar-se Societat del Gran Teatre del Liceu. (Anónimo, s. f.)¹²⁰

A partir de 1854, tras un periodo de reproches y quejas, concretamente el 31 de diciembre de ese mismo año y con el nuevo reglamento –*Reglamento para el régimen y gobierno de la Sociedad del Gran Teatro del Liceo*– se creó la nueva relación entre la Sociedad del Gran Teatre del Liceu y los accionistas.

L'any 1854 va caldre un nou reglament, després del signat el 29 de juliol de 1844, que recollís els aspectes de la construcció i posterior gestió del Teatre. En aquest nou reglament es constitueixen les relacions entre la Societat del Liceu i els accionistes. (Serra i Martín, 2017, p. 78)

Durante catorce años el teatro funcionó mediante este sistema y recreó en su escenario grandes representaciones de ópera, ballet, zarzuela, conciertos y otros espectáculos, hasta que llegó el fatídico 9 de abril de 1861. El incendio comenzó en la sastrería del teatro. El fuego se propagó a gran velocidad hacia la sala principal y el escenario, que quedaron totalmente destruidos por las llamas.

La nefasta situación llevó a encontrar una rápida solución para volver a poner en pie el coliseo. La decisión adoptada por parte de los propietarios del teatro para dicho cometido es

¹²⁰ Recuperado de: <https://www.liceubarcelona.cat/ca/historia-liceu>

que fueran los accionistas y las personas afines al coliseo barcelonés que lo desearan, quienes aportaran el dinero para la reconstrucción:

L'incendi constituí un espectacle dantesc i milers de ciutadans esborronats foren testimonis de la destrucció d'un local que era l'orgull de Barcelona. No hi mancaren, però les afirmacions pintoresques: es va fer córrer que els galls s'havien posat a cantar com si s'hagués fet sobtadament de dia. (Cervelló y Nadal, 1999, p. 12)

Gracias a este gran esfuerzo por parte de los accionistas y de las personas interesadas en volver a levantar el teatro, el Gran Teatre del Liceu volvió a abrir sus puertas el 20 de abril de 1862 con la ópera *I puritani*, del compositor italiano V. Bellini, y la obra sinfónica *Las dos lápidas*, de J. Soriols. Para la ocasión, fue contratado el famoso tenor italiano Pietro Mongini para interpretar el papel (Cervelló y Nadal, 1999). A esta primera ópera siguió un numeroso listado perteneciente a títulos de grandes compositores italianos, franceses, alemanes y algún catalán. La ópera tornaba a brillar en Barcelona, aunque esta etapa duraría relativamente poco.

Nuevamente el teatro volvió a cerrar sus puertas el 7 de noviembre de 1893 después de treinta y un años de ininterrumpida singladura musical a causa de un atentado anarquista. Durante la representación de la ópera *Guillaume Tell*, de G. Rossini, dos bombas fueron lanzadas al patio de butacas, lo que provocó en la trágica muerte de veinte personas del público y numerosos heridos.

La nueva apertura del teatro tuvo lugar el 18 de enero de 1894 con una serie de conciertos. Este retorno de la actividad fue progresivo ya que el público habitual del coliseo barcelonés tenía miedo tras el terrible atentado, pero paulatinamente la normalidad volvió al Liceu y de nuevo las representaciones deleitaron al público barcelonés.

Desde la creación del Gran Teatre del Liceu y hasta 1936 fueron numerosos los estrenos y las representaciones de óperas que se llevaron a cabo en Barcelona.¹²¹ Los compositores italianos fueron los más requeridos: entre ellos Mercante, Donizetti, Rossini, Bellini, Verdi, Puccini. Pero también tuvieron su espacio en este coliseo los compositores franceses, con

¹²¹ Para más información, *vid.* Cervelló y Nadal (1999, pp. 16-28) y Alier (2004, pp. 115-180)

nombres como Meyerbeer, Massenet, el austriaco Mozart, los rusos y ocasionalmente autores catalanes, como Morera, y, por supuesto, Wagner, como fenómeno que no dejó indiferentes a los barceloneses.

Una estrena, tanmateix, d'una importància decisiva per al futur del Liceu fou la que es produí el 6 de març de 1883: *Lohengrin*, la primera obra de Wagner que pujà a l'escenari del nostre teatre. [...] (Cervelló y Nadal, 1999, p. 14).

Un importante sector de la ciudad de Barcelona sintió siempre una gran admiración por Wagner y su obra. Tal fue el impacto de la obra wagneriana en Barcelona que ya en 1901 se creó la Asociación Wagneriana de Barcelona en «Els quatre gats», que aún hoy sigue difundiendo su obra. También existe una tesis titulada *L'obra de Richard Wagner a Barcelona*, escrita por Alfonsina Janés en 1980, que más tarde publicó con el mismo título (Janés, 1983), al igual que infinidad de libros y artículos relacionados con esta unión entre Wagner y Barcelona. El fenómeno Wagner ha sido determinante en la vida musical de la ciudad y ha tenido grandes repercusiones. Antes de que se escuchara en Barcelona la primera ópera del compositor alemán, el interés que suscitaba en algunos sectores era notable, sobre todo en las clases más elitistas. El primero en programar una obra de Wagner, la *Marcha* del segundo acto de *Tannhäuser*, en la ciudad condal, fue Josep Anselm Clavé. Esta parte coral impresionó tanto al público que se tuvo que repetir la actuación en cuatro ocasiones más. Pero los primeros que realmente ensalzaron y dieron a conocer la figura de Wagner en Barcelona fueron el doctor Josep de Letamendi (1828-1897) y su discípulo, Joaquim Marsillach (1859-1883), a los que siguieron críticos, compositores, músicos y aficionados a la ópera. Todo esto se vio reflejado en el Gran Teatre del Liceu, que, aunque no fue el primer teatro de la ciudad en programar una ópera de Wagner,¹²² sí que se convirtió en uno de los escenarios que se sumaba a la admiración por el compositor alemán.¹²³

¹²² La primera ópera de Wagner que se escuchó en Barcelona fue en el Teatre Principal (antiguo Teatre de la Santa Creu con el que el Gran Teatre del Liceu siempre mantuvo una gran competencia que desembocó en algunos momentos en graves problemas). Esta primera ópera fue *Lohengrin* y se estrenó el 17 de mayo de 1882 en la versión traducida al italiano. (Alier, 2004, p. 78)

¹²³ Dado que no es el tema que nos ocupa, pero sí consideramos de gran interés el hecho, *vid.* Alier (2004, pp. 75-80, 83-85, 97-100, 103-114), Janés (1983).

Al mateix temps que tot això succeïa, el Liceu potencià en la societat barcelonesa un gust i reconeixement per la lírica que marcà a moltes generacions i introduïu Barcelona en el mapa operístic del món.

La llegada de la guerra civil perturbà tota la activitat pública, cultural i artística. El Liceu se veí afectat per aquests esdeveniments. La Generalitat de Catalunya se'n apropià del teatre i el nacionalitzà, denominant-lo Teatre Nacional de Catalunya.

El Teatre perdurà en mans de la Societat del Gran Teatre del Liceu fins a l'esclat de la guerra civil en què el Teatre és nacionalitzat per la Generalitat de Catalunya. Aquesta nacionalització es concretà en el Decret del 27/07/1936 mitjançant el qual el Liceu passava a anomenar-se Teatre Nacional de Catalunya. Tres dies més tard, als baixos del Cercle del Liceu s'instal·là la Comissaria d'Espectacles de la Generalitat i el 5 d'agost de 1936 es fa un annex al decret quedant nacionalitzat, també, el Cercle i el Conservatori. (Anónimo, s. f.)¹²⁴



Figura 9. Extracto del programa de mano del concierto celebrado el 13 de septiembre de 1936 dedicado a los «caiguts per la llibertat i per ajudar els que lluiten» (Alier, 2004, p. 190).

Hasta este momento las programaciones artísticas habían estado en manos del empresario Joan Mestres Calvet desde 1915 (Cervelló y Nadal, 1999). Pero, evidentemente, tras los acontecimientos sucedidos y la nacionalización del teatro, todo lo que estaba preparado por

¹²⁴ Recuperado de: <https://www.liceubarcelona.cat/ca/historia-liceu>

Calvet para la temporada de 1936-37 no llegó a realizarse: «Mai no sabrem quina temporada preparava l'empresari Mestres Calvet per a l'any teatral 1936-1937. [...]» (Alier, 2004, p.191). El 5 de agosto de 1936 tanto el Cercle del Liceu como el Conservatorio fueron también expropiados y en esos espacios se instaló la Comisaría de Espectáculos de la Generalitat, bajo la dirección de Josep Carner. Durante estos meses de verano la actividad artística del teatro cesó hasta el 13 de septiembre, en que se organizó un concierto en homenaje a los caídos: (figura 9) «Ja es pot deduir el clima en què es va desenvolupar el concert [...]» (Alier, 2004, p.191). Tras este evento, el Liceu volvió a cerrar sus puertas hasta el 14 de abril de 1937. A partir de esta fecha, programaron algunos festivales benéficos, actos artísticos muy específicos, homenajes o aniversarios, como el Aniversario de la II República o el V Congreso Internacional de escritores, entre otros (Alier, 2004, p.192).

En 1937 las actuaciones operísticas de Barcelona pasaron a desarrollarse en el Teatre Tívoli (Cervelló y Nadal, 1999) y más tarde en el Teatre Olympia. En el Liceu, la actividad lírica se reanudó en 1938 hasta enero de 1939, pero tan solo con óperas de compositores franceses y españoles, ya que dada la situación política los alemanes e italianos no tenían cabida. La zarzuela también encontró su espacio en estos años y algunos títulos fueron representados. Compositores catalanes, como Morera, Toldrà, Baltasar Samper o Jaume Pahissa pudieron interpretar algunas de sus obras en el Liceu: «[...] Tant Morera com Pahissa era el darrer cop que apareixien en el Liceu» (Alier, 2004, p.192).

Tras la guerra civil nos situamos ante una sociedad deshecha por tres años de conflicto bélico, necesitada, en primer lugar, de alimentos y artículos de primera necesidad y después de las infraestructuras que posibilitaran la vuelta a la normalidad. Por tanto, el arte y la cultura quedaron relegados, pues no eran prioridades en tiempos de tanta penuria. Las ganas de hacer sonar de nuevo el coliseo de la ópera y la vuelta del estado jurídico de la privatización, que había estado administrada por la Sociedad del Gran Teatre del Liceu hasta 1936, permitieron la recuperación de la estructura artística. La Sociedad del Gran Teatre del Liceu decidió volver a confiar en Mestres y otorgarle de nuevo la responsabilidad de las actuaciones. Le solicitaron la difícil tarea, dada la situación, de preparar la temporada 1939-40 con un mínimo de veinte funciones y un máximo de treinta. Pero Mestres con su empeño lo consiguió y propuso treinta funciones. Para la inauguración de la temporada, el 9 de diciembre de 1939, el título elegido fue *Goyescas*, de Granados (Cervelló y Nadal, 1999).

Tan solo unos meses después de la finalización de la guerra civil, el 1 de septiembre de 1939 estalló la Segunda Guerra Mundial. Indudablemente esta nueva situación bélica afectó al inicio de esta nueva etapa del Liceu. Desde la siguiente temporada 1940-41 y hasta la temporada 1945-46, en el Liceu se representaron óperas del gran repertorio, principalmente de Wagner y del italiano. También, en menor medida, óperas de Strauss y Mozart con cantantes como «Mercè Capsir, Mafalda Favero, Giacomo Lauri-Volpi, Toti dal Monte o Carlo Tagliabue» (Cervelló y Nadal, 1999, p. 30) que habían interpretado muchos de los papeles protagonistas de estas óperas. A estas propuestas se agregaban periodos de compañías de ballet rusos.

Según las siguientes palabras de Cervelló y Nadal (1999), podemos deducir que durante los años de la Segunda Guerra Mundial, Mestres había tenido ciertos privilegios que le habían permitido contratar compañías rusas de ballet: «[...] A les dificultats de la guerra, però, s'hi afegí una altra circumstància gens favorable: quan el conflicte bèl·lic acabà, va resultar que havien guanyat *els altres*. S'havien acabat els tractes de favor. [...]» (pp. 30-31). Pero los nuevos acontecimientos imposibilitaron la contratación de los ballets rusos, que junto con diversas desavenencias con la junta de propietarios provocaron que el empresario cesara con su labor después de más de treinta años. Uno de los últimos éxitos de Mestres fue contratar a la joven Victoria de los Ángeles: «[...] L'última gesta empresarial de Mestres Calvet va ser la descoberta de la soprano Victòria dels Àngels [...]» (Radigales, 2002, p. 62) para cantar el papel de Contessa en *Le nozze di Figaro*, de Mozart, en febrero de 1945 (Cervelló y Nadal, 1999), un hecho histórico, dada la repercusión que la soprano catalana tuvo como cantante a nivel internacional.

El Gran Teatre del Liceu comenzó una nueva etapa con el empresario Josep Fugaroles Arquer, quien contó con su abogado, Joan Antoni Pàmias, para la gestión del teatro. La época de Fugaroles, que se prolongó doce años, desde 1947 hasta 1959,¹²⁵ se caracterizó en sus inicios por la recuperación de títulos como *Anna Bolena* de Donizetti, con el debut de

¹²⁵ Basándonos en la bibliografía consultada, consideramos que, aunque el empresario titular era Josep Fugaroles, realmente el que ejercía como empresario y tomaba las decisiones era Antoni Pàmias. Es cierto que Radigales (2002) indica: «Joan Antoni Pàmias, el nou empresari del Liceu, en principi (1947) amb Josep Fugarolas i Arquer, i posteriorment (fins a l'any 1980) en solitari, [...]» (p. 62). Pero, por otra parte, Cervelló y Nadal (1999) sostienen: «Tot i que Joan Antoni Pàmias ja era home decisiu a les activitat del Liceu des del 1947, no fou fin l'any 1959 que encapçalà l'empresa com a titular» (p. 38).

Manuel Ausensi y la dirección de Napoleone Annovazzi. *Norma* de Bellini y *El giravolt de maig* de Toldrà, cuentan entre las obras más destacadas.

La etapa de Antoni Pàmias como empresario del Gran Teatre del Liceu, más de treinta años entre 1947 y 1980, además de seguir la dinámica expuesta en el párrafo anterior, también tuvo una gran repercusión en estrenos de nuevas óperas, tanto de compositores extranjeros como catalanes. Pàmias también realizó una importante aportación en el Liceu en relación con los cantantes, pues apostó por las grandes figuras internacionales y algunos artistas destacados de la tierra. Entre los cantantes más destacados del periodo del empresario cabe destacar nombres como Renata Tebaldi, María Callas, Maria Caniglia, Cesare Siepi, Giulietta Simionato, Magda Olivero, Fedora Barbieri o Mario del Monaco, en el ámbito internacional, y Mercè Capsir, Victoria dels Àngels, Montserrat Caballé, Enriqueta Tarrés, Manuel Ausensi, Pura Gomez, Jaume Aragall, entre otros, en el ámbito catalán.

Renata Tebaldi fue uno de los ídolos del público liceísta. Con más de treinta y cinco representaciones entre los años 1953 y 1960, la soprano italiana provocó una especie de locura entre sus seguidores catalanes, como podemos observar en estas palabras de Cervelló y Nadal (1999):

«[...] la història d'amor entre la soprano italiana i el públic del Liceu [...], a més de la seva veu i el seu art, l'accessibilitat de l'artista, els mils detalls d'afecte envers Barcelona, [tot plegat comportà que] els liceistes en feren l'objecte de l'adoración més absoluta, cosa que es manifestava cada nit en acabar la funció, quan la Rambla s'omplia d'aficionats que volien retre-li encara el darrer homenatge d'admiració. Era com el començament d'una nova era [...]» (Cervelló y Nadal, 1999, p. 34).

Hay que resaltar la propuesta en 1955 de la creación del Festival Wagner en el Liceu, dada la predilección por un determinado sector del público barcelonés por este compositor y por ser la primera vez que la compañía del Festival de Bayreuth actuaba fuera de su sede: «L'any 1955, [...], va tenir lloc un esdeveniment històric: per primera vegada actuava fora de la seva seu el wagnerià Festival de Bayreuth [...]», según Cervelló y Nadal (1999, p. 35). La llegada de esta compañía supuso una nueva muestra, ya que, aunque las propuestas del Liceu

alcanzaban cierta calidad y nivel musical, la parte escénica era deficiente para un teatro de estas características, de acuerdo con Radigales:

El repertori tradicional es va mantenir amb una certa constància i amb repartiments força regulars, malgrat la pobresa de les propostes escèniques. Per això, devia resultar altament soprenent la visita, el 1955, de la companyia del Festival de Bayreuth, amb tres espectacles (*La valquíria*, *Tristany i Isolda* i *Parsifal*) amb direcció escènica de Wieland Wagner i gestionada per un Patronat Pro Wagner. Les representacions al Liceu disposaren de repartiments de luxe, encapçalats per grans noms wagnerians del moment: Joseph Greindl, Martha Mödl, Ludwig Weber o Wolfgang Windgassen, entre altres, amb direcció musical d'Eugen Jochum i Joseph Keilberth. L'èxit de la proposta va fer plantejar la possibilitat d'una permanència dels festivals en anys successius, amb l'habilitació del Palau Nacional de Montjuïc com a espai teatral, però els elevats pressupostos requerits van acabar per dissoldre la idea i el Patronat Pro Wagner. (Radigales, 2002, p. 63, citado por Janés, 1983, pp. 155-162).

En la temporada de 1957-58, se produce el debut de Enriqueta Tarrés en el Gran Teatre del Liceu, con el papel de Marguerite de la ópera *Faust*, de Gounod: «[...] i un nou *Faust*, de Gounod, on es va presentar l'excel·lent soprano Enriqueta Tarrés amb el tenor Libero De Luca» (Alier, 2004, pp. 220-221). En las dos siguientes temporadas Tarrés volvió a actuar en el Liceu, en diciembre de 1958 interpretó a la Contessa, de *Le nozze di Figaro*, de Mozart, y en diciembre de 1959 a la dulce Mimi, de *La Bohème*, de Puccini. A este debut se fueron sumando los de otros importantes cantantes nacionales e internacionales, como el de Joan Sutherland en la temporada 1960-61, con la ópera *I Puritani*, con un éxito absoluto. En 1962 debuta la soprano catalana Montserrat Caballé en la ópera *Arabella*, de Strauss, que prosiguió cantando en las siguientes temporadas hasta llegar a convertirse en «la reina del Liceu», según palabras de Alier (2004, p. 238). Este idilio entre Caballé y el Liceu duró eternamente. En los siguientes años debutaron dos grandes tenores de la historia de la ópera, el tenor italiano Luciano Pavarotti y el español Plácido Domingo, a los que siguieron otros nombres, como el de Jaume Aragall, José Carreras, Teresa Berganza, Vicente Sardinero, Renato Bruson, Grace Bumbry y Danica Mastilovi.

La última década de Pàmias se desatacó por una cierta insostenibilidad económica y una lejanía de gestión respecto al resto de los teatros de Europa. La devoción por los divos y divas del momento acaparaba todo el engranaje del espectáculo, en detrimento de otros

factores importantes en una sala de ópera. El fallecimiento del empresario en 1980 hizo que el coliseo tuviera que tomar un nuevo rumbo en relación a la gestión que le propiciase una estabilidad económica y artística correspondiente a un teatro de estas características:

A finals dels anys 70 del segle XX, el sistema de finançament estava del tot obsolet en relació amb els grans teatres d'òpera d'Europa. El 1980, amb la mort de l'últim empresari, Joan Antoni Pàmias, les administracions catalanes prenen consciència del valor històric i cultural de la institució i l'11 de desembre, mitjançant un decret de la Generalitat, es crea el Consorci del Gran Teatre del Liceu. (Anónimo, s. f.)¹²⁶

Durante esta etapa Enriqueta Tarrés interpretó tres óperas del repertorio alemán, francés e italiano: Elektra, de la ópera del mismo nombre, de Strauss en 1970, Velentine de *Les Huguenots* en 1971, y Amelia de *Un ballo in maschera* de Verdi en 1978.

La solución que las administraciones catalanas encontraron para esta situación consistió en crear un consorcio que pudiera propiciar los medios necesarios para esta nueva etapa del Liceu. La Generalitat, el Ajuntament de Barcelona y la Societat del Gran Teatre del Liceu conformaron el inicio de este Consorci en 1981, al que más tarde se sumaron la Diputació de Barcelona y el Ministerio de Cultura: «En un primer moment en formà part la mateixa Generalitat, l'Ajuntament de Barcelona i la Societat del Gran Teatre del Liceu; posteriorment s'hi afegí la Diputació de Barcelona i el Ministeri de Cultura» (Anónimo, s. f.)¹²⁷. En esta nueva etapa se nombra a Lluís Portabella como gerente y a Lluís María Andreu, administrador y director artístico del coliseo: «El Consorci nomenava els responsables de la gestió i programació del Liceu, que, en un primer moment, foren Lluís Portabella, gestor de Pro-Música, en qualitat de gerent, i Lluís Maria Andreu, com a administrador i director artístic» (Anónimo, s. f.)¹²⁸ Ni siquiera con esta nueva fuente de ingresos el déficit económico de la entidad consigue cubrirse: «Malgrat la creació del Consorci i l'entrada de finançament públic no es va aconseguir aturar el dèficit en l'economia del teatre» (Anónimo, s. f.)¹²⁹.

¹²⁶ Recuperado de: <https://www.liceubarcelona.cat/ca/historia-liceu>

¹²⁷ *Ídem.*

¹²⁸ *Ibid.*

¹²⁹ *Ibid.*

La temporada de 1981-82 se caracterizó por la reforma del coro y la orquesta del Gran Teatre del Liceu y por una extraordinaria propuesta musical, que se vio reflejada en el recibimiento del público ante los títulos y los intérpretes elegidos. (Radigales, 2002)

Como explican Cervelló y Nadal (1999), la nueva etapa estaba obteniendo sus créditos y el Liceu comenzaba a situarse en otro escenario con grandes mejoras, como podemos observar a continuación:

S'encentava una nova era i el Consorci aconseguí, en poc temps, fer tornar el públic al teatre tot oferint una pujada considerable del nivel artístic, amb una visió més total i actual del que és un espectacle operístic, millorant molt el cor i la orquestra, donant grans repartiments i procurant que el públic s'interessés no solament pels divos. (Cervelló y Nadal, 1999, p. 47)

Esta dinámica continuó, aunque con ciertos altibajos económicos, y se fueron incorporando nuevos artistas en las siguientes temporadas, como Eva Marton, Elena Obraztsova, Walter Berry, Mirella Freni, Agnes Baltsa, Nicolai Ghiaurov y el tan deseado debut de Pilar Lorengar en la temporada 1985-86. Asimismo, se incorporaron grandes directores y se celebraron estrenos de óperas catalanas, como *Edip i Jocasta*, de Josep Soler, con Enriqueta Tarrés en el reparto, además de proseguir con el gran repertorio de ópera.

La temporada de 1991-92 se destacó por el gran homenaje que le ofrecieron a Victoria de los Ángeles: «[...] el magne homenatge a Victòria dels Àngels, el 24 de juliol, acte que reparava la injustícia d'una absència massa perllongada» (Cervelló y Nadal, 1999, p. 53). Durante esta temporada Tarrés interpretaba uno de los papeles que más éxito mediático le propició en su carrera, la ópera mozartiana *Idomeneo, re in Creta*, cuya primera función fue el 2 de noviembre de 1991. Esta producción estuvo conducida por el director de orquesta austriaco Uwe Mund y por Emilio Sagi en la dirección escénica.

El fuego volvió a apoderarse del coliseo. El 31 de enero de 1994 un nuevo incendio destruyó el Liceu. El triste suceso fue un duro golpe para la sociedad catalana y para todos los amantes de la ópera. Este teatro era uno de los más prestigiosos a nivel mundial y la respuesta por parte de los ciudadanos y del mundo de la lírica fue admirable. Rápidamente el patronato del Consorci decidió por unanimidad que el Liceu debía ser reconstruido lo antes posible.

L'incendi del 31 de gener de 1994, causà un profund impacte emocional i una forta i cohesionada resposta ciutadana. El mateix dia de l'incendi, el patronat del Consorci acordà per unanimitat la reconstrucció del Liceu en el mateix emplaçament. El projecte s'encarregà a l'arquitecte Ignasi de Solà-Morales al qual se sumarien Xavier Fabré i Lluís Dilmé. (Anónimo, s. f.)¹³⁰

En esta ocasión la programación del Liceu no cesó y se decidió seguir con las actuaciones en diversos teatros y espacios de la ciudad, como el Teatre Victòria del Paral·lelo, el Palau de la Música Catalana, el Teatre Nacional de Catalunya, el Palau Sant Jordi o el Mercat de les Flors, como principales escenarios desde 1994 hasta 1999.

Paral·lelament a l'inici de la reconstrucció del Teatre, el Consorci decideix no aturar la programació artística des de la convicció que el Liceu no es redueix a l'edifici, sinó que el constitueixen sobretot el seu públic i l'art que s'hi feia. Es desenvoluparà l'activitat artística en altres importants espais escènics de la ciutat: el Palau de la Música Catalana, el Teatre Victòria, el Mercat de les Flors, el Teatre Nacional de Catalunya o el Palau Sant Jordi, entre d'altres. (Anónimo, s. f.)¹³¹

En estos espacios se programaron títulos del repertorio más convencional, pero también se pudo escuchar por primera vez estrenos de óperas que nunca antes se habían escuchado en Barcelona y que estas salas recibían, tales como: *Mitridate*, de Mozart, *The Lighthouse*, de Maxwell Davies, *The Turn of the Screw*, de Britten, o *Le pauvre matelot*, de Milhaud (Radigales, 2002). Pero el resultado no parecía el esperado, como podemos extraer de este artículo de *La Vanguardia* con el título «Un futuro con interrogantes», de Albet (1995):

En 1708 se representó en el salón de la Llotja del Mar barcelonesa la primera ópera, *Il piú bel nome*, de Antonio Caldara, y en enero de 1994, con *Mathis der Maler*, se interrumpió, a causa del incendio del Liceu, la relación de la ciudad con la ópera. Así acabó por el momento la larga historia de amor entre el Liceu y su ciudad.

Barcelona había visto cómo se sucedían en sus escenarios los principales títulos operísticos italianos, que predominaban en casi toda Europa, con otros franceses y alemanes. Ello ocurría

¹³⁰ Recuperado de: <https://www.liceubarcelona.cat/ca/historia-liceu>

¹³¹ *Ídem*.

en contraste con la escasez de títulos de autores catalanes, muy pocos de los cuales alcanzaron difusión internacional y ello a pesar de contar con escenarios más que dignos: existía el teatro de la Santa Creu, más tarde Principal, y después se construiría el espléndido Liceu. (Albet, 1995, p. 46)

En el siguiente artículo de Alier (1995) *Algo más que un espejismo*, del periódico *La Vanguardia*, se observa la importancia que tenía el Gran Teatre del Liceu en la sociedad catalana y su imán para atraer a un público muy exigente. Otras salas y teatros, como el Palau o el Victoria, consiguieron completar sus aforos en las representaciones ofrecidas por el Liceu, pero, por el contrario, el Palau Sant Jordi no lo había conseguido, aun ofreciendo actuaciones de grandes artistas de la ópera, como fue el caso de Plácido Domingo. Por lo tanto, encontramos dos visiones diferentes de una situación que, aunque temporal, dejó huérfano operísticamente hablando, al público liceísta.

Periódicamente, y en especial desde que el fuego asoló el Gran Teatre del Liceu, surge la polémica de si estaba tan arraigada la ópera en Barcelona como se decía, o si en realidad tiene un reducido alcance ciudadano. La tibia respuesta al recital de Plácido Domingo en el Palau Sant Jordi, ha avivado la llama. He aquí dos puntos de vista.

La afición operística barcelonesa tiene sus peculiaridades, se genera en círculos de opinión muy precisos y compactos y responde a unas costumbres y prioridades muy marcadas. En primer lugar, el Liceu acostumbró a la afición a un tipo de espectáculo con grandes voces, en un marco suntuoso, con repertorio tradicional pero abierto, preferiblemente escenificado con arreglo a la tradición (aunque aceptando las innovaciones) y en el que lo que más apasiona es la calidad sonora resultante, realzada por la óptima acústica del viejo Liceu.

Cuando se quemó el teatro, sus responsables encontraron en el Palau Sant Jordi la solución a los problemas más acuciantes del momento y convocaron a la afición a un recital y a sucesivas óperas en el inadecuado local, sobre todo por las condiciones acústicas, inaceptables para un amante de la ópera. La acendrada afición del Liceu (la de sus pisos altos, sobre todo) acabó quejándose (hubo incluso lanzamiento de hojas de protesta) y hoy son muchos quienes han decidido no volver al Palau Sant Jordi por buena que sea la oferta.

Otro factor primordial es la gradación de precios. En el recital de Domingo el precio más bajo era de 3.100 pesetas en las gradas altas. Se ha dicho hasta la saciedad que la ópera es un lujo,

pero hay que recordar que se podía entrar en el Liceu a precio de cine; cierto que las butacas eran caras, pero había muchos modos de acudir al Liceu y esto tendría que quedar claro; también son más caros el autobús y el metro si no se usa el billete múltiple.

El éxito de las funciones del Victoria, pese a que el local no gustó; el lleno absoluto que se registra para algunas funciones del Palau; el éxito del concierto de ópera de «Pans and Company»; los desplazamientos de liceístas a Sabadell, Sant Cugat, etcétera y al extranjero aseveran que la afición operística barcelonesa no es un espejismo. Pero, como a todas las aficiones, hay que ofrecerle productos genuinos, si se quiere lograr su asistencia. (Alier, 1995, p. 46)

Barcelona tenía que recuperar su coliseo con la mayor brevedad posible. Para la reconstrucción fue necesario realizar de nuevo ciertos cambios con relación a la gestión del teatro y se decidió crear una fundación que permitiese una financiación coherente del nuevo proyecto. Tras múltiples trámites en 1994 se crea la Fundació del Gran Teatre del Liceu, lo que conllevó la cesión por parte de la Sociedad del Gran Teatre del Liceu a las administraciones públicas y, unos meses más tarde, en febrero de 1995 se constituyó el Consell de Mecenatge.

Per tal de poder reconstruir, millorar i ampliar l'emblemàtic edifici va ser necessari un nou enfocament jurídic de cara a la seva titularitat pública i el 5 de setembre de 1994 es constitueix la Fundació del Gran Teatre del Liceu en un acte solemne al Saló dels Miralls. El mateix dia se signà la cessió de la propietat de la Societat del Gran Teatre del Liceu a les administracions públiques.

L'1 de febrer de 1995 es constitueix el Consell de Mecenatge, amb la finalitat d'afavorir el finançament privat en la reconstrucció del Teatre i garantir la permanència del suport empresarial en el projecte del Liceu. (Anónimo. s. f.)¹³²

Esta nueva realidad permitió la reconstrucción de un teatro que fuera mejorado en muchos aspectos, como revestir el patio de butacas con tejidos ignífugos, dotar el escenario de infraestructuras técnicas de nueva generación, entre otras innovaciones, sin perder la esencia

¹³² Recuperado de: <https://www.liceubarcelona.cat/ca/historia-liceu>

del anterior edificio y recreando en la sala el antiguo Liceu. De esta manera seguiría siendo baluarte de la ópera a nivel internacional e incluso se daría un paso adelante mostrando un teatro con nuevas tecnologías y más avanzado.

Por tercera vez consecutiva, un compositor italiano fue el encargado de vestir de música la inauguración del tercer Liceu. El 7 de octubre de 1999 se presenta la grandiosa ópera *Turandot*, de Puccini, con Giovanna Casolla como Turandot, Jan Blinkhof como Calaf y María Bayo como Liù, bajo la dirección de Núria Espert en la parte escénica y la batuta de Bertrand de Billy con la Orquesta Sinfónica y el Coro del Gran Teatre del Liceu.

Por otro lado, la dirección musical ha estado bajo la batuta de Bertrand de Billy, entre 1999 y 2004, Sebastian Weigle, entre 2004 y 2008, Michael Boder, de 2008 a 2012, y Josep Pons, desde 2012.

A partir de 2014 la dirección artística pasa a manos de Joan Matabosch, que propone una innovación en la programación del teatro intercalando lo tradicional con lo innovador:

Joan Matabosch assumirà la direcció artística del nou Teatre fins el 2014. Durant els seus anys d'actuació va mostrar un gran interès en no reiterar valors –títols, produccions, cantants– ja consagrats, sinó que va procurar innovar amb propostes que estimulessin la identificació de l'òpera amb un art viu i en constant transformació (Anónimo, *Història artística. El gran Teatre del Liceu*, s.f.)¹³³.

Entre 2014 y 2019 la dirección artística del Liceu la asume la alemana Christina Schepplmann y desde la temporada 2019-20 es Víctor García de Gomar el director artístico del Gran Teatre del Liceu.

En la actualidad el Gran Teatre del Liceu es de titularidad pública, contando con el soporte económico de la Generalitat de Catalunya, Ajuntament de Barcelona, Diputació de Barcelona, Ministerio de Cultura y Deporte, el Consell de Mecenatge y la Sociedad del Gran Teatre del Liceu. La administración corre a cargo de la Fundación del Gran Teatre del Liceu.

¹³³ Recuperado de: <https://www.liceubarcelona.cat/ca/historia-liceu>

Enriqueta Tarrés actuó en el Gran Teatre del Liceu desde el año 1957 hasta 1991. En total representó nueve óperas, una de ellas un estreno absoluto, además de un concierto lírico con un gran éxito en sus actuaciones.

Tabla 8. Resumen de las obras que interpretó Enriqueta Tarrés en el Gran Teatre del Liceu entre 1957 y 1991.

AÑO	ÓPERA	COMPOSITOR	ROL	DIRECTOR MUSICAL
1957	<i>Faust</i>	C. Gounod	Marguerite	G. Cloez
1958	<i>Le nozze di Figaro</i>	W. A. Mozart	Contessa	A. Paridis
1959	<i>La Bohème</i>	G. Puccini	Mimi	A. La Rosa Parodi
1970	<i>Elektra</i>	R. Strauss	Chrysothemis	J. Kulka
1971	<i>Les Huguenots</i>	Meyerbeer	Valentine	I. Sabini
1978	<i>Un ballo in maschera</i>	G. Verdi	Amelia	G. Rivoli
1985	Concierto lírico (<i>Don Carlo</i>)	G. Verdi	Tu che la vanità Elisabetta	R. Paternostro
1986	<i>Oedipus et Iocasta</i>	J. Soler	Iocasta	E. Ricci
1987	<i>Aida</i>	G. Verdi	Aida	R. Gandolfi
1991	<i>Idomeneo, re di Creta</i>	W. A. Mozart	Elektra	U. Mund

Nota: Tabla que muestra cronológicamente los años en los que Enriqueta Tarrés cantó en el Palau de la Música Catalana, indicando la obra, el compositor, el rol que interpretó y el director musical.

2.3 Palau de la Música Catalana: otro escenario primordial

El Gran Teatre del Liceu tenía su principal objetivo musical en la ópera, aunque ocasionalmente albergase otros espectáculos, como el ballet o el recital. Pero la sociedad

catalana estava necessitada de otro tipo de música. El Palau de la Música Catalana es otro de los escenarios importantes donde la lírica genera su máxima expresión. En este caso hablamos de un auditorio en el que imperan, sobre todo en sus inicios, los programas de música sinfónica, sinfónico-coral, oratorios, música religiosa, conciertos de cámara, conciertos conmemorativos y festivales de música, entre otros.

L'ambient musical de Barcelona a finals del segle XIX, s'emmarca en l'espai cultural del Modernisme. Pel que fa a la música hom parteix d'una situació «provinciana» i més aviat pobra que es palesà en els esdeveniments i concursos de l'Exposició Universal de 1888, i que té com a elements característics la manca d'entitats estables i rigoroses que es dediquin al conreu i interpretació musical. L'excepció vindria representada per la música d'Església i la del món operístic. Aquests dos sectors menaven camins propis i ben diferenciats del simfonisme, tot i que ambdós influïran, de vegades positivament i d'altres no tant, en un incipient moviment simfònic que tot just començà a créixer en aquesta etapa. (Narváez Ferri, 2005, p. 59)

Hemos considerado realizar un somero recorrido por su historia, debido a dos factores principalmente. Por un lado, la gran importancia que tiene como sala musical, y por otro, porque Enriqueta Tarrés actuó allí en numerosas ocasiones desde sus inicios profesionales hasta su retirada.

El Palau es ante todo un espacio de música, arte, cultura y sociedad, una fusión artística donde se expresa la sociedad catalana, además de una obra maestra de la arquitectura modernista catalana.

La idea i la creació de l'Orfeó Català es gestà, en paraules de Lluís Millet, durant els concerts que algunes societats corals estrangeres van realitzar a Barcelona, amb motiu de l'Exposició Universal de 1888; però a més d'aquest estímul musical, hi ha dos elements més que contextualitzen l'Orfeó Català, i el model coral que va promoure aquesta entitat: el sentiment de catalanitat i, lligat a aquest, la necessitat estètica i cultural de crear un estil propi. Una escola nacional. (Narváez Ferri, 2005, p. 61)

Lluís Millet, Amadeu Vives y Jacint Tort fueron los grandes precursores de esta iniciativa, jóvenes músicos ambiciosos y emprendedores que apostaban por realzar la música catalana.

Este anhelo provoca su insistencia y comienzan a realizar las gestiones oportunas para conseguir su propósito (Narváez Ferri, 2005).

[...] La seva fundació és una de les manifestacions primeres i més importants del modernisme musical. Els fundadors –Jacint Tort i Daniel, Amadeu Vives, Lluís Millet– formen part del grup de joves músics –a més d’ells, Joan Gay, Josep Lapeyra, Enric Morera, Enric Granados, entre d’altres de menys coneguts– i de melòmans –com els de la famosa colla dels paquenyus– que en el curs de la dècada dels noranta transforma la música a Catalunya i hi crea, de fet, una vida musical moderna. L’Orfeó neix, no hi ha dubte, de la tradició autòctona claverina, però transformada decisivament per la influència de la revifalla europea de la fi del segle de la música coral. [...]. (Artís y Millet, 1992, p. 19)

Así pues, el 17 de octubre de 1891 queda constituido el Orfeó Català al ser aprobados los estatutos por el gobernador civil: «Es tractava –i així constava en el reglament– de la «creació i conservació d’un Orfeó ben instruït en l’art musical per a cantar amb perfecció tota mena de composicions corals» (Narváez Ferri, 2005, p. 62). La iniciativa estuvo respaldada por importantes personajes de la sociedad musical catalana, como Jacint Tort, Amadeu Vives, Lluís Millet, Joan Gay, Josep Lapeyra, Enric Morera y Enric Granados, entre otros.

La vida musical pública de l’Orfeó Català comienza el 5 de abril de 1892, aunque aún no de manera oficial, ya que no utiliza su nombre, cantando dos obras corales: *Ave Verum*, de Mozart, y *Boda dels aucells*, de García Robles. Esta actuación tuvo lugar en la Sala Estela, que estaba dirigida por Antoni Nicolau. Su primera actuación oficial fue el 31 de julio de ese mismo año en el Salón de Congresos del Palacio de las Ciencias de Barcelona. En esta ocasión interpretaron obras de compositores catalanes. Los directores titulares eran Lluís Millet y Amadeu Vives (Artís y Millet, 1992, p. 38). Desde este momento, el Orfeó Català inicia su andadura musical con grandes vicisitudes a lo largo de toda su trayectoria, pero siempre con mucha perseverancia y un gran respeto hacia la música coral y a sus ideales, con lo que se convirtió en una de las entidades corales más respetadas internacionalmente y en un símbolo cultural y social para Catalunya.¹³⁴

¹³⁴ Vid. Artís y Millet (1992).

Un hecho histórico es la creación de la *Revista Musical Catalana* en 1904 como boletín de las actividades del Orfeó Català, que en 1936 cesó su publicación y volvió a editarse en 1984 (Cararach, 2010, p. 200). Esta revista es la primera publicación de género musical en Catalunya y España. Este mismo año, se adquieren los terrenos para la construcción de la nueva sede del Orfeó Català, el Palau de la Música Catalana (Artís y Millet, 1992).

Los directores musicales del Orfeó Català desde su creación han sido: Lluís Millet, Francesc Pujol, Lluís M. Millet, Lluís Millet Loras, Salvador Mas, Simon Johnson, Jordi Casas, Josep Vila y Simon Halsey (Cararach, 2007, p. 211).

La iniciativa de construir un auditorio vino dada, primordialmente, por la necesidad de crear una sede para el Orfeó, un lugar donde pudieran ensayar y dar conciertos con las condiciones adecuadas. Ya desde la Junta General del 22 de enero de 1898 esta idea está latente en los miembros del Orfeó, que en 1904 comienza a hacerse realidad. Después de tres años de duro trabajo, el 23 de abril de 1905 se coloca la primera piedra conmemorativa y a principios de 1908 finaliza su construcción.

La construcción del Palau de la Música es encargada por el Orfeó Català al arquitecto Lluís Domènech i Montaner que, junto con un gran equipo de artistas artesanos de diversas disciplinas, dan vida a este extraordinario y único edificio ubicado en la calle Sant Pere més Alt, junto a la Via Laietana.

Esta sala de conciertos se convierte en un ensamblaje arquitectónico del Modernismo catalán, una suma de artes esculpida con una gran riqueza artística, cuna significativa del canto coral. Las vidrieras, las columnas, las esculturas, las musas del escenario y la infinidad de detalles forman parte de la cultura del arte.¹³⁵ Este compendio de belleza llevó el Palau de la Música a ser declarado Monumento Histórico-Artístico de Interés Nacional por el Ministerio de Cultura, concretamente por la Dirección General de Bellas Artes, el 19 de noviembre de 1971. Según Mackay (1971) citado por Cararach (2007): «El Palau de la Música Catalana ha tardat 60 anys a ser reconegut com una obra arquitectònica important» (p. 84). Veintiséis años después, llegaba la declaración del edificio como Patrimonio Cultural

¹³⁵ Vid. Cararach (2007, pp. 25-77).

de la Humanidad por la UNESCO, en 1997, con lo que se convirtió en la única sala de música en el mundo que ha recibido este reconocimiento.

El Palau enlluerna, captiva, sedueix. És un pol d'atracció que no ha deixat ni deixa ningú indiferent, ni els que el freqüenten cridats per la música ni els que, amb ulls atònits, el contemplen per primera vegada. L'esclat de vitalitat que irradia transmet magnètiques sensacions d'admiració i d'indefinible esbalaïment. De vegades, també, de rebuig o incomprensió. (Sàbat, 2010, p. 15)

El 9 de febrero de 1908 tiene lugar la inauguración del Palau de la Música¹³⁶. Para esta ocasión se estrenó la obra *Glossa*, de Felip Pedrell, y, para completar el programa, el *Magnificat*, del compositor alemán Johann Sebastian Bach, que era la primera vez que se interpretaba en Barcelona.

Desde este momento el Palau ofrece, además de actuaciones musicales de primer orden, espectáculos de diversas disciplinas artístico-musicológicas e incluso actos de carácter político, como explica Aviñoa:

En aquest edifici tingueren lloc no només actes musicals sinó també esdeveniments de caràcter polític convertits en referents de la lluita democràtica, com els cèlebres Fets del Palau de 1960. Se celebrava el centenari de Joan Maragall i es va programar un concert de músiques amb lletres del poeta i es volia obrir el tercer bloc del concert amb *El cant de la senyera*, que estava prohibit pel seu caràcter nacionalista. En presentar el programa l'autorització del governador civil, Felipe Acedo Colunga, ministre del govern franquista, ho va prohibir amb amenaça de presó malgrat els esforços del vicepresident de l'Orfeó, Ramon Guardans, per obtenir-lo. En aquestes condicions, en arribar la tercera part del concert, quan estava previst el cant de l'himne prohibit, el públic va començar a aplaudir i provocà un aldarull que va acabar amb uns quants aficionats, entre ells Jordi Pujol, a la presó. (Aviñoa, 2000, pp. 39-40)

La calidad de los intérpretes que actúan en el Palau, orquestas, grupos de cámara, solistas o corales, es de un nivel extraordinario. En el escenario de este auditorio han actuado artistas tan insignes como Arthur Rubinstein, Fritz Kreisler, Pau Casals, Enric Granados, Eduard Toldrà, Darius Milhaud, Ígor Stravinski, Alicia de Larrocha, María Barrientos, Francesc

¹³⁶ Vid. Artís y Millet (1992).

Viñas, Montserrat Caballé, Enriqueta Tarrés, Jaume Aragall, Josep Carreras, entre otros, además de reconocidas orquestas, corales y directores de todo el mundo.

Ja des del primers anys, a més els concerts propis de l'Orfeó Català, esdevingué el centre neuràlgic de l'activitat musical de Barcelona. Grans i famoses orquestres, conjunts de cambra i destacats solistes internacionals van posar en relleu l'alta categoria de l'única sala de concerts d'Espanya. (Sàbat, 2010, p. 27)

Según se acercaban los duros años de la guerra civil, la actividad musical en el Palau de la Música va disminuyendo cuantiosamente (Sàbat, 2010, p. 30), aunque proseguían ciertas actividades que cabe destacar, como el III Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología, dirigido por Pau Casals, y el XIV Festival Internacional de Música Contemporánea en el mes de abril de 1936, lo cual convirtió Barcelona en un exponente de gran calidad y proyección musical internacional: «Barcelona, capital internacional de la música», en palabras de Sàbat (2010, p. 40).

En los años posteriores a la guerra civil, la mayoría de la actividad musical de Barcelona tuvo lugar en el Gran Teatre del Liceu y en el Palau de la Música Catalana, según explica Sàbat (2010, p. 26): «Durant els darrers anys republicans l'activitat musical es va centrar tradicionalment en dos eixos: el Gran Teatre del Liceu –l'òpera– i el Palau de la Música Catalana –els concerts.».

Como podemos observar, el Palau de la Música sigue siendo un centro neurálgico de los conciertos en la ciudad de Barcelona, pero con grandes dificultades dada la situación de un país que se encontraba inmerso en una dictadura y donde la cultura estaba relegada a la mínima expresión dentro de la sociedad. Aun así, el Palau se resiste y lucha por seguir su camino con todas las consecuencias que ello conlleva.¹³⁷

El Palau de la Música se convirtió en una buena plataforma para muchos jóvenes artistas catalanes que comenzaban su andadura profesional. Entre ellos se encontraba Enriqueta Tarrés. Desde 1954 la soprano actuó en este auditorio con títulos o conciertos importantes,

¹³⁷ Vid. Sàbat (2010).

que la ayudaron a desarrollarse como cantante. A continuación, nombraremos escuetamente algunos ejemplos, ya que se desarrollarán en los capítulos correspondientes de esta tesis.

Tabla 9. Resumen de las obras que interpretó Enriqueta Tarrés en el Palau de la Música Catalana, entre 1954 y 1994.

AÑO	OBRA	COMPOSITOR	ROL	DIRECTOR MUSICAL
1954	<i>Die Legende von der Heiligen Elisabeth</i>	F. Listz	---	Pérez Simó
1956	<i>Missa Solemnis</i>	W. A. Mozart	---	A. Milhaud
1958	<i>Novena Sinfonía</i>	L. V. Beethoven	---	P. Gamba
1970	<i>La vida breve</i>	M. de Falla	Salud	R. F. de Burgos
1980	<i>Rückert-Lieder</i>	G. Mahler	---	(¿?)
1982	<i>La vida breve</i>	M. de Falla	Salud	A. Argudo
1982	<i>Schéhérazade</i>	M. Ravel	---	J. Bodmer
1985	<i>Schéhérazade</i>	M. Ravel	---	M. Valdés
1987	<i>Vier letzte Lieder</i>	R. Strauss	---	W. Weller
1989	<i>Petite messe solennelle</i>	G. Rossini	---	J. Casas
1989	<i>Kolokola</i>	S. Rachmaninov	---	A. Argudo
1990	<i>Rèquiem a la memòria de Salvador Espriu</i>	X. Benguerel	---	R. Gandolfi
1991	<i>La clemenza di Tito</i>	W. A. Mozart	Vitelia	J. Ferré
1992	<i>Paukenmesse</i>	J. Haydn	---	L. Hager
1993	<i>Te Deum</i>	X. Benguerel	---	I. Kremer
1994	<i>Die Schöpfung</i>	J. Haydn	---	(¿?)

Nota: Tabla que muestra cronológicamente los años en los que Enriqueta Tarrés cantó en el Palau de la Música Catalana, indicando la obra, el compositor, el rol que interpretó y el director musical.

2.4 Otros factores influyentes en la lírica barcelonesa

El Gran Teatre del Liceu y el Palau de la Música Catalana han sido los grandes precursores de la lírica en Barcelona. Estos dos emblemáticos escenarios han sido cuna de la creación de una afición hacia este género con un público entregado y entendido, además de la repercusión que han tenido en la promoción de cantantes líricos de una extraordinaria calidad vocal y musical, como hemos podido observar en los apartados anteriores. Aun siendo los dos auditorios que más han propiciado este segundo factor, también otras salas, instituciones, asociaciones o sociedades musicales han influido en la formación de esta cantera de artistas.

Podríamos decir que la llegada de los cantantes italianos a Barcelona desde el siglo XVIII a través de las compañías de ópera del país vecino es el inicio de este desencadenante y del surgimiento de los cantantes líricos barceloneses. A esto debemos añadir otros factores también muy importantes, como la creación del Liceo Filarmónico Dramático de Montesión en el apartado de la pedagogía, ampliado en el tercer capítulo. Además, existe otro factor relevante: la creación de asociaciones y agrupaciones musicales de cualquier índole muy presentes en la sociedad barcelonesa y que proporcionaron una considerable actividad ligada a la lírica.

A continuación, ofreceremos un escueto recorrido por algunas de las sociedades más relevantes y que de una forma u otra han influido en este aspecto.

El doctor Aviñoa es una de las personalidades de la musicología que más luz ha arrojado en torno a este tema. En su artículo «Sociedades musicales y modernidad en Cataluña en el primer tercio del siglo XX» (Aviñoa, 2001) proporciona un interesante resumen en el que incluye el Modernismo¹³⁸ y el Noucentisme¹³⁹ desde 1888 hasta la llegada de la guerra civil. En él encontramos importantes datos que exponen la realidad musical catalana como resultado del periodo anterior a 1888 y la influencia de este primer tercio del siglo XX,

¹³⁸ Para más información, *vid. Modernisme i música: una reflexió al cap dels anys* (Aviñoa, 2004-2005, p. 112) y la tesis doctoral de Xosé Aviñoa (1983), dirigida por Oriol Martorell, *El fet musical a la Barcelona modernista*, o el libro del mismo autor escrito dos años más tarde, *La música i el modernisme* (Aviñoa, 1985).

¹³⁹ Según la RAE: «Movimiento intelectual, artístico y literario que se desarrolla en el primer tercio del siglo XX principalmente en Cataluña», recuperado de <https://dle.rae.es/novecentismo>. [Consultado el 23 de junio de 2020] Para más información *vid. Piquer Sanclemente*, 2012, p. 134, <http://revistes.iec.cat/index.php/RCMus>

llamado «edad de oro», como la denomina Aviñoa (2010), en el devenir de la música en Catalunya y España con la intensa actividad generada en estos años, que han influido directa o indirectamente en la lírica en Barcelona.

Durante el primer tercio del siglo XX, Cataluña vive un desarrollo del asociacionismo musical que va a contribuir a la articulación de la actividad musical, alcanzando una cierta normalidad social que fomenta el consumo musical. Distinguimos dos etapas. Una primera desde 1888 a 1910, relacionada con el Modernismo, sienta las bases con iniciativas como la Societat Catalana de Concerts, el Orfeó Català o la Associació Wagneriana. Desde 1910 hasta la guerra civil, en un periodo calificado como Noucentisme, asistimos a la consolidación con una «edad de oro» en la que participan instituciones como la Orquesta Sinfónica de Barcelona, la Associació de Música «da Camera» y un gran apogeo del movimiento coral. (Aviñoa, 2001, p. 277)

Dentro de esta división que Aviñoa (2001) realiza entre Modernismo y Noucentisme encontramos como punto de inflexión la Exposición Universal de 1888 y su influencia en la creación del Orfeó Català, en 1891, de la que ya hemos hablado, o la fundación de la Associació Musical de Barcelona, en 1888.

Un personaje a tener en cuenta es Antoni Nicolau que, al frente de la Societat Catalana de Concerts, intentó crear un ciclo de conciertos que tuvo una corta vida, y fue sustituida unos años después por la Societat Filharmònica de Barcelona, en la que ya Nicolau no participaba.

Siguiendo lo expuesto por Aviñoa (2001) en su artículo, encontramos una clara evidencia de la importancia que suscitarán en el futuro musical, en general y en el de la lírica, en particular, los cuatro componentes que muestra. Para Aviñoa (2001), estos factores son los siguientes: los conciertos que se llevaban a cabo, la creación de entidades musicales y la incorporación de la crítica musical en las revistas y periódicos de esa época. Una de las muestras más latentes fue la *Revista Musical Catalana*, que incluía numerosos artículos y críticas. El espíritu tertuliano también tuvo su influjo en los círculos más intelectuales. Un ejemplo de ello es la creación de la Associació Wagner en una tertulia de «Els quatre gats». Por último, tuvo especial repercusión la actividad coral, que venía precedida por la importante labor de Clavé (1824-1874) y que unos años más tarde influyó de modo decisivo

en la creación del Orfeó Català en 1891 o del Orfeó Gracienc, fundado en 1904 por Joan Balcells. Todos estos componentes ofrecían al público de Barcelona la posibilidad de escuchar conciertos, ampliar sus conocimientos y ser partícipes activos o pasivos de este transcurrir musical.

Por otro lado, en el Noucentisme inauguró una nueva era con un estilo que propicia la creación de agrupaciones, como: la Orquesta Sinfónica de Barcelona, dirigida por Joan Lamote de Grignon, en 1910, o la Orquesta Pau Casals, en 1920, la Associació de Música «da Camera», fundada en 1913, que supuso una importante labor al convertirse en la más influyente de esta etapa, el Institut del Teatre, la Germanor dels Orfeons de Catalunya, en 1917, la Associació Íntima de Concerts, en 1920, o el curioso caso del Club de Fútbol Junior, en 1917.

Aparte de los logros deportivos, promovió audiciones operísticas a partir de 1932, *Il barbiere di Siviglia*, de Rossini, *Tsar Saltan*, de Rimsky-Korsakov, *La novia vendida*, de Smetana, *Il barbiere di Siviglia*, de Paisiello, y *Una cosa rara*, de Vicente Martín y Soler, como primicia mundial antes de la guerra. Después continuaría con otras actividades hasta dar la última representación en 1967 (Aviñoa, 2010, p. 284).

Evidentemente, todo este panorama artístico-musical influye en la lírica como parte de su engranaje, cantantes de la talla de la soprano María Barrientos (1884-1946) formaron parte de este periodo en el que se crearon asociaciones en torno al mundo de este arte. En el artículo de Aviñoa (2001), ya citado, encontramos un apartado donde recoge un listado del número de asociaciones relacionadas con la música, alrededor de 1930. Este compendio está extraído del *Anuario Musical de España*, dirigido por Salvador Bofarull. En este extenso listado encontramos las siguientes asociaciones relacionadas con la lírica: la Escuela Municipal de Música, el Conservatorio del Liceu, dieciséis academias y profesores de canto, cinco apuntadores de ópera, treinta y tres sopranos y tiples ligeras de ópera, cuarenta tiples de zarzuela y ópera, diez tiples cómicas de opereta y zarzuela, veintitrés tenores de ópera, veintiséis tenores de opereta y zarzuela, catorce barítonos de ópera, treinta y dos barítonos de opereta y zarzuela, ocho bajos de ópera, doce bajos de opereta y zarzuela, artistas líricos y dramáticos, la Asociación Wagneriana, la Coral del Gran Teatre del Liceu, los Coristas de

Cataluña, Zarzuela y Ópera, la Germanor dels Orfeons de Cataluña, la Sociedad de Coristas de Cataluña y ocho cantantes de capilla.

Como podemos observar, el número de cantantes y asociaciones relacionadas con el canto en sus diferentes vertientes es muy extenso. Es pues, en su conjunto, uno de los detonantes de las posteriores generaciones de ilustres cantantes líricos.

2.5 Cantantes líricos barceloneses: una generación emblemática (1923-1946)

Barcelona es la cuna de grandes cantantes líricos. Desde el siglo XVIII la aparición de estos artistas de calidad incontestable y proyección internacional ha sido incesante. Una de las causas se podría deber a la creación del Liceo Filarmónico Dramático de Montesión, que propició una formación cantora a sus alumnos a lo largo de los años, además del engranaje social y musical necesario. También fueron fundamentales las dos grandes salas de conciertos y representaciones operísticas en las que la lírica era protagonista: el Gran Teatre del Liceu y el Palau de la Música Catalana. Allí estos cantantes pudieron aprender escuchando y desarrollarse posteriormente como grandes intérpretes.

Por otro lado, encontramos una serie de características comunes entre los cantantes líricos barceloneses: el lugar de procedencia, la afición musical familiar, la lengua, el clima mediterráneo, el centro de enseñanza, los maestros que tuvieron, la técnica utilizada y la influencia italiana. Estos factores unidos podrían ser un cúmulo de circunstancias o el desencadenante que propicia la aparición de grandes voces, esto es, de figuras de dimensión internacional con un prestigio artístico incuestionable dentro de la lírica.

Barcelona es una inagotable cantera de cantantes. De aquí brotaron artistas que en los grandes teatros líricos del mundo entero pusieron bien alto el pabellón nacional y asombraron con sus cualidades de excepción. Sus nombres están en la memoria de todos y no se precisa reproducirlos. Y si hacemos esta alusión, es porque la lista de cantantes españoles triunfadores se ha ampliado con el conseguido en Toulouse por la soprano barcelonesa Enriqueta Tarrés [...]. («El triunfo de una cantante barcelonesa», 1955, p. 14)

En este artículo, que resalta esa inagotable «cantera de cantantes» símbolo de la Barcelona lírica que triunfan a nivel internacional, se encuentra Enriqueta Tarrés como nueva adquisición vocal de este grupo.

Según la profesora de canto Belén Puente (Comunicación personal, 17 de septiembre 2016), existe un cuantioso elenco de cantantes líricos catalanes de destacado recorrido. En esta cita Puente desgrana un rosario de nombres sin orden cronológico, como ejemplo del ingente número de voces catalanas:

La lista de intérpretes de ópera que ha dado Cataluña es extensa y profusa, y se extiende desde finales del siglo XIX hasta la actualidad.

Los cantantes catalanes que han destacado en el ámbito operístico –sin olvidar el zarzuelístico y sin detenerse ni en intérpretes valencianos o baleares de tanto prestigio como Joan Pons o Isabel Rey– han sido, entre muchos otros, Emilio Sagi Barba, Assumpció Serra, Lluís Corbella, Mercè Plantada, Gaietà Renom, Isabel Bertran, Àngel Anglada, Heleni Barjau (Carlo del Monte), Lina Richarte, Antonio Bernal, Antoni Borràs, Francesc Casanovas, Francesca Callao, Maria Lluïsa Cioni, Josep Simorra, Maria Teresa Casabella, Lina Richarte, Joan Rico, Margarita Goller, Carme Gombau, Alfred Heilbron, Antoni Lluch, Francesc Paulet, Esteve Recasens, Emili Payà, Anna Ricci, Joan Lloveras, Mirna Lacambra, Carme Bustamante, Dídac Monjo, Josefina Navarro, Enric Serra, Joan Baptista Rocher, Maria Àngels Sarroca, Mari Carme Hernández, Maria Rosa Ester, Maria Fàbregas, Cecília Fondevila, Vicenç Esteve, Rosa Maria Conesa, Eduard Soto, Joan Suñé, Enriqueta Tarrés, Joan Tomàs, Lolita Torrentó, Pilar Torres, Raimon Torres, Josep Torruella, Rafael Corominas, Rosa Maria Ysàs, Montserrat Aparici, Assumpta Mateu, Mireia Pintó, Joan Cabero, Francesca Roig, Rosa Mateu, Antoni Comas, Montserrat Martí, Manuel Ausensi, Joan Oncina, Montserrat Figueres, Vicenç Sardinero, Josep Ruiz, Dalmau González, Eduard Giménez, Stefano Palatchi, José Bros, Victòria dels Àngels, Jaume Aragall, José Carreras y Montserrat Caballé. (Belén Puente, comunicación personal, 17 de septiembre 2016)

Resulta inabarcable realizar un estudio de todos estos factores y su influencia en los artistas mencionados, por lo que nos hemos centrado en una franja temporal que comprende desde 1923 hasta 1946. Enriqueta Tarrés nació en este lapso de tiempo, en 1934, y su carrera se vio influida por las mismas circunstancias que sus coetáneos.

Hemos elegido la fecha del 1923 como punto de partida puesto que fue el año en el que nació una de las más importantes sopranos de la historia de la ópera, Victoria de los Ángeles, por la que Enriqueta Tarrés ha sentido y siente una gran admiración. Y la última fecha elegida, 1946, es el año del nacimiento de Josep Carreras, tenor de renombre internacional. En el año 1959, cuando solo contaba con doce años de edad, cantó en el Gran Teatre del Liceu el personaje del Ragazzo¹⁴⁰ de *La Bohème*, de Puccini, que en el segundo acto, lloriqueando canta: «Vo' la tromba, il cavallin!»¹⁴¹. En esta producción el rol de Mimí fue interpretado por Enriqueta Tarrés en dos de las tres funciones programadas.

2.5.1 Factores comunes entre los cantantes líricos barceloneses

Estas brillantes voces, muy timbradas, admiradas y requeridas por los teatros y maestros de todo el mundo, coinciden en ciertos factores o aspectos. A continuación, vamos a exponer algunas de las características más destacadas que parecen tener en común la mayoría de ellos:

a) Lugar de procedencia

El lugar de nacimiento es un hecho objetivo que propicia numerosas cualidades en el ser humano, tanto congénitas como adquiridas. Nacer en Barcelona proporciona un escenario lleno de posibilidades para desarrollar una carrera como cantante lírico. La ciudad condal posee unas salas de conciertos con un engranaje social y profesional que ofrece la oportunidad de desarrollar las carreras como cantantes en escenarios de primer orden. No es lo mismo nacer en un pueblo de Galicia que no tiene teatro, por poner un ejemplo, que nacer en una ciudad como Barcelona, que tiene uno de los teatros de ópera más importantes del mundo, el Gran Teatre del Liceu, además de un auditorio con una programación internacional, como el Palau de la Música, sin obviar la parte pedagógica, ya que esta ciudad poseía centros educativos de alto nivel. Toda esta situación facilita la posibilidad de conocer a grandes directores, compositores, artistas, maestros, poder acudir a festivales de música, ciclos de conciertos y disfrutar de numerosas oportunidades artísticas.

¹⁴⁰ Muchacho (trad. a.).

¹⁴¹ «¡Quiero la trompeta, el caballito!» (trad. a.).

b) Afición musical familiar

Este factor subjetivo es considerado de gran interés debido a que, si el núcleo familiar proporciona a un niño desde su infancia o juventud la oportunidad de escuchar un tipo de música o crea en él el hábito de asistir a representaciones de ópera o de escuchar conciertos, estará alimentando el conocimiento y el gusto por este arte. Si algo no se conoce, difícilmente podrá llamarte la atención, pero si es algo habitual en tu entorno y existe una inquietud por ello, muy probablemente se estará facilitando la posibilidad de dedicarse a ello. Esto no quiere decir que este factor sea indispensable, son muchos los casos de artistas que no han vivido un ambiente musical y que posteriormente se han dedicado a ello con gran esmero y éxito.

c) Lengua

En referencia a la lengua de estos cantantes, diremos que todos ellos hablaban catalán y castellano. Si pensamos que uno de los atractivos que han tenido las voces catalanas a las que nos referimos en este apartado es la creación de sonidos francos, directos y brillantes, podríamos decir que la lengua puede influir en el sonido de estos cantantes.

Para Alcaraz y Moody (1990), la fonética articulatoria es un complejo sistema de mecanismos fonadores y resonadores: «Trata esta fonética de la descripción de los mecanismos de la fonación, de los órganos que intervienen en la misma, y de los resonadores que se forman con ellos, o sea, de lo que se llama el aparato fonador» (p. 21). De esta afirmación extraemos que los mecanismos fonatorios, en los que intervienen los órganos y los resonadores, crean los distintos formantes y de ahí surgen los fonemas.

Cada lengua tiene unas características fonéticas distintas tanto vocálicas como consonánticas y este hecho crea los distintos sonidos. Según la filóloga Sara Andrés (Comunicación personal, 23 de junio 2019): «Las lenguas, catalana, castellana e italiana tienen grandes similitudes fonéticas, sobre todo en las vocales. La producción de la mayoría de los sonidos vocálicos es abierta y franca». Las vocales abiertas proporcionan sonidos abiertos y francos que en las voces de los tenores y de algunas sopranos, e incluso en los barítonos y las mezzosopranos, son de gran ayuda para emitir agudos potentes y claros.

En referencia a este tema, la opinión de la catedrática de canto Gloria Fabuel (Comunicación personal, 15 de junio 2015) es la siguiente:

El siglo XX ha dado gran cantidad de cantantes catalanes de muy alto nivel. Si me detengo a pensarlo, no encuentro más similitudes entre los cantantes catalanes de las que podrían darse entre dos cantantes españoles de diferentes zonas del país. Hay una manera común de pronunciar y, por ende, en cierto modo, de frasear, seguramente debida a los efectos del castellano o, en su caso, del catalán, como lengua madre.

El idioma castellano, con sus vocales abiertas y altas, aunque no tanto como las del italiano, propicia una colocación de la voz en la máscara y un tipo de sonido franco y directo. Además, los cantantes españoles han tenido en general –con alguna excepción–, buena dicción. (Gloria Fabuel, comunicación personal, 15 de junio 2015)

d) Clima mediterráneo

La climatología es determinante para la evolución de todo tipo de vida y, por supuesto, para la especie humana de una manera directa e importante. Así lo expone el doctor Campillo (2018) en su libro *Homo climaticus. El clima nos hizo humanos*, donde ofrece una disertación con base científica sobre la relación entre la climatología y la fisiología del ser humano.

Si partimos de cómo afecta la fisiología y la fisionomía del ser humano a su voz –como explicamos en uno de los apartados del capítulo 1, dedicado a las características de las voces en referencia a la clasificación–, llegamos a esa estrecha relación entre el clima y la voz como instrumento sonoro.

Uno de los factores que podría decirse que contribuye a la calidad extraordinaria de estas voces es el clima mediterráneo, como explica Lauri-Volpi: «las grandes voces de tenor son una planta esencialmente mediterránea, forjada por altas temperaturas y por el sol» (Citado por Gutiérrez, 1997, p. 34). Al igual que el comentario del maestro Lovro von Matacic sobre el tenor Francisco Lázaro: «En esta voz se oye el murmullo del Mediterráneo [...]» (Citado

por Lumbreras, s. f.)¹⁴². Si aplicamos estas observaciones a los restantes tipos de voces, sobre todo a la voz de soprano, que al igual que la de tenor es una voz aguda y que requiere un físico específico, podríamos decir que el Mediterráneo da grandes voces de tenor y soprano, cuyas características físicas son de personas de estatura media-baja, con cuellos cortos y anchos.

e) Influencia italiana

Italia es la creadora de la ópera y por ende su influencia ha sido notable a nivel internacional. Como ya expusimos al principio de este capítulo, la ópera italiana comenzó a instalarse en Barcelona a principios del siglo XVIII y desde entonces no ha dejado de sonar, con algunos breves paréntesis, en la ciudad catalana. Asimismo, la cercanía del país y la similitud lingüística son también grandes influencias a este respecto. De ahí, el fuerte influjo de la escuela italiana en Barcelona desde sus inicios.

Los españoles tienen, pues, más afinidades históricas, lingüísticas y de raza con los italianos que con los demás países de Europa. No solo fueron las vinculaciones históricas mencionadas, sino también idiomáticas, por la mutua relación y dependencia de nuestras lenguas, hermanas ligadas por el trasiego de nuestros poetas y escritores, y por las enormes similitudes de etnia, carácter y clima. (Gutiérrez, 1997, p. 34)

f) Centro de enseñanza de canto

Barcelona desde 1838 con la creación del Liceo Filarmónico-Dramático Barcelonés comienza su andadura en el mundo de la pedagogía del canto. Con el paso de los años este primer centro de enseñanza se transformó en el Conservatori Superior de Música del Liceu, además de crearse la Escuela Municipal de Música, más tarde Conservatori Superior de Música de Barcelona. De ambos centros hablaremos en el siguiente capítulo más ampliamente.

Es una evidencia que poseer estos importantes centros de estudios especializados posibilita a los barceloneses obtener una formación amplia y cualificada que les formará como

¹⁴² Recuperado de: <http://www.lumbrerasbaritono.com/maestros/lazaro.html>

profesionales del canto, siempre gracias a un adecuado equipo de maestros que pudo transmitirles su saber y su experiencia a lo largo de los años.

g) Técnica vocal utilizada

En el prólogo del *Diccionario de cantantes líricos españoles*, de Joaquín Martín de Sagarmínaga (1997), Arturo Reverter indica: «Son, han sido, multitud los protagonistas de esa presencia en el mundo» (p. 9), refiriéndose a los cantantes formados desde la escuela de canto fundada por Manuel García. Más adelante, prosigue con las siguientes palabras:

La existencia, relevante en su tiempo, de muchos de ellos es hoy un arcano para el público en general y aún para gran parte de los estudiosos. Faltan datos, fuentes fidedignas, rastros –por supuesto, en gran cantidad de casos, también testimonios sonoros– y, por ello, conocimientos que permitan conocer la trayectoria de tantos prestigiosos artistas y ayuden a configurar una historia de ese sublime arte canoro y a marcar los sucesos que han conformado su importancia. Los textos son escasos y a menudo confusos. [...] para empezar a hacerse una idea de quiénes fueron y lo que fueron tantos y tantos cantantes un día, ilustres. (Martín de Sagarmínaga, 1997, p. 9)

En el siguiente texto de Francisco Gutiérrez (1997), al referirse a «la última generación reciente», habla de los cantantes que han desarrollado su carrera en la segunda mitad del siglo XX. Gutiérrez también hace alusión a la gran cantidad de voces que esta tierra cosecha y a la admiración que suscitan en el mundo de la lírica, entre los que se encuentra un gran número de cantantes barceloneses.

[...] España ha sido una cantera inagotable de excelentes voces naturales que, con el estudio debido, ha dado al mundo grandes glorias nacionales hasta la última generación reciente. El simple calificativo de «voces españolas» es asimilado en los centros culturales del canto de otros países como sinónimo de timbres verdaderamente excepcionales para cantar, y son admiradas y deseadas por grandes maestros y entendidos de todo el mundo. [...] (Gutiérrez, 1997, p.41)

De este texto podemos extraer que es necesario un «estudio debido», es decir, es necesario adquirir una buena técnica vocal, pero en ningún caso aclara que tenga que ser un tipo de técnica específica.

Según la catedrática de canto Gloria Fabuel (2015):

No soy muy amiga del término «escuela de canto». Es difícil encontrar un grupo amplio de personas que canten técnicamente igual, aunque sí es posible que coincidan en algunas cosas. No tengo noticias de que exista una escuela catalana de canto, pero no soy experta ni estudiosa del tema. En mi opinión, intérpretes como Victoria de los Ángeles o Montserrat Caballé no compartían un mismo modo de cantar ni una misma técnica, aunque ambas eran fabulosas. (Gloria Fabuel, comunicación personal, 15 de junio 2015)

Por lo tanto, es muy importante que el cantante tenga una buena técnica vocal, pero podríamos decir que cada maestro de canto transmite una técnica diferente y, por tanto, cada cantante también puede utilizar técnicas diferentes para cantar, incluso siendo alumnos de un mismo profesor.

h) Otros factores influyentes

Los españoles poseemos, por temperamento, la lengua y clima, grandes condiciones para el canto lírico, lo que se ha traducido en la existencia de abundantes voces dotadas de timbres de gran calidad. Siguiendo las reglas clásicas, se pueden evitar algunos sonidos guturales y duros del idioma, consiguiendo –sin perder las cualidades tímbricas– una emisión cantada, dulce, alta, fluida y libre para lograr que los medios naturales bien empleados sigan dando los grandes frutos del pasado y presente cercano. (Gutiérrez, 1997, p. 41)

Como vemos, para Gutiérrez (1997), además de la lengua y el clima, el temperamento, que también está íntimamente ligado a las condiciones climatológicas de un lugar, es otro factor a tener en cuenta en un cantante. Acerca de este tema, el profesor de coro del Conservatorio de Música de Elche, José Vicente Campello (2016), se une a lo expuesto por Gutiérrez (1997), ya que considera que el carácter puede influir en la creación de las voces:

No tengo una opinión elaborada de esta cuestión. Pero es muy posible que el idioma, tanto el castellano y especialmente el catalán, la situación geográfica, el clima y el carácter influyan más de lo que pensamos en la proliferación de ciertas voces. (José Vicente Campello, comunicación personal, 30 de agosto 2016)

Por último, y no como un factor influyente, sino más bien como un hecho objetivo, el reconocimiento internacional que reciben los cantantes a través de actuaciones nacionales e internacionales en salas relevantes, premios recibidos y publicaciones es determinante para reconocer la extraordinaria calidad y prestigio de estos cantantes.

2.5.2 Protagonistas de esta generación¹⁴³

Deunido en aquest trocet que ens diu Catalunya o Països Catalans, la quantitat de veus de primeríssima línia que han surtit.

MARCEL GORGORI

En el libro de Martín de Sagarmínaga (1997) *Diccionario de cantantes líricos españoles* encontramos una valiosa recopilación de doscientos treinta cantantes líricos españoles, donde se expone la trayectoria musical de estos intérpretes, enlazada a la personal. El espacio temporal en el que se ha centrado el autor abarca más de dos siglos, lo cual sirve de vivo ejemplo de la transcendencia que los artistas de este género ha significado en la lírica mundial. De igual modo, Reverter (1997) indica la innumerable cantidad de artistas líricos españoles prestigiosos en el arte del canto que han tenido una trayectoria lírica internacional. Entre este grupo de intérpretes se encuentran los cantantes barceloneses, a los que hemos denominado «una generación emblemática», por lo ya citado. Ambos autores hablan de solistas líricos españoles, pero entre ellos son muchos los artistas catalanes que se mencionan.

¹⁴³ Para la elaboración de este apartado nos hemos basado en diferentes fuentes: Alier (2004), Alier (2008), Alier y Gorgori (2006), Anónimo (s. f.), Aragall (2019), Carreras (2013), Contreras (2018), Cuscó (1982), López Cobos, (2005), Martín de Sagarmínaga (1997), Martín de Sagarmínaga (2010).

Montserrat Albet (1995) en su artículo *Un futuro con interrogantes*, dedicado a la situación de la lírica en Barcelona tras el incendio del Gran Teatre del Liceu, se suma al reconocimiento de estos artistas líricos, centrándose en los cantantes catalanes de gran calidad:

[...] la aparición de intérpretes catalanes de gran categoría. Entre los grandes artistas vocales destacan María Barrientos, Hipólito Lázaro, Conchita Supervía, Concepción Callao, Francesc Viñas, Carme Bau Bonaplana, Mercè Plantada, Victoria de los Ángeles, Montserrat Caballé, José Carreras, Enriqueta Tarrés, Jaume Aragall, Joan Pons, Dalmau González, Eduard Giménez, Vicenç Sardinero y muchos otros. (Albet, 1995, p. 46)

Asimismo, Roger Alier (2004) en *El gran llibre del Liceu* habla de la trayectoria artística de estos emblemáticos cantantes, realzando sus cualidades artísticas y exponiendo sus interpretaciones en el Gran Teatre del Liceu a lo largo de la historia de este coliseo.

Antes de proseguir, no hemos querido omitir otros nombres de la lírica barcelonesa que tuvieron relevantes carreras con una gran repercusión nacional e internacional. Estos cantantes fueron los antecesores que construyeron el futuro de la generación a tratar, bien como maestros de ellos, o con el simple hecho de crear un espacio en la sociedad nacional e internacional al llevar el nombre de Barcelona por todo el mundo.

Algunos de ellos son: Francesc Viñas (1863-1933), Carmen Bau Bonaplana (1871-1911), Mercè Plantada (1882-1976), Dolors Frau (1882-1964), la ya citada María Barrientos (1884-1946), María Gay (1876-1943), Hipólito Lázaro (1887-1974), Conchita Supervía (1895-1936), Concepción Callao (1895-1959), Mercè Llopart (1895-1970), Mercè Capsir (1897-1969), Conchita Badia (1897-1975) y Manuel Ausensi (1919-2005), entre los más destacados.

Posteriormente a estos cantantes, nos encontramos con otra serie de artistas, también de reconocido prestigio internacional, nacidos entre 1923 y 1946. En lista hallamos a Victoria de los Ángeles, José Simorra (1924), Francisco Lázaro (1932), Anna Ricci (1930-2001), Amadeu Casanovas (1930), Rosario Gómez (1932), Montserrat Caballé, Mirna Lacambra,

Enriqueta Tarrés, Vicente Sardinero, Montserrat Aparici (1938), Rosa María Ysás (1939), Jaume Aragall, Enric Serra (1940), Eduard Giménez (1940) o Josep Carreras, entre otros.

A modo de ejemplo, en el siguiente artículo se deja constancia de la elevada proporción de cantantes líricos catalanes que según Guerrero Martín (1980) destacaban en la lírica española durante los siglos XIX y XX: «España siempre contribuyó, con destacadísimas figuras, a la mayor gloria de la ópera en el mundo» (Guerrero Martín, 1980, p. 54).



Figura 10. Recorte de un artículo de *La Vanguardia* (Guerrero Martín, 1980, p. 54).

Entre los cantantes citados por Guerrero Martín (1980) se encuentran: Julián Gayarre, Manuel García, Conchita Supervía, María Barrientos, Miguel Fleta, Hipólito Lázaro, Raimundo Torres, Juan Oncina, Manuel Ausensi, Victoria de los Ángeles, Montserrat Caballé, Pilar Lorengar, Enriqueta Tarrés, Ángeles Gulín, Isabel Garcisanz, Teresa Berganza, Alfredo Kraus, Plácido Domingo, Josep Carreras, Jaume Aragall, Pedro Lavirgen, Eduard Giménez y Vicente Sardinero.¹⁴⁴

¹⁴⁴ Se ha obviado a María Malibrán debido a que su lugar de nacimiento fue París.

De estos veintitrés cantantes, trece de ellos son catalanes, tres madrileños, dos andaluces, dos aragoneses, uno navarro, uno gallego y uno canario. Como se puede observar en el siguiente gráfico más de la mitad del total (el 57%) de todos estos artistas líricos son nacidos en Catalunya.

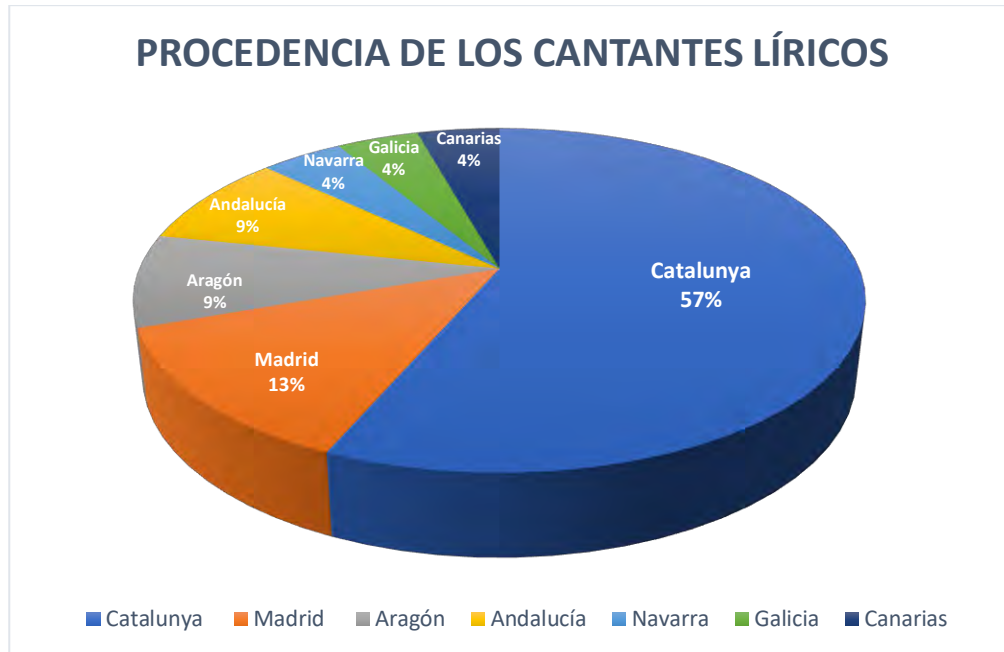


Figura 11. Gráfico que muestra los tantos por ciento de la procedencia del grupo de cantantes líricos que aparecen en el artículo de Guerrero Martín (1980, p. 54). (Elaboración propia).

De entre todos los nombres citados hemos decidido centrarnos en seis de ellos: Victoria de los Ángeles, Montserrat Caballé, Mirna Lacambra, Vicente Sardinero, Jaume Aragall y José Carreras, además de Enriqueta Tarrés como protagonista de esta tesis, que en capítulos posteriores será tratada profusa y exhaustivamente.

Los escogidos tienen ciertas características comunes que han sido la base para esta elección. Por un lado, han tenido algún tipo de relación profesional con Tarrés, bien compartiendo escenario, bien por razones relacionadas con la pedagogía del canto. Por otro lado, las características concretas en las que nos hemos basado son las siguientes:

- Nacidos en Barcelona o provincia.
- Nacidos entre 1923 y 1946.

- Sus familias eran humildes y sencillas.
- Nacieron con el bilingüismo catalán-castellano.
- En su familia existía afición por la música y el canto.
- Estudiaron canto en Barcelona.
- Recibieron una influencia musical italiana.
- Debutaron en el Gran Teatre del Liceu de jóvenes con gran éxito.
- Recibieron premios y reconocimientos en el campo de las artes.
- Cimentaron una carrera internacional.
- Realizaron grabaciones discográficas.
- Han estado en contacto con el mundo de la docencia del canto lírico.

Victoria de los Ángeles (1923-2005)

- Nombre: Victoria de los Ángeles López García.
- Lugar de nacimiento: en la Universitat de Barcelona.
- Fecha de nacimiento: 1 de noviembre de 1923.
- Familia: su padre era de Fuengirola (Málaga) y su madre, de Puebla de Sanabria (Zamora). Ambos trabajaban en la Universitat de Barcelona, él de bedel y ella en el servicio de limpieza.
- Lengua: sus padres eran andaluces y hablaban castellano en casa, pero desde siempre ella habló catalán.
- Afición musical familiar: su madre era cantante aficionada y poseía una bella voz y su padre era muy aficionado a la música.
- Centro de estudios: Conservatori Superior de Música del Liceu.
- Profesor/es de canto: Su única profesora fue la soprano catalana Dolors Frau.
- Influencia italiana: de manera directa a través de Napoleone Annovazzi, que fue quien le aconsejó cambiar de cuerda, ya que ella cantaba de mezzosoprano.
- Tipo de voz: soprano lírica. Una voz muy timbrada con unos graves contundentes y de gran belleza. El color de su voz era considerado «tornasolado», lleno de matices expresivos: «Victoria poseía un timbre nítido y mediterráneo: la voz española ideal [...]. Lo que más me impresionaba de ella era su gran musicalidad y su profundo conocimiento de los diversos estilos» (López Cobos, 2005)¹⁴⁵.

¹⁴⁵ Recuperado de: <http://www.huellasdemujeresgeniales.com/victoria-de-los-angeles/>

- Debut profesional: debutó en el Palau de la Música Catalana en 1944 junto al grupo Ars Musicae, desde ese momento su relación con este auditorio es muy estrecha y duradera.
- Debut liceísta: su debut liceísta fue en 1945 en el papel de Contessa de la ópera *Le nozze di Figaro*, de Mozart.
- Premios: ha recibido innumerables premios nacionales e internacionales, como la Medalla de Oro del Gran Teatre Liceu, de la Ciudad de Barcelona y de la Generalitat de Catalunya, el Premio Nacional de Música, ha sido nombrada Doctora Honoris Causa por la Universidad de Barcelona, Miembro Honorario de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando y ha recibido el Premio Príncipe de Asturias de las Artes, entre otros.
- Carrera internacional: ha cantado en las salas de conciertos, auditorios y teatros más importantes del mundo, como la Metropolitan Opera House de Nueva York, la Ópera de París, la Scala de Milán, el Teatro Colón de Buenos Aires, el Teatro de la Zarzuela de Madrid, el Carnegie Hall, en Bayreuth, entre otros.
- Docencia: impartió numerosas clases magistrales y también algunas clases privadas, aunque con un alumnado muy selecto.
- Relación con Enriqueta Tarrés: su relación ha sido de mutuo respeto y admiración. Realizaron una grabación juntas de la ópera basada en el libreto de Calderón de la Barca *Celos aun del aire matan* y música de Hidalgo.

Montserrat Caballé (1933-2018)

- Nombre: María de Montserrat Caballé Folch.
- Lugar de nacimiento: nació en el barrio de Gracia de Barcelona.
- Fecha de nacimiento: 12 de abril de 1933.
- Familia: sus padres eran humildes trabajadores.
- Lengua: catalán y castellano.
- Afición musical familiar: sus padres eran aficionados a la música y al canto.
- Centro de estudios: Conservatori Superior de Música del Liceu.
- Profesor/es de canto: tuvo como primera profesora a la húngara Eugenia Kemmeny, de la que aprendió una impecable técnica respiratoria. Posteriormente estudió con la soprano catalana Conxita Badia y con la soprano rusa Ana Millitch.

- Influencia italiana: aunque no estudió directamente en Italia, sí que siguió los consejos de Napoleone Annovazzi, que fue una gran influencia en su carrera artística.
- Tipo de voz: soprano lírica. Poseía una gran extensión de registro. Timbre rico en sonidos delicados, empastados y armónicos brillantes. Una de sus principales cualidades es su gran dominio de la utilización del flujo de aire y un fiato largo y controlado, lo que la lleva a conseguir unos agudos en piano de la mayor calidad y de larga duración. Filados perfectos. Su ductilidad vocal es otra de sus grandes cualidades.

Montserrat Caballé ha construido su edificio vocal sobre una triple alianza –una voz de timbre bellissimo, un control del fiato excepcional y unos filados sobrecogedores, en algún caso empañados también por resonancias falsetísticas– que han convertido su arte en una auténtica leyenda. (Martín de Sagarmínaga, 1997, p. 90)

- Debut profesional: debutó en el Teatro Principal de Valencia en 1954 con la *Novena Sinfonía*, de Beethoven.
- Debut liceísta: en 1962 debuta en el Gran Teatre del Liceu con *Arabella*, de Strauss. A partir de ese momento y con el paso de los años se convertirá en la primera soprano de este teatro.
- Premios: son innumerables los premios nacionales e internacionales recibidos, entre ellos cabe destacar, la Orden de Isabel la Católica, Medalla de Oro del Gran Teatre del Liceu, de Bellas Artes, de la Generalitat de Catalunya, Premio Príncipe de Asturias, Orden al Mérito de la República Italiana, Legión de Honor Francesa o el Premio Grammy, entre otros.
- Carrera internacional: ha cantado en todas las salas de conciertos, auditorios y teatros más importantes del mundo.
- Docencia: impartió numerosas clases magistrales y también clases privadas, basando sus enseñanzas, principalmente, en una técnica respiratoria muy remarcada.
- Relación con Enriqueta Tarrés: desde jóvenes habían coincidido en algunos conciertos organizados en Barcelona, pero su amistad se gestó en Basel cuando Tarrés fue a audicionar al Stadttheater de esta ciudad, donde Caballé se encontraba contratada como primera soprano. Allí cantaron juntas *Don Giovanni*, de Mozart.

Mirna Lacambra (1933)

- Nombre: Mirna Lacambra Domènech.
- Lugar de nacimiento: Sabadell (Barcelona).
- Fecha de nacimiento: 7 de junio de 1933.
- Familia: sus padres eran humildes trabajadores de la industria textil, que gracias a su esfuerzo conseguían dinero para que Mirna pudiese estudiar piano y canto.
- Lengua: catalán y castellano.
- Afición musical familiar: su madre poseía una espléndida voz y su padre era un gran aficionado a la música.

El meu pare sempre havia pensat que jo tenia moltes aptituds per a la música. De fet, era una excusa, ja que a ell, particularment, li agradava molt. I per això em va animar a estudiar piano. I, d'altra banda, la meva mare tenia una veu esplèndida, i aquest podria ser un motiu pel qual més tard em vingués la vena per cantar. (Lacambra, Quadern (179), p. 36)

- Centro de estudios: Conservatori Superior de Música de Barcelona.
- Profesor/es de canto: su maestra fue Eugenia Kemmeny.
- Influencia italiana: perfeccionó su canto en Milán con la maestra Sara Sforini-Corti. Allí también recibe consejos en cuanto al repertorio italiano por parte de Tulio Serafin. Fue dirigida en algunas ocasiones por el maestro Napoleone Annovazzi en Barcelona en sus inicios.
- Tipo de voz: soprano lírico-dramática. «Soprano lírica ancha –aunque también hizo incursiones en el repertorio dramático– con cuerpo y redondez. Destaca por su notable temperamento y por un tipo de expresividad marcadamente sensual» (Martín de Sagarmínaga, 1997, p. 200-201).
- Debut profesional: debutó en Sabadell con *La bohème*, de Puccini, en 1959.
- Debut liceísta: debutó en el Gran Teatre del Liceu en 1962 en la ópera *L'elisir d'amore* de Donizetti en el papel de Gianetta. «Va debutar-hi una jove soprano que havia de tenir molt de pes en la lírica catalana: Mirna Lacambra, en el paper de Gianetta» (Alier, 2004, p. 231).
- Premios: ha recibido grandes reconocimientos a nivel nacional, como la Creu de Sant Jordi o la Medalla de la Ciutat al Mèrit Cultural.

- Carrera internacional: ha cantado en países de todo el mundo donde se encuentran importantes salas y teatros de ópera, entre los cuales destaca Alemania, México, EEUU, Bélgica, Bulgaria, Holanda, Francia, Austria, Italia, Yugoslavia, Canadá, entre otros.
- Docencia: ha contribuido de manera muy importante en este campo a través de la creación de l'Escola d'Òpera de Sabadell como fundadora y directora desde 1986.
- Relación con Enriqueta Tarrés: como hemos indicado, Lacambra es directora de l'Escola d'Òpera de Sabadell y Tarrés fue profesora de técnica vocal en esta escuela desde 1992 hasta 2007.

Enriqueta Tarrés (1934)

- Nombre: Enriqueta Tarrés Rabassa.
- Lugar de nacimiento: barrio de Gracia de Barcelona.
- Fecha de nacimiento: 17 de marzo de 1934.
- Familia: sus padres regentaban una pastelería en el barrio de Gracia de Barcelona.
- Lengua: catalán y castellano.
- Afición musical familiar: su madre era una gran aficionada a la música.
- Centro de estudios: Conservatori Superior de Música de Barcelona.
- Profesor/es de canto: su maestra de canto y repertorio fue la mezzosoprano catalana Concepción Callao.
- Influencia italiana: gracias a la beca de la Fundación March, el Premio Isabel Castelo y el Grand Prix International de Chant de Toulouse, pudo perfeccionar sus estudios de canto en Milán con la maestra Adelaida Saraceni. El director italiano Napoleone Annovazzi también tuvo gran influencia en los inicios de su carrera operística.
- Tipo de voz: soprano lírico-*spinto*.
- Debut profesional: debutó en la Plaza de Toros de Valencia en julio de 1955 con *Il trovatore*, de Verdi, bajo la dirección de Napoleone Annovazzi.
- Debut liceísta: en 1959 debuta en el Gran Teatre del Liceu con el papel de Marguerite, de *Faust*, de Gounod.
- Palau de la Música Catalana: debutó en este auditorio el 12 de octubre de 1954 en *La leyenda de Santa Isabel* de F. Listz, bajo la dirección de A. Pérez Simó. Desde ese

momento volvió a cantar en numerosas ocasiones allí, incluso con estrenos de obras de compositores catalanes.

- Premios: Título de *Kammersängerin* de la Staatsoper de Berlín Oriental, Premio a la mejor intérprete catalana dentro de la temporada 1989-90 de Catalunya Música-*Revista Musical Catalana*, entre otros.
- Carrera internacional: su carrera se centró en los teatros de ópera más importantes de Alemania, pero también cantó en el Metropolitan Opera House de Nueva York, la Ópera de San Francisco, la Ópera de Los Ángeles, el Teatro de la Zarzuela de Madrid, el Covent Garden de Londres o en países como Japón, Austria, Suiza, Italia, Canadá, Colombia, entre otros.
- Docencia: ha sido maestra de canto del Conservatori Superior de Música del Liceu, del Conservatori de Música de Vila-seca (Tarragona), de la Escola d'Òpera de Sabadell, además de impartir numerosas clases magistrales y clases privadas.

Vicente Sardinero (1937-2002)

- Nombre: Vicente Sardinero Puerto.
- Lugar de nacimiento: nació en el barrio de Sants de Barcelona.
- Fecha de nacimiento: 12 de enero de 1937.
- Familia: proviene de una familia de zapateros, profesión que él ejerció de joven antes de dedicarse a la lírica.
- Lengua: catalán y castellano.
- Afición musical familiar: tanto su padre como su abuelo cantaban por afición y solían acudir frecuentemente a los teatros a escuchar zarzuela.
- Centro de estudios: Conservatori Superior de Música de Barcelona.
- Profesor/es de canto: estudió con la soprano catalana Mercè Capsir y más tarde perfeccionó su formación interpretativa con el maestro repertorista Francesc Puig.
- Influencia italiana: en 1965 es premiado en el Concurso Internacional de Canto Francisco Viñas además de recibir en 1966 tres becas de la Fundación Juan March, del Ayuntamiento y de la Diputación de Barcelona, becas que le permitieron ir a estudiar a Milán con el maestro Vladimiro Badiali en La Scala, al igual que Aragall. Al principio de su carrera en Italia era conocido como «Il piccolo Bastianini» a causa de su atractiva voz semejante a la de Ettore Bastianini.

- Tipo de voz: barítono lírico, una voz muy limpia, poderosa, muy timbrada. «Veü de dolent» según explicaba Alier (2006) en el programa *Grans Veus de Catalunya Música* dedicado al barítono.
- Debut liceísta: debutó en el Gran Teatre de Liceu en 1964 en el papel de Morales, de la ópera *Carmen*, de Bizet.

[...] Vicenç Sardinero, el seu debut el 1964 havia estat en uns papers menors (Morales, de la *Carmen* de la Cossotto, i Marullo, de *Rigoletto*), però es va fer notar en el Concurs de Cant Francesc Viñas del 1965. El primer paper realment estel·lar d'aquest cantant fou el d'Alfons XI en *La favorita* del 1965, al costat de Jaume Aragall i Viorica Cortez; dos anys més tard feia el paper del duc Ernesto en *Il pirata* de Bellini, al costat de Montserrat Caballé, i des d'aleshores la seva presència al Liceu fou una garantia de qualitat i de solidesa artística. [...] (Alier, 2004, p. 243)

- Premios: ha recibido importantes premios y reconocimientos, como el premio del concurso Amigos del Arte de Sabadell, la primera medalla en el Certamen organizado por Radio Barcelona, las medallas de Oro del Gran Teatre del Liceu y del Círculo de Bellas Artes de Madrid, entre otros.
- Carrera internacional: ha cantado en los teatros de ópera más importantes del mundo como primer barítono en países como Italia, Alemania, Austria, Inglaterra, EEUU, Argentina, entre otros.
- Docencia: ha impartido clases magistrales transmitiendo a numerosos alumnos su manera de entender el canto tan pura y natural.
- Relación con Enriqueta Tarrés: *Las golondrinas*, de J. M. Usandizaga, dirigida por Gerardo Pérez Busquier en el Teatro de la Zarzuela de Madrid el 22 de mayo de 1975. Esta fue la única zarzuela que Tarrés cantó en su carrera.

Jaume Aragall (1939)

- Nombre: Jaume Aragall Garriga.
- Lugar de nacimiento: nació en el Passeig del Born de Barcelona.
- Fecha de nacimiento: 6 de junio de 1939.
- Familia: humildes trabajadores, su padre trabajaba en el mercado central del pescado y su madre era ama de casa.

- Lengua: catalán y castellano.
- Afición musical familiar: sus padres eran grandes aficionados a la música y al canto y le inculcaban esta afición. Ya desde niño comenzó a cantar en coros. «¡Ah, *El gran Caruso*! Creo que la vi como ochenta veces esa película. Era maravillosa. Y creo que muchos cantantes de mi generación empezaron a cantar por esa película» (Aragall, 2019)¹⁴⁶.
- Centro de estudios: Conservatori Superior de Música de Barcelona.
- Profesor/es de canto: a los veinte años decidió comenzar a estudiar repertorio vocal con el maestro Francesc Puig. Su voz ya estaba impostada de manera natural sin haber recibido clases específicas de técnica vocal.
- Influencia italiana: gracias al maestro Puig, el empresario Pàmias lo escuchó y le expresó que él consideraba que tenía muchas cualidades como cantante. Así pues, le propuso que estudiase en Italia y que al volver le ofrecería un papel en el Liceu. Obtiene el Segundo Premio en el Concurso Internacional de Canto de la Asociación Bilbaína de Amigos de la Ópera. También recibe dos becas, una de la Diputación de Barcelona y otra del Gran Teatre del Liceu. Gracias a estas becas y siguiendo el consejo de Pàmias se marcha a Milán para estudiar canto con el maestro Vladimiro Badiali. Allí adquirió conocimientos técnicos e interpretativos que le llevaron a ganar más concursos, como el Premio de Voces Verdinas de Bussetto, en 1963.
- Tipo de voz: tenor lírico, con voz «redonda, vibrante, de precioso esmalte y dotada de un terciopelo extraordinario» (Martín de Sagarmínaga, 1997, p. 54).
- Su voz era tan impresionante que en la *Lucia di Lammermoor* de 1962 del Liceu, que cantó con Joan Sutherland en el papel principal y André Turp en el papel de Edgardo, el tenor canadiense le dijo a Pàmias que Aragall era un tenor de primera línea:

Cantava el paper d'Edgardo el canadenc André Turp, el qual en escoltar el segon tenor que cantava el paper d'Arturo li va preguntar a l'empresari per què l'havia contractat a ell, si amb aquell tenor català podia haver tingut un Edgardo de primera línia: es referia a Jaume Aragall, la meravellosa veu del qual començava a fer-se notar. Pàmias va aconsellar-li que anés a estudiar a Itàlia i li va prometre un contracte quan tornés. (Alier, 2004, p. 230)

¹⁴⁶ Recuperado de: <https://www.plateamagazine.com/entrevistas/6853-jaume-aragall-soy-consciente-de-ser-una-leyenda>

- Debut liceísta: debuta en 1962, ya como adulto, con el papel de Arturo de la ópera *Lucia di Lammermoor*, de Donizetti, aunque la primera vez que cantó en el Liceu fue de niño como miembro de un coro infantil. Pero la gran presentación como tenor protagonista fue en 1964 en el papel de Rodolfo, de *La Bohème*, de Puccini, junto a Virginia Zeani, Piero Francia y Lolita Torrentó. Según explica Alier, el éxito del tenor fue colosal:

[...] La temporada havia arrencat bé, però la veritable commoció lírica la va produir la reposició de *La Bohème*, en la qual es presentava en un paper de protagonista el tenor Jaume Aragall. Amb el seu timbre viril, clar i net, intens i apassionat, amb un aspecte físic adequadíssim al paper de Rodolfo, va provocar un allau d'entusiasme en tots els pisos del teatre; per una vegada, el fet que fos un tenor «de casa» va afegir graus a la temperatura emocional d'aquella *Bohème* [...]. (Alier, 2004, p. 233)

- Palau de la Música Catalana: actuó en numerosas ocasiones en este auditorio, lo que le llevó a obtener el título de Patrón Honorífico de la Fundació Orfeó Català-Palau de la Música Catalana.

[...] Sóc afortunat perquè he tingut l'ocasió de trepitjar el seu escenari en moltes ocasions, un escenari que en aquests anys de vida musical han trepitjat grans glòries de la història de la música [...], un escenari que m'ha mimat, i posat en la situació idònia per poder transmetre al públic, en el meu cas per mitjà del cant, la màgia continguda en les partitures dels grans Mestres. (Cararach, 2007, p. 234)

- Premios: ha recibido importantes distinciones, como las medallas de Oro del Círculo de Bellas Artes de Madrid y de la Generalitat de Barcelona, el título de Kammersänger de la Ópera de Viena o la Creu de Sant Jordi, entre otros.
- Carrera internacional: ha cantado en los teatros de ópera y salas de conciertos más importantes del mundo, como la Scala de Milán, la Fenice de Venecia, los teatros de ópera de Munich, Berlín, Frankfurt, Viena, Bolonia, Salzburg, Moscú, el Covent Garden de Londres, la Arena de Verona, la Metropolitan Opera House de Nueva York, la Sala Pleyel de París, entre otros.
- Docencia: ha impartido numerosas clases magistrales y ha dado grandes consejos a muchos estudiantes de canto.

- Relación con Enriqueta Tarrés: cantaron juntos la ópera *Un ballo in maschera*, de Verdi, en el Gran Teatre del Liceu en 1978, junto al mítico tenor Luis Lima y dirigida por G. Kivoli. Aragall solo pudo cantar la primera función y con grandes dificultades debido a problemas vocales.

Josep Carreras (1946)

- Nombre: Josep Maria Carreras Coll. Nombre artístico José Carreras.
- Lugar de nacimiento: Barcelona.
- Fecha de nacimiento: 5 de diciembre de 1946.
- Familia: su padre había sido maestro de escuela antes de la guerra civil y después Guardia Urbano, mientras que su madre se dedicaba a la labor de peluquera. Eran una familia sencilla y humilde.
- Lengua: catalán y castellano.
- Afición musical familiar: en su familia ya existía afición por el canto. Su abuelo materno y su padre eran barítonos aficionados. Esta afición, hizo que su padre lo llevara un día al Liceu y allí pudo escuchar cantar por primera vez a Tebaldi: «Yo tenía siete u ocho años, pero ya andaba con la fantasía de poder cantar» (Carreras, 2013)¹⁴⁷. Pero, según explica Carreras (2013), su verdadero interés proviene de la siguiente anécdota: «Mi interés nace en el cine, cuando vi la película sobre Enrico Caruso que hizo Mario Lanza. Aquello fue un impacto y empecé a cantar en casa. Tan insistente fui que mis padres probaron a ver qué pasaba con mis clases de música»¹⁴⁸. Ya desde niño comienza a trabajar su voz con la profesora Magda Prunera.

[...] El 3 de gener de 1958 feu el seu debut al teatre en un paper destacat un nen cridat a grans destins lírics: Josep M. Carreras, que va cantar el Trujamán de *El retablo del Maese Pedro*. [...] Dirigia el mestre Josep Iturbi. (Alier, 2004, p. 221)

- Centro de estudios: Conservatori Superior de Música de Barcelona.
- Profesor/es de canto: comenzó a estudiar canto con la profesora Magda Prunera y posteriormente, al igual que Jaume Aragall, comienza a estudiar canto de manera

¹⁴⁷ Recuperado de: https://elpais.com/elpais/2013/09/06/eps/1378477407_264337.html

¹⁴⁸ *Idem*.

más seria con el maestro Francesc Puig. Unos años más tarde estudiará con Joan Ruax, que no era profesional de la enseñanza del canto, sino mecánico dentista y cantante aficionado.

- Influencia italiana: además de ganar en Italia el Primer Premio del Concurso Verdi de Parma, en 1971, y de haber cantado en numerosas ocasiones en el país vecino, la influencia que Carreras tuvo de este país no va más allá de lo explicado en el apartado dedicado a la llegada de la ópera a Barcelona, que propició esa manera de cantar y que se alimentó de los cantantes italianos que posteriormente se convirtieron en maestros de canto en la ciudad condal.
- Tipo de voz: tenor lírico-ligero.

José Carreras posee una voz bellísima por timbre y esmalte, mórbida y densa. Son muchas las virtudes que le han aupado a la élite de los cantantes de su cuerda, [...]. [...] es de gran calidad hasta el Fa#, pero a partir de este punto, la fonación se torna –en ocasiones– abierta y desgarrada. (Martín de Sagarmínaga, 1997, p. 101)

- Debut Liceu: 3 de enero de 1958, cantando con 11 años el papel de Trujamán en *El retablo de maese Pedro*, de Falla. Tras audicionar para Pàmias, ya como adulto, debuta en 1970 en el Gran Teatre del Liceu con el papel de Flavio de la ópera *Norma*, de Bellini, junto a Montserrat Caballé, que desde ese momento se convirtió en su mentora.
- Premios: ha sido condecorado con numerosos premios y distinciones, nacionales e internacionales, tales como el Premio Luigi Illica, Premio Sir Lawrence Olivier, en la Royal Opera House Covent Garden, Kammersänger de la Staatsoper de Viena, Miembro de Honor de la Royal Academy of Music de Londres, Medallas de Oro del Spanish Institute de Nueva York, de la Ciudad de Viena, de Bellas Artes, de la Ciudad de Barcelona, de la Generalitat de Catalunya, del Gran Teatre del Liceu y con el Premio Príncipe de Asturias.
- Carrera internacional: ha cantado por todo el mundo, pasando por los teatros de ópera, auditorios y salas de concierto más importantes, como el Teatro Regio, la Scala de Milán, el Royal Festival Hall, el Covent Garden de Londres, el Teatre Colón de Buenos Aires, la New York City Opera y la Metropolitan Opera House de Nueva York, las óperas de San Francisco, Salzburg, Viena y Munich.

- Relación con Enriqueta Tarrés: en 1959 participó en *La Bohème* en el Gran Teatre del Liceu junto a Tarrés, como ya hemos expuesto. También coincidieron en el Palau de la Música cantando *La vida breve*, de Falla en 1970. Carreras interpretó el papel de Paco y Tarrés, el de Salud.

Como hemos podido observar, las coincidencias entre estos cantantes son notables. Podríamos destacar que el clima mediterráneo no es un factor en sí, sino un hecho que viene propiciado por su nacimiento en Barcelona y que influye en las características físicas de una persona. En el caso de los cantantes, estos rasgos pueden afectar a su tipo de voz. La técnica utilizada por cada uno de ellos es diferente, por lo tanto, no es un distintivo común, pero sí podríamos decir que la manera de cantar se podría sustentar, en su mayoría, por la influencia italiana, que viene dada por la historia de la ópera en Barcelona. Otra cuestión a tener en cuenta es la llegada de esos cantantes italianos a través de las compañías italianas. Algunos de estos cantantes se asentaron en la ciudad condal y se convirtieron en profesores de canto en Barcelona, como veremos en el siguiente capítulo, y transmitieron así esa técnica. También es importante el hecho de que la mayoría de esta generación emblemática de cantantes se trasladó a Italia para perfeccionar su técnica vocal e interpretativa.

Por otro lado, algunos de estos cantantes estudiaron con los mismos profesores, como es el caso de Montserrat Caballé y Mirna Lacambra, que estudiaron con la maestra Eugenia Kemmeny, o Vicente Sardinero y Jaume Aragall, que estudiaron en Italia con Vladimiro Badiali. Aun así, cada uno de ellos cantaba con una técnica propia.

En una entrevista a Jaume Aragall conducida por Antoni Colomer (2019), el periodista le hace una pregunta acerca de la técnica que el tenor intenta transmitir a sus alumnos en las clases magistrales. Colomer incide en la diferencia entre la insistencia y la concentración del fraseo del cantante para poder mantener la posición de la voz, que compara con las ideas de Alfredo Kraus, el cual enfatiza en la resonancia en la máscara, o de Montserrat Caballé, que pondera su técnica en el control del aire a través del diafragma.

Sobre esta cuestión Aragall responde a Colomer (2019) lo siguiente:

En realidad, creo que todos decimos lo mismo. Es verdad que Alfredo, en este sentido, era más radical, más exagerado, pero la base para todos es la misma: la voz adelante, sin cambios de posición, buscando la igualdad de color y un sonido redondo, sostenido por el control del aire a través del diafragma, lo cual permite la relajación del cuello. Todo es importante y debe ir junto. A veces difiere el modo de explicarlo, pero el objetivo es el mismo. También es muy importante la intención en el fraseo y la concentración cuando cantas. No hay ninguna nota ni ninguna palabra que no sea importante cuando cantas. Por eso, la fluidez y la continuidad en el sonido son básicos. Proyectar la voz hacia delante, ¡como Luciano! A veces me encuentro con cantantes jóvenes a los que la voz les baila, no está bien sostenida. En esos casos, es difícil corregir un problema de base. (Aragall, 2019)¹⁴⁹

Napoleone Annovazzi también tuvo un gran peso en la trayectoria de todos ellos. A nivel general, el director italiano realizó una gran aportación en Barcelona a través de las numerosas óperas que dirigió con cantantes de la tierra. También, con la creación de la Compañía de Ópera, que viajaba por todo el territorio español y que en la mayoría de los casos llevaba cantantes catalanes en sus repartos, además de otras grandes figuras internacionales. Annovazzi tenía la virtud de aconsejar con buena sabiduría a los cantantes sobre sus carreras y fue de gran ayuda para muchos de ellos, como es el caso de Victoria de los Ángeles, punto que ya hemos explicado.

Por último, el temperamento, el carácter, la forma de ser de cada uno de ellos es distinta, pero sí podríamos decir que casi todos ellos son personajes con una gran fuerza de voluntad y perseverantes, algo muy necesario para una profesión tan dura como es ser cantante lírico, pues se trata de una labor que obliga a estudiar constantemente, a viajar y pasar muchas horas de soledad en una habitación de hotel y a estar al cien por cien en cada función.

¹⁴⁹ Recuperado de: <https://www.plateamagazine.com/entrevistas/6853-jaume-aragall-soy-consciente-de-ser-una-leyenda>

Tabla 12. Resumen de las principales características en común de los cantantes pertenecientes a «una generación emblemática» (1923-1946).

CANTANTE	VICTORIA DE LOS ÁNGELES	MONTSERRAT CABALLÉ	MIRNA LACAMBRA	ENRIQUETA TARRÉS	VICENTE SARDINERO	JAUME ARAGALL	JOSEP CARRERAS
FECHA DE NACIMIENTO	1923	1933	1933	1934	1937	1939	1946
LUGAR DE NACIMIENTO	Barcelona	Barcelona	Sabadell	Barcelona	Barcelona	Barcelona	Barcelona
AFICIÓN MUSICAL FAMILIAR	SI	SI	SI	SI	SI	SI	SI
TIPO DE VOZ	Soprano	Soprano	Soprano	Soprano	Barítono	Tenor	Tenor
LENGUA	Catalán y castellano	Catalán y castellano	Catalán y castellano	Catalán y castellano	Catalán y castellano	Catalán y castellano	Catalán y castellano
CENTRO DE ESTUDIOS	CSML ¹⁵⁰	CSML	CSML	CSMMB ¹⁵¹	CSMMB	----	CSMMB
PROFESOR/A	D. Frau	E. Kemmeny C. Badia A. Millitch	E. Kemmeny S. Sforini-Corti	C. Callao A. Saraceni	M. Capsir V. Badiali	F. Puig V. Badiali	F. Puig J. Ruax
INFLUENCIA ITALIANA	SI	SI	SI	SI	SI	SI	SI
DEBUT GTL¹⁵²	1945	1962	1962	1957	1964	1962	1958
CARRERA INTERNACIONAL	SI	SI	SI	SI	SI	SI	SI

Nota: Tabla que muestra los nombres de los cantantes líricos pertenecientes a lo que hemos denominado «una generación emblemática» indicando las características seleccionadas de cada uno de ellos.

¹⁵⁰ Conservatori Superior de Música del Liceu.

¹⁵¹ Conservatori Superior Municipal de Música de Barcelona.

¹⁵² Gran Teatre del Liceu.

2.6 Aproximación a los sistemas de gestión de los teatros de ópera europeos

En este apartado, hemos realizado una breve aproximación a los principales sistemas de gestión de los teatros de ópera en Europa, que han ido variando a lo largo de la historia. Estos sistemas de gestión son determinantes para la contratación de los artistas en este contexto. Habitualmente, los teatros de estas características musicales en Catalunya y España han tenido y tienen contratos fijos para la orquesta y el coro, pero los solistas solo son contratados para una producción concreta de manera puntual.

Hablaremos de los tres sistemas más habituales en los teatros de ópera europeos. Estos sistemas suelen denominarse utilizando nomenclaturas en lengua italiana por la relación de este género con Italia: «de stagione»¹⁵³, «de repertorio» o «mixto» o «de semistagione», para denominar el tipo de gestión.

2.6.1 Sistemas «de stagione», «de repertorio» o «de semistagione»

Desde 1870 el sistema «de repertorio» que existía era el *puro*, según indica el señor Joan Matabosch (s.f.) en un ensayo sobre el teatro musical español titulado *Paradojas de la gestión de la ópera* y publicado en la web de la Fundación Juan March. Tras finalizar la Primera Guerra Mundial el sistema mencionado se destruye, debido al contexto económico mundial. Esta situación obliga a los teatros a reducir las condiciones laborales de sus cantantes solistas, que pasan de cobrar un sueldo mensual a cobrar un caché específico por función. Con el nuevo sistema de gestión los solistas dejan de tener exclusividad con el teatro y obtienen permisos para poder cantar en otros teatros.

Matabosch (s.f.) en el ensayo referido anteriormente, subraya:

La complejidad del panorama ha favorecido que históricamente los teatros se organicen y gestionen según sistemas muy diversos, entre los que destacan dos modelos «puros» que pueden servir de referencia para orientar el debate: el sistema de «stagione», en el sur de Europa, y el sistema de «repertorio», en el centro, el norte y el este de Europa. (Matabosch, s.f., § 17

¹⁵³ De estación (trad. a.).

Siguiendo la línea explicativa de Matabosch (s.f., § 17-22), el sistema «de stagione», por un lado, está restringido a uno o varios periodos del año determinados y, por otro, a un número de obras y de representaciones que suelen variar cada temporada, incluso en la mayoría de las ocasiones no se suelen repetir títulos ya ofrecidos. Este sistema disminuye considerablemente los gastos e intenta reunir en sus carteles a los nombres de mayor resonancia del panorama lírico en periodos cortos e intensos que ofrecen al público un evento social dentro de la cultura de la ciudad. En cambio, en el sistema «de repertorio» hay producciones de óperas repartidas a lo largo del año que se distribuirán en las siguientes temporadas. Esto ofrece al espectador un amplio abanico de posibilidades en la elección de las obras que podrá ver de manera cotidiana.

[...]. El sistema exige un amplio personal permanente y, muy especialmente, un equipo de cantantes solistas vinculados exclusivamente a la institución: el *ensemble*. Todos los roles secundarios y la mayoría de los roles principales se confían a los miembros del *ensemble*, que son profesionales que han renunciado a una carrera internacional para consagrarse a un teatro, con la seguridad de un puesto de trabajo permanente, al margen de la demanda fluctuante del mercado sobre su propio prestigio. (Matabosch, s.f., § 20)

Para Bonet y Schargorodsky (2016) la ópera es un complejo espectáculo, que incluye la música, la danza y el drama en sí mismo, lo que hace que sus elevados costes hagan muy difícil sostenerlo de manera exclusivamente privada, de ahí que necesiten autonomía en la gestión y patrocinio. Y añaden que los teatros públicos de producción lírica:

En general, cuentan con amplias estructuras de personal artístico (orquesta y coro, a veces también ballet y, en la tradición germánica o en la de los antiguos países comunistas, compañía propia de cantantes), además de personal administrativo y escenotécnico. Una parte sustantiva de sus espectáculos son de producción propia (actual o de repertorio) o en coproducción con otros teatros, aunque algunos acudan a producciones externas. (Bonet y Schargorodsky, 2016, p. 36)

De lo que podemos extraer que un sistema «de repertorio», también llamado «actual» por Bonet y Schargorodsky (2016), cuenta con los cantantes solistas en su engranaje de contratación anual o por temporada.

Alier (2008) explica que el sistema «de stagione» fue el utilizado por los teatros europeos hasta aproximadamente 1950 y lo define de la siguiente manera: «consiste en ofrecer temporadas anuales formadas por varios títulos que se montan individualmente, es decir, con toda la labor de creación escenográfica, dirección escénica, vestuario, ensayos musicales, equipo de cantantes, etc.» (Alier, 2008, p. 54). En los teatros con este sistema, en algunas ocasiones, solían decidir los títulos de las obras dependiendo de la disponibilidad de los cantantes que querían contratar.

En cambio, el sistema «de repertorio» para Alier (2008) «consiste en la realización de producciones de ópera que se planean considerando el interés del título elegido, que queda en el “repertorio” de la casa» (Alier, 2008, p. 54). En este sistema los solistas suelen ser cantantes que tienen un contrato fijo con el teatro, al igual que el coro y la orquesta.

Por otro lado, para Alier (2008) y Matabosch (s.f.) existe un tercer sistema de gestión mixto en los teatros de ópera. Alier lo denomina «media stagione» o de «semistagione», mientras que Matabosch (2008) lo señala como un «modelo mixto» (Matabosch, 2008, § 21).

Alier (2008) explica este tercer sistema como una combinación del sistema «de stagione» y «de repertorio» en el que se programan algunas óperas para la temporada con producciones propias que se guardan para otras ocasiones: «[...] En la actualidad es éste el método que generalmente se sigue en el Gran Teatre del Liceu, mientras que el Teatro Real de Madrid está más cerca de la temporada tradicional “de stagione”» (p. 54). Para Matabosch (s.f.) este «modelo mixto» integra algunos elementos del antiguo con otros del sistema «de stagione».

Como hemos podido observar, los diferentes sistemas dependen de quién gestione el teatro, de si es de financiación pública o privada, del patrocinio que posea y, en muchas ocasiones, del tipo de público asistente o de la demanda social del momento.

Tras lo citado por Matabosch (s.f.), en la Europa central el sistema de gestión más generalizado era el «de repertorio». Por lo tanto, aunque en su artículo no se precisan los países o ciudades de manera explícita que utilizan cada sistema, entendemos que Suiza también estaba dentro de este grupo de sistema de gestión centroeuropeo, al igual que Alemania.

2.6.2 Breve epítome de los sistemas de gestión

La diversidad de sistemas de gestión de los teatros de ópera es un tema de gran complejidad, como hemos podido observar. Cada teatro adquiere un sistema según la situación en la que se encuentra en un momento determinado y teniendo en cuenta diversos factores, como son: la tradición operística, el público al que va dirigido el espectáculo operístico, la situación económica o los gerentes que dirigen el teatro, entre otros componentes.

A modo de resumen y basándonos en todo lo expuesto anteriormente, podríamos decir que los teatros de ópera que han adoptado el sistema «de stagione» contratan a los cantantes solistas, y en algunos casos al director, para cada producción. En su plantilla de contratación tienen fijo el coro y la orquesta para ofrecer breves temporadas de ópera. Por otro lado, los teatros que se acogen al sistema «de repertorio», en su plantilla fija tienen el coro y la orquesta y contratan a la mayoría de los solistas para una o varias temporadas. Las temporadas de estos teatros suelen ser anuales. Y, por último, nos encontramos con un sistema que combina los dos anteriores con infinidad de variantes, según la producción. Este sistema es el «mixto» o «de semistagione».

A continuación, expondremos un cuadro a modo de resumen de las características de los tres sistemas de gestión tratados y algunos ejemplos de teatros:

Tabla 13. Sistema de gestión de los teatros de ópera en Europa.

«de stagione»	«de repertorio»	«mixto» o «de semistagione»
Solistas contratados por producciones	Solistas contratados para una o varias temporadas	Combinación de los dos
Coro y orquesta fijos	Coro y orquesta fijos	----
Breves temporadas	Temporadas anuales	----
Teatro Campaomor (Oviedo) Teatro Arriaga (Bilbao) Teatro de la Mestranza (Sevilla)	Stadtheater de Basel Opernhaus Wuppertal Staatsoper Hamburg Staatsoper Stuttgart	Gran Teatre del Liceu (Barcelona) Teatro Real (Madrid)

Nota: Tabla que muestra las características de los tres sistemas de gestión de los teatros europeos en relación con los solistas, el coro, la orquesta y el tipo de temporada que se realiza, además de unos ejemplos de teatros de cada sistema.

Capítulo 3. Contextualización de la enseñanza del canto lírico en Barcelona

Un cantant és un món complet.

VICTORIA DE LOS ÁNGELES

3.1 Los inicios de la enseñanza del canto lírico en Barcelona

La enseñanza del canto lírico oficial en Barcelona comenzó con la creación del Liceo Filarmónico Dramático de Montesión, creado en 1837, que posteriormente pasó a llamarse Liceo Filarmónico Barcelonés de S. M. la Reina D^a. Isabel II en 1838 ya como centro de estudios dentro de sus cometidos. Hasta esa fecha, en Barcelona el estudio del canto era rudimentario y más enfocado al aprendizaje general de la música que proporcionaba la Iglesia. Los niños cantaban en coros e iban aprendiendo solfeo y algunos conceptos musicales y vocales, pero no una técnica vocal específica que les enseñase a utilizar la voz como un instrumento técnico.

Así lo corrobora Alier (2004) en el siguiente texto, donde habla de la enseñanza de la música en Barcelona, más concretamente del canto, que es el tema que nos ocupa. El autor señala que hasta el siglo XVIII no existía ninguna institución o centro que se dedicase de manera específica a la formación de esta disciplina:

Antigament la formació musical de les persones que es volien dedicar a algun aspecte de la música només era possible a través de l'Església. Els infants de cor aprenien els rudiments

de la música entre actuació i actuació, i rebien, a més, la manutenció i algunes nocions de catecisme i de cultura general, que no anaven gaire més enllà del llegir i escriure i les quatre regles aritmètiques, barrejades amb algun clatellot disciplinari.

A la segona meitat del segle XVIII s'havia estipulat en alguna ocasió l'obligació que tenien els músics del teatre d'admetre alumnes que sol·licitessin estudis, però no sabem si aquest sistema va tenir eficàcia. A l'època en què el baró de Maldà escrivia el seu cèlebre dietari, la pràctica musical a Barcelona era en mans dels músics de les orquestres de cada una de les cinc parròquies de la ciutat, i dels nombrosos aficionats que compatilitzaven les seves ocupacions habituals amb la pràctica del cant o d'algun instrument. Tret d'aquestes opcions, no hi havia cap institució que es dediqués específicament a la formació dels músics. (Alier, 2004, p. 21)

En la misma línea, se encuentra una reseña en la *Enciclopèdia de les Arts Escèniques Catalanes* enmarcada en las publicaciones del Institut del Teatre, donde Mari Luz Martínez (s. f.) explica la diferencia entre el proceso de aprendizaje de la música vocal profana y la sacra. Según Martínez (s. f.), la música vocal sacra se comenzó a enseñar con anterioridad a la profana a través de los centros religiosos o las capillas de música, aunque principalmente era canto gregoriano:

L'art del cant líric es cultivava de forma privada en el cas de la música profana, mentre que l'ensenyament vocal sacre (que havia començat molt abans) es feia en els diferents centres religiosos o capelles de música, que impartien principalment cant gregorià. Com a conseqüència de la desamortització de Mendizábal de 1836, que havia estat producte de l'adveniment del liberalisme, aquestes capelles van tancar, de manera que la continuïtat d'aquesta disciplina al món eclesiàstic va quedar afectada, amb l'excepció del monestir de Montserrat. (Martínez, s.f.)¹⁵⁴

Se podría decir que existen dos hechos que cambiaron esta situación con referencia a la enseñanza musical en la capital catalana. Por un lado, «la institució teatral del Liceu de Mont-Sion», como la denomina Alier (2004), de la que ya se ha hablado en el capítulo anterior, y por otro, la creación del Conservatorio de Madrid, fundado por la reina María Cristina de Borbón en 1830, que serviría como modelo y espejo para Barcelona.

¹⁵⁴ Recuperado de: <https://www.institutdelteatre.cat/publicacions/ca/enciclopedia-arts-esceniques/id1634/la-pedagogia-musical-i-l-ensenyament-del-cant.htm>

Existían casos puntuales de cantantes de ópera que ejercían como profesores de canto de manera privada. Estos profesores solían ser cantantes italianos pertenecientes a las compañías de ópera que actuaban de manera continuada en Barcelona además de cantantes invitados ocasionalmente que habían decidido afincarse en la ciudad. Estos artistas transmitían sus conocimientos de la técnica vocal italiana a personas de la alta sociedad barcelonesa y a algunos aficionados que podían permitirse pagar las clases. Esta práctica comenzó su andadura antes de la creación del Liceo Filarmónico Barcelonés y prosiguió durante muchos años. Como indica Martínez (s. f.) en su reseña:

L'ensenyament del cant era dut a terme també per professors que impartien classes privades, generalment italians o deixebles seus que havien après la tècnica italiana. Al llarg de la segona meitat del segle XIX i començament del XX, molts cantants o músics que havien desenvolupat les seves carreres amb més o menys èxit a l'estranger van decidir transmetre els seus coneixements obrint acadèmies privades o simplement fent lliçons a casa. Es poden mencionar els casos de Josefina Huguet i Salat (1871-1950), Joan Goula (1843-1917) i Eusebi Guiteras (1861-1919), que el 1915 dirigia l'Acadèmia Guiteras de música, en què s'ensenyava piano, cant, violí i solfeig. (Martínez, s.f.)¹⁵⁵

3.2 Principales centros y maestros de canto en Barcelona

El Conservatori Superior de Música del Liceu y el Conservatori Superior Municipal de Música de Barcelona fueron dos de los centros de enseñanza superior musical oficial más emblemáticos e importantes de España, durante la segunda mitad del siglo XIX y todo el siglo XX, y por supuesto los más importantes de Barcelona.

Según expone Aviñoa (2002), durante todo este periodo y hasta la Guerra Civil el desarrollo de esta disciplina trascurría sin mayores consecuencias. A partir de la postguerra el crecimiento de la enseñanza musical fue creciendo y en consecuencia también los centros específicos donde se impartían estas disciplinas. La sociedad musical tenía la necesidad de crecer en este ámbito, además de buscar un alto nivel de calidad musical:

¹⁵⁵ Recuperado de: <https://www.institutdelteatre.cat/publicacions/ca/enciclopedia-arts-esceniques/id1634/la-pedagogia-musical-i-l-ensenyament-del-cant.htm>

De la postguerra a l'actualitat, l'activitat pedagògica ha sofert un increment paral·lel al de les institucions. La societat musical, hereva d'una tradició favorable que venia d'abans de la guerra, va sentir la necessitat de formació musical tant a nivell de l'ensenyament regular com en el més específic de l'alta interpretació. (Aviñoa, 2002, p. 32-33)

En 1944 intentaron crear un único centro, el Conservatori Superior de Música i Declamació de Barcelona, que acogiera a los siguientes centros: Conservatori de Liceu, Escola Municipal de Música de Barcelona e Institut del Teatre. Pero esta iniciativa nunca llegó a consolidarse, como así lo atestigua Aviñoa (2002):

Si bé el poder polític derivat de la victòria bèl·lica no era especialment sensible a les qüestions musicals, la pressió acadèmica va fer possible la creació del Conservatori Superior de Música i Declamació de Barcelona (1944), que aglutina l'antiga Escola Municipal, el Conservatori del Liceu i l'Institut del Teatre, projecte que mai no va ser efectiu (Aviñoa, 2002, p. 33).

El CSML sigue siendo uno de los centros de referencia y alberga un importante número de profesores de renombre internacional que forman a grandes músicos y cantantes. Este centro desde sus inicios acogió los estudios de canto dentro de sus enseñanzas pedagógicas, además de ser el primero en Barcelona en ofrecer esta disciplina a los estudiantes. Así lo indica Martínez (s. f.): «El Conservatori del Liceu va ser l'única iniciativa pedagògica que incloïa l'estudi del cant com a objectiu principal dins dels seus ensenyaments, i el seu propòsit era, evidentment, competir en el medi teatral barceloní».

No es hasta finales del siglo XIX cuando comienzan los estudios de la especialidad de canto en lo que en esos momentos se denominaba Escola Municipal de Música de Barcelona. El CSMMB ha pasado por diferentes denominaciones, como a continuación veremos, y niveles de estudios: desde escuela de música a centro de estudios superiores hasta acabar siendo en la actualidad conservatorio de grado medio. Esta institución también obtuvo su éxito y renombre gracias a la calidad y prestigio del profesorado, así como a los numerosos alumnos que formó y que desarrollaron posteriormente grandes carreras musicales.

Una de las grandes diferencias entre estos dos conservatorios es que el CSML es un centro de financiación privada, aunque en sus inicios fue público y gratuito, como veremos más adelante. En cambio, el CSMMB siempre ha sido un centro público de gestión municipal.

Prosiguiendo con lo expuesto por Martínez (s. f.), de estos dos conservatorios han surgido algunas de las grandes figuras líricas reconocidas internacionalmente: «[...] no es pot negar la gran quantitat de professionals del cant que van sorgir en el segle XIX, fruit evident de les primeres experiències en les escoles i les acadèmies fundades en aquella época»¹⁵⁶.

A continuación, se propone un sucinto recorrido por cada uno de estos centros para dar a conocer su historia, concretamente en la enseñanza del canto impartida por sus correspondientes maestros.

3.2.1 El canto en el Conservatori Superior de Música del Liceu de Barcelona

[...] la primera institució pedagògica que veu la llum a la ciutat: el Conservatori del Liceu Filodramàtic de Montsió (1838), que menarà sempre una tasca pariona i vinculada a la institució lírica a recer de la qual neix el Gran Teatre del Liceu (1847). La seva tasca de formar cantants va anar-se eixamplant amb altres enseyaments, segons la moda de cada època, fins a aconseguir nivells d'amplitud i de profunditat remarcables. (Aviñoa, 1986, p. 13)

La historia del CSML comenzó el 21 de febrero de 1837 cuando se creó la Sociedad Dramática de Aficionados presidida por Manuel Gibert, que albergaba un centro dedicado a la enseñanza de la música, el canto y el arte dramático en Barcelona. A partir del 10 de noviembre de este mismo año, esta sociedad pasa a denominarse Liceo Filarmónico Dramático de Montesión y, más tarde, el 29 de junio de 1838, Liceo Dramático de Su Majestad la Reina D^a Isabel II, en honor a la regenta.

El mateix any obtenen el permís d'afegir el nom de la reina: Liceo Filarmónico Dramático Barcelonés de S.M. la Reina Isabel II. El Liceu el formaven els socis accionistes, els

¹⁵⁶ Recuperado de: <https://www.institutdelteatre.cat/publicacions/ca/enciclopedia-arts-esceniques/id1634/la-pedagogia-musical-i-l-ensenyament-del-cant.htm>

contribuents o abonats a les temporades teatrals i els alumnes de les càtedres, que rebien el seu ensenyament a canvi d'oferir representacions escèniques de franc. (Fundació Conservatori Liceu, s. f.)¹⁵⁷

El 10 de agosto del mismo año se concede como sede para el Liceo Filarmónico Dramático de S. M. la Reina D.^a Isabel II el espacio que anteriormente había sido el Convento de Montesión, siempre y cuando sigan de manera gratuita y pública la enseñanza en este centro. Así se expresa en el comunicado que se le envió a Manuel Gibert:

Su Majestad la Reina Gobernadora se ha dignado conceder el edificio ex-convento de Montesión al Liceo Filarmónico, entendiéndose dicha cesión limitada al tiempo que permanezcan en pie las cátedras de enseñanza pública y gratuita (Fundació Conservatori Liceu, s. f.)¹⁵⁸.

Como se puede observar, la denominación del centro ha sufrido diversos cambios durante los inicios de su historia: Sociedad Dramática de Aficionados (1834), Liceo Filodramático de Montesión (1837), Liceo Filarmónico Dramático Barcelonés (1838), Liceo Filarmónico Dramático Barcelonés de S.M. la Reina D.^a Isabel II (1838), Conservatorio de Música del Liceo Barcelonés de S.M. la Reina D.^a Isabel II (1883) y Conservatorio de Música o Declamación del Liceo de S.M. la Reina D.^a Isabel II (1896). (Serrat Martín, 2017)



Figura 12. Imagen de la fachada del Conservatori Superior de Música del Liceu¹⁵⁹.

¹⁵⁷ Recuperado de: <https://www.conservatoriliceu.es/fundacio/historia/>

¹⁵⁸ *Ídem.*

¹⁵⁹ Recuperado de: <https://www.operaactual.com/entrevista/el-conservatori-liceu-premio-opera-actual-2019/>

A partir de 1931 y hasta 1952 las transformaciones de su denominación siguieron sucediéndose, pasando por los diferentes cambios en castellano y catalán debido a las diferentes situaciones políticas antes y después de la Segunda República: Conservatorio del Liceo (1931), Conservatori del Liceu (1932), Conservatorio del Liceo (1939-1942), Conservatorio Superior de Música y Declamación de Barcelona (1942). En 1944, a través del Decreto del 26 de enero se crea el Conservatori Superior de Música i Declamació de Barcelona. Y en 1952, tras complicadas discusiones se decide denominarlo Conservatorio Superior de Música del Liceo, a pesar de conservar siempre el subtítulo de Conservatorio del Liceo: «Amb motiu dels títols oficials de grau superior, la denominació Conservatorio del Liceo passa a ser Conservatorio Superior de Música y Declamación de Barcelona, conservant com a subtítol Conservatorio del Liceo» (Serrat Martín, 2017, p. 142). Su nombre actual es Conservatori Superior de Música del Liceu.

Desde un primer momento, una de las motivaciones para la creación de esta sociedad que albergaba en sus estatutos la enseñanza era el fomento del estudio del arte dramático (Serrat Martín, 2017). La junta de esta entidad fue proponiendo diversas acciones en el transcurso de sus reuniones, como el aprendizaje del canto y la declamación. Los componentes de esta junta consideraban que el primer objetivo debía ser que los jóvenes aficionados a este arte pudieran ejercitar la declamación, ya que en esos momentos aquellas «diversiones» eran propias de una sociedad ilustrada, lo que se consideraba de gran importancia. Según el acta de la reunión del 24 de abril de 1837 (Serrat Martín, 2017, p. 28), otra de las ideas principales era que los alumnos de la clase de declamación pudieran actuar en las representaciones que se programaban. Por lo tanto, esta institución se convertía en un centro cultural de enseñanzas artísticas en el que se impartía música, arte dramático y canto.

Además de las motivaciones mencionadas, otra de las finalidades de los socios fue alcanzar el nivel de estudios del Conservatorio de Música y Declamación de María Cristina de Madrid y para tal menester decidieron crear el Liceo Filarmónico Dramático Barcelonés, el 3 de enero de 1838.

L'any 1838, els socis decideixen fer un pas més i afegir al projecte una orientació docent amb la voluntat d'equiparar-se al Conservatorio de Musica y Declamación de María Cristina a Madrid; és d'aquesta manera com neix el Liceo Filarmónico Dramático Barcelonés, amb

la finalitat de promoure l'ensenyament teatral i musical (Fundació Conservatori Liceu, s. f.)¹⁶⁰.

Asimismo, se nombra a los directores de lo que denominarán academias. El director de la compañía de canto será el señor D. Josep Llansàs (¿-?) y el catedrático de canto, D. Marià Obiols (1809-1888): «Així mateix, la Comissió de Música havia contractat per 60 duros mensuals com a director de càtedra de Cant a Marià Obiols, que de moment assumiria també la càtedra de Declamació» (Serrat Martín, 2017, p. 32).

Esta primera cátedra de canto que se creó en Barcelona se inauguró el 27 de abril de 1838, según indican Cervelló y Nadal (1999):

El primer de setembre, el senyor Gibert suggerí la idea de crear també una càtedra de cant, «que no sólo reforzaría el prestigio de la naciente institución, sino que habría de ensanchar su esfera de acción, procurando a la larga mayores rendimientos». Aquesta càtedra, primer antecedent d'allò que esdevindria el Conservatori del Liceu, fou adjudicada al prestigiós compositor Marià Obiols i Tramullas i s'inaugurà el 27 d'abril de l'any següent. (Cervelló y Nadal, 1999, p. 8)

En pocos años comenzaron a vislumbrarse los frutos del trabajo realizado a través de los alumnos. En 1841 ya se habla de la buena enseñanza que están recibiendo y de los primeros discípulos destacados que en sus aulas se están formando (Serrat Martín, 2017). Esta situación favorable, junto con todo lo expuesto en el capítulo anterior, conlleva la necesidad de buscar un lugar más apropiado para seguir creciendo como centro. El futuro espacio será el convento de los Trinitarios situado en las Ramblas de Barcelona. En 1845 el nuevo edificio se inaugura y comienza la nueva etapa de estas enseñanzas.

Otro aspecto importante a tener en cuenta por la entidad desde su creación era respecto a las becas y ayudas a los estudiantes. Los socios eran muy conscientes de esta necesidad, lo cual les creaba una gran inquietud. Debían buscar la manera de lograr la gratuidad de las enseñanzas para los alumnos. En un principio estos no pagaban nada, los socios de la entidad ofrecían una enseñanza gratuita a todos los alumnos independientemente del rango social al

¹⁶⁰ Recuperado de: <https://www.conservatoriliceu.es/fundacio/historia/>

que perteneciesen. Para este menester, la sociedad tenía la figura del socio contribuyente o socio protector, que daba soporte económico a los alumnos que no podían permitirse pagar estos estudios:

Des de l'origen del Conservatori sempre es va tenir present com a objectiu fundacional acollir en el projecte tots els sectors de la societat, la qual cosa la veiem reflectida en tots els reglaments de la Societat tant en els primers articles com posteriorment en el propi enunciat, cosa que suposava també que en la pròpia constitució de la Societat estava prevista la figura del soci contribuent o soci protector, que eren la garantia de la gratuïtat de l'ensenyament per a aquells alumnes que tenint possibilitats artístiques no tinguessin recursos. (Serrat Martín, 2017, p. 113)

El paulatino crecimiento del centro despertó otras necesidades, como la ampliación del profesorado, y la sociedad no podía hacerse cargo del incremento de los gastos que esto suponía. Por esta razón pensaron que la mejor idea era que los alumnos pagaran una pequeña cantidad mensual. De igual modo, a partir de 1907 decidieron otorgar premios extraordinarios y más tarde becas, lo que ayudaba a esos alumnos que tenían un gran porvenir en la música, pero cuyas familias no podían sustentar sus estudios. Un ejemplo de ello es cuando en 1929 deciden dar matrículas gratuitas al 10% del alumnado siempre y cuando justifiquen un estado de pobreza familiar. (Serrat Martín, 2017, p. 113-118). Durante estos años y posteriormente, se buscaron diferentes fórmulas para poder financiar tanto a los alumnos como a los profesores, así como la compra de instrumentos o material necesario para el conservatorio. Estas medidas económicas fueron mejorando a lo largo de los años con grandes dificultades.

Desde la primera etapa de la enseñanza del canto y la declamación en el centro, los alumnos recibían además la formación de la lengua italiana, tan importante en la formación de un músico y más concretamente en la de un cantante de ópera: «El mes de febrer ja es llegeixen les memòries de com havien de ser els mètodes per a les escoles de música, la de vers i la càtedra d'Italià» (Serrat Martín, 2017, p. 28). Los responsables eran conscientes de la necesidad de conocer otros idiomas para que los alumnos pudieran seguir desarrollando su formación en el extranjero y conocer la lengua en la que cantaban. Por lo tanto, desde el principio se contempló el estudio del italiano para los estudiantes de canto por las razones

indicadas y más tarde, a partir de 1877, también de la lengua francesa, como se puede observar en el siguiente texto:

[...] es presenta el dictamen que havia sol·licitat el President, en el qual s'ofereixen propostes per incorporar les càtedres d'Italià, Francès i Declamació i per poder atorgar un premi que permeti als alumnes amb més talent la possibilitat d'estudiar a l'estranger (Serrat Martín, 2017, p. 121).

La vinculación entre el Gran Teatre del Liceu y el CSML existe desde sus inicios en los ámbitos jurídico y artístico. Ambos pertenecieron a la misma entidad hasta 1854. A partir de esta fecha la relación cambia y se hace estrictamente artística, según explica Martínez (s. f.), funcionamiento que perdura hasta hoy:

Les dues entitats continuaren juntes fins a l'any 1854. A partir d'aquest moment, el Gran Teatre i el Conservatori del Liceu van continuar vinculats artísticament, però no de forma jurídica, la qual cosa no ha canviat fins als nostres dies (Martínez, s.f.)¹⁶¹.

Son numerosos los profesores de canto que han impartido sus enseñanzas en las aulas de este conservatorio formando a innumerables cantantes líricos. A continuación, presentaremos alguno de los nombres de maestros de esta disciplina que resultaron más relevantes y ejercieron sus enseñanzas artísticas y vocales en el CSML desde sus inicios hasta entrado el siglo XXI.

Como ya se ha expresado anteriormente, el primer director de la Cátedra de Canto fue Josep Llausàs en 1837 y en 1838 pasó el cargo a Marià Obiols. Otros maestros destacados de canto del CSML durante el siglo XIX fueron: Joan Cuyàs (1844-1896), Enrico Fagotti (?-?), Gonzalo Tintorer (1890-1969), Joaquim Vidal Nunell (1880-1964), Giovanna Bardelli (?-?), entre otros. Durante gran parte del siglo XX destacamos nombres como Conchita Bordalba (1862-1910), Lluïsa Pierrich (1924), Dolors Frau (1882-1966), Vicenta Palanca Gil de Darder (1910-2012), Joan Raventós (1883-1947), Nina Grieg (1845-1935), Mercedes

¹⁶¹ Recuperado de: <https://www.institutdelteatre.cat/publicacions/ca/enciclopedia-arts-esceniques/id1634/la-pedagogia-musical-i-l-ensenyament-del-cant.htm>

Plantada (1892-1976), Eugenia Kemeny (1893-1969), Pau Civil Costa (1889-1987), Joan Dotras (1900-1978) o Carme Gombau (1902-1991).

Además de todos estos grandes maestros, hay nombres que ejercieron la docencia y también debemos destacar. Incluso algunos prosiguen, desde finales del siglo XX, como Carmen Bustamante (1938), Eduard Jiménez (1940), Dolors Aldea (1942) o Ana María Sánchez (1959), todos los cuales han formado a muchos cantantes, al igual que Enriqueta Tarrés, que fue una de las catedráticas de la especialidad de canto del CSML desde 1999 hasta 2015, información que ampliaremos en el décimo capítulo.

Con relación a los alumnos que han sido fruto de los aprendizajes de todos estos maestros, se puede mencionar a Marianna Rubira (¿-?), Cristina Corriols (¿-?), Joan Mas (¿-?), Rosa Rovira (¿-?) o Joan Pla (¿-?), como los primeros discípulos destacados (Alier, 2004). A ellos se pueden sumar: Francesc Viñas (1863-1933), alumno de Gonzalo Tintorer; Miguel Fleta (1897-1938), alumno de Luisa Pierrick (1924); María Auriz (¿-?); Mercedes Plantada, alumna de Antoni Colomé (¿-?). Asimismo, se incluyen dos de las grandes sopranos del siglo pasado: Victoria de los Ángeles, que estudió con la profesora Mercedes Plantada, que a su vez había estudiado con Dolors Frau, y Montserrat Caballé, cuya primera profesora fue la húngara Eugenia Kemeny. Esta profesora antes de ser cantante y maestra de canto había sido atleta de élite de carreras de fondo. Su técnica se basaba en un profundo estudio de la respiración diafragmática y el consiguiente uso de ese aire a través del apoyo. Esta base técnica fue transmitida a Caballé en sus inicios como estudiante, algo indispensable para llegar a desarrollar su carrera y convertirse en una de las mejores cantantes del mundo.

Por otro lado, Martínez (s. f.) habla también de estas figuras tan relevantes de la lírica surgidas del CSML: «En destaquem, amb clara diferència, el Conservatori del Liceu, d'on han sorgit grans figures com Miguel Fleta (1897-1938), Maria Barrientos (1883-1946), Mercedes Capsir (1895-1969), Conxita Supervia (1895-1936), Montserrat Caballé (1933-2018) i Josep Carreras (1946), entre molts d'altres»¹⁶².

¹⁶² Recuperado de: <https://www.institutdelteatre.cat/publicacions/ca/enciclopedia-arts-esceniques/id1634/la-pedagogia-musical-i-l-ensenyament-del-cant.htm>

Cabe destacar el nombre de Conchita Bordalba como un ejemplo más de la magnitud que este conservatorio ha tenido en la disciplina del canto lírico a nivel mundial. Aunque no se sabe con exactitud si Bordalba nació en Barcelona, lo que sí se conoce es que estudió en este conservatorio y más tarde fue profesora en este mismo centro. Durante ese tiempo fue maestra de la soprano Elvira de Hidalgo (1891-1980), que a su vez preparó a la ilustre Maria Callas. Según señala Martín de Sargamínaga (2010): «[A Bordalba] le cupo el honor de ser la abuela musical de Maria Callas» (p. 90). La también archiconocida María Barrientos contribuyó a la formación como cantante de Elvira de Hidalgo: «Concepción Bordalba ocupó la plaza de docente en el Conservatorio del Gran Teatro del Liceo, y ya puede estar orgullosa de su descendencia. Allí fue maestra de la luego celeberrima soprano Elvira de Hidalgo» (Sagarmínaga, 2010, p. 94).

Begoña Castiella (2015) en el artículo, «La Maestra de Maria Callas», del periódico *ABC*, relata brevemente la historia de Elvira de Hidalgo y la repercusión que tuvo en Grecia:

La maestra de la Callas era Elvira de Hidalgo, una magnífica soprano ligera (de coloratura), española, nacida en Teruel, que tras triunfar en el mundo de la ópera desde los 16 años fue profesora en el Conservatorio de Atenas durante muchos años. Hasta ahora sólo sabía que había sido «la profesora de Maria Callas». Pero fue eso y mucho más: el público ateniense escuchó anoche con atención cómo dos especialistas, uno griego y otro español, hablaron de ella ayer en el Homenaje a Elvira de Hidalgo, la maestra española de Maria Callas.

El acto tuvo lugar en el Palacio de la Música de Atenas (Mégaron Musikís) y fue organizado por la Embajada de España en esa ciudad. Fue el propio Embajador de España en Grecia Alfonso Lucini quien coordinó todos los detalles en un acto entrañable, al que asistieron desde la Princesa Irene de Grecia, hermana de la Reina Sofía, hasta los muchos melómanos atenienses, pasando por el escritor de novelas policíacas Pétros Márkaris. (Castiella, 2015)

¹⁶³.

Posiblemente Maria Callas sea la soprano más conocida y relevante a nivel internacional que ha existido, y al Conservatori Superior de Música del Liceu le cabe la distinción de ser la fuente primaria de su formación como cantante.

¹⁶³ Recuperado de: <https://abcblogs.abc.es/alasombradelaacropolis/otros-temas/la-maestra-de-maria-callas.html>

3.2.2 El canto en el Conservatori Superior Municipal de Música de Barcelona

Barcelona, ciutat provinciana reclosa encara dins les muralles, no havia perdut la tradicional afecció a l'òpera, com queda palès en la vitalitat que manifesta aquest gènere a la ciutat, ni a la vida musical íntima, aquella que transcorria a les sales d'estar benestants de la ciutat, on es realitzava una vida musical poc exigent tant pel que fa a la interpretació com amb el repertori, que recorria tantes vegades com podia als temes operístics i als ballables de moda (Aviñoa, 1986, p. 13).

Lo que desprenden las palabras de Xosé Aviñoa (1986), extraídas del libro *Cent anys de Conservatori* dedicado a la historia y trayectoria del Conservatori Superior Municipal de Barcelona en su centenario, es que en la Barcelona del año 1886 predominaba la vida operística italiana o francesa. Los teatros de la ciudad (Santa Creu, Liceu, Tívoli y Novetats) incluían también actividades más caseras, como las ya indicadas, en las que predominaban los fragmentos más populares de ópera. La futura Escola Municipal de Música de Barcelona¹⁶⁴ pretendía ser totalmente paralela a la vida musical de la ciudad. Su mayor aspiración era la de convertirse en un centro que se ofreciese un alto nivel de estudios musicales dentro de la sociedad catalana.

Se debe tener en cuenta que el repertorio wagneriano fue uno de los impulsores de la inquietud musical de aficionados y músicos barceloneses. Y eso propició, junto con otros factores sociales y musicales, la creación de la EMMB y la Banda Municipal. Ambas instituciones fueron dirigidas por Josep Rodoreda (1851-1922) desde su creación en 1886.

El 8 de julio de 1949 el Ajuntament de Barcelona acordó un nuevo nombre para la institución. La denominación establecida fue Conservatori Superior Municipal de Música de Barcelona, tal y como constata Aviñoa (2002):

[...], per evitar confusions, el 8 de juliol de 1949 l'Ajuntament de Barcelona va acordar el canvi de l'antiga denominació d'Escola de Municipal per la de Conservatori Superior Municipal de Música de Barcelona, que donà curs als primers titulats de conservatori que podien competir en el seu camp específic aquí i fora del país (Aviñoa, 2002, p. 33).

¹⁶⁴ A partir de ahora se hará referencia a la Escola Municipal de Música de Barcelona como la EMMB.

La primera ubicación y la principal de este centro de estudios musicales fue en la calle Lledó, nº 7, del barrio de San Just de la ciudad condal. Diez años más tarde, en 1896, se traslada al Parc de la Ciutadella, concretamente a la planta baja del Cafè-Restaurant llamado Castell dels Tres Dragons. Por último, el 27 de febrero de 1928 comienzan las clases en la nueva sede de la EMMB, un edificio situado en la esquina de la calle Valencia número 112 con la calle Bruc, donde sigue actualmente.



Figura 13. Imagen del Conservatori Superior Municipal de Música de Barcelona¹⁶⁵.

Como expone Aviñoa (1986), la EMMB en sus principios contemplaba las especialidades instrumentales de flauta, clarinete, requinto, fagot, saxofón, cornetín-bugle, trombón, timpani, tambor, violín, viola, violonchelo y contrabajo, junto con la asignatura de solfeo elemental para todos los alumnos. Contra todo pronóstico, la especialidad de canto no estaba entre sus enseñanzas:

[...]. Pel que fa, finalment, al cant, que tampoc no hi és considerat, cal recordar una vegada més la dominant lírica del Conservatori del Liceu que, potser, reduí l'interès per aquesta especialitat a favor del metall i la fusta en el naixent Conservatori Barceloní (Aviñoa, 1986, p. 18).

¹⁶⁵ Recuperado de: <https://ajuntament.barcelona.cat/conservatori/es/el-edificio-modernista>

Tardará unos años en llegar la especialidad de canto a la EMMB. Tras una ardua búsqueda para localizar la fecha exacta de la llegada de esta disciplina, no ha sido posible encontrar ningún documento que lo especifique. Los únicos datos que nos acercan a vislumbrar este hecho, se han encontrado en las siguientes reseñas del periódico *La Vanguardia*.

En primer lugar, una reseña de octubre de 1889 destaca que la cantante Elisa Vázquez se dispone a abrir un curso para la enseñanza del canto, y que se otorgarán dos matrículas totalmente gratuitas a dos niñas con pocos recursos. Para obtener dicha gratuidad, las alumnas han de hacer un examen en el que se decidirá quiénes poseen las mejores condiciones para estudiar en el centro.

La conocida tiple de ópera italiana señorita doña Elisa Vázquez, abrirá un curso para la enseñanza de canto el día 15 del actual, admitiendo en él gratuitamente a dos niñas pobres. Para ingreso deberán presentar las niñas pobres que lo soliciten una instancia a la señorita Vázquez que vive en la calle de Balmes núm. 6, y someterse a un examen previo por varios acreditados profesores que decidirán las que reúnan mejores condiciones para el centro y más conocimientos en el solfeo. («Sesión del Ayuntamiento», 1889, p. 2)

Por otro lado, la segunda reseña indica que Elisa Vázquez fue propuesta en junio de 1892 para ejercer como catedrática de canto. También en esta nota se puede advertir que cobraría mil pesetas mensuales por su labor docente y que la cátedra estaba solo creada para «señoritas», según palabras textuales:

[Se leyó] un dictamen de la comisión de Gobernación [...] proponiendo la creación de una cátedra de canto para señoritas en la Escuela Municipal de Música, con el haber de 1,000 pesetas anuales, proponiéndose para dicho cargo a doña Elisa Vázquez (Sesión del Ayuntamiento, 1892, p. 6).

A estos apuntes periodísticos se puede añadir lo expuesto por Aviñoa (1986) con respecto a los Premios Extraordinarios de la EMMB del curso 1889-90: «El curs 1889-90, per exemple, fou especialment fructífer en premis: [...] CANT: Neus Margarit Alberch, Anita Lucas Mercadé, Trinitat Casals Maristany, Margarida Cerdà Pagro, Delfina Creixell Papell, Raimunda Julià Degollada, [...]» (Aviñoa, 1986, p. 106).

Dada la información recopilada se deduce que la asignatura de canto comenzó a impartirse en la EMMB en 1889, aunque la cátedra de canto fue concedida a Elisa Vázquez en 1892, primera profesora de canto de la EMMB. El papel de la maestra Vázquez como pedagoga fue muy aplaudido por la prensa:

Los exámenes de canto de las alumnas de la Escuela Municipal de Música de esta capital han dado buen resultado, siendo de notar que las discípulas presentadas por la señorita doña Elisa Vázquez, profesora de la mencionada Escuela, obtuvieron todas las calificaciones de sobresaliente. La señorita doña Delmira Amorós, aventajada discípula de primer curso, cantó con gusto la romanza «Amami», y la señorita doña Lucía Serrano, alumna de segundo curso, se distinguió en la titulada «Emorta», de Donizzetti [sic]. Merece plácemes la profesora señorita Vázquez, por los buenos resultados que obtiene en sus alumnas. (Notas locales, 1894, p. 2)

Otra maestra de canto del conservatorio, que se debe tener en alta consideración y que fue alumna de Elisa Vázquez fue Andrea Fornells. Esta cantante ejerció su labor docente en los primeros años del siglo XX, como se extrae de estas palabras de Aviñoa (1986):

El primer fet important tingué lloc amb l'avinentesa del descobriment d'un bust d'Antoni Nicolau el dia de San Josep de l'any 1932. [...] Finalment, aquell dia de març tingué lloc l'acte [...]. Per acabar, tingué lloc un concert on intervingueren la professora Andrea Fornells, que interpretà El Mariner, La dama d'Aragó i Fulcite me floribus, de Nicolau, amb acompanyament al piano del també professor Tomàs Buxó [...]. (Aviñoa, 1986, p. 46)

Se entiende, pues, que si Aviñoa (1986) nombra una actuación de Andrea Fornells denominándola «profesora», esto quiere decir que ella ya impartía canto en la Escola Municipal de Música de Barcelona, ya que Fornells fue profesora de este centro, como sigue exponiendo Aviñoa (1986):

Tot i que l'àmbit del cant ha estat sempre més vinculat al Conservatori del Liceu, no es pot oblidar tot un estol de professors significatius que han promogut diverses escoles de cant significatives en la professió més estimada dels nostres dies. Cal recordar l'Andrea Fornells, estretament vinculada a l'Orfeó Català, la Mercè Capsir i la Conxita Badia, aquesta darrera excel·lent pianista de l'escola de Frank Marshall que, segons la tradició oral, exigia un

repertori més complex que la Capsir, pianísticament menys dotada, la Concepció Callao, professora de l'Enriqueta Tarrés, la Pura Gómez, la Maria Dolors Martí o la Myriam Fraucheri. En aquest mateix sentit cal recordar la tasca tenaç durant molts anys del Dr. Adolf Azoy que explicava un curset de Fisiologia i Higiene de la veu. (Aviñoa, 1986, p. 94)

A partir de 1948 el CSMMB concede dos premios a sus estudiantes más brillantes: los «Premis d'Honor» y los «Premis Extraordinaris» creados estos últimos por el Ajuntament de Barcelona. Los de honor consistían en otorgar un diploma a cada especialidad. Los extraordinarios eran más complejos: dos de los mejores alumnos de entre estos cuatro bloques de composición, piano, canto y órgano, violín o violoncelo, recibían una remuneración económica de cinco mil pesetas, un diploma y un concierto con la Orquesta Municipal de Barcelona, como prosigue Aviñoa (1986):

El 1948 s'instauraren els Premis Extraordinaris, creats per l'Ajuntament el 15 de març d'aquell any; en aquells moments consistien en això: «uno de composición, uno de piano, uno de canto y uno de órgano, violín o violoncelo. Consisten en un diploma de Honor, 5.000 pesetas en metálico y actuación con la Orquesta Municipal de Barcelona, los instrumentistas y el cantante, y estreno por dicha orquesta de la obra sinfónica premiada. Anualmente se convocan dos de los cuatro premios». (Aviñoa, 1986, p. 107)

Al igual que en el Conservatorio del Liceo, el CSMMB ha sido núcleo de formación de grandes cantantes que tras sus años de aprendizaje en esta institución han logrado desarrollar carreras internacionales de alto nivel. Una de las más destacadas alumnas de canto del conservatorio es Enriqueta Tarrés, como se observa en la explicación de Aviñoa (1986), en la que solo nombra a Tarrés como alumna de Callao, ya que el resto de nombres son de profesoras de canto de la institución. Asimismo, otro hecho a tener en cuenta sobre esta cuestión es el acto que se celebra el 28 de mayo de 1955 en homenaje al maestro Joaquín Zamacois por una condecoración recibida y en el que Tarrés interpretó algunas piezas, ya que había sido alumna muy destacada de este conservatorio y estaba considerada una de las grandes promesas de la lírica, como más tarde se pudo apreciar. Ese mismo año le habían concedido el Premio Extraordinario del CSMMB y ya había obtenido el Premio de Honor en 1952.¹⁶⁶

¹⁶⁶ Esta información se puede encontrar más detallada en el cuarto capítulo.

Algunas de las alumnas que obtuvieron este premio en la sección de canto fueron: M^a Assumpció Serra (¿-?) en 1949, Montserrat Martorell (¿-?) en 1951, M^a Rosa Barbany (¿-?) en 1953, Enriqueta Tarrés en 1955, como ya se ha indicado, M^a Teresa Barrachina (193?-2016) en 1957, entre una larga lista de artistas.

El profesorado de canto que desempeñó su labor docente en este campo durante un largo periodo que dura más de un siglo da pie a una lista muy extensa. Nombraremos a algunas de las más destacadas maestras de esta institución: Elisa Vázquez (¿-?), Andrea Fornells (1890-1967), Francisca Cantieri (¿-?), Concepción Callao (1895-1959), Mercè Capsir, Montserrat Pueyo (1926-2002), Conxita Badia (1897-1975), Pura Gómez (1918?-1981), Myriam Francheri (¿-?), M^a Dolors Martí (¿-?), M^a Àngels Miró (¿-?) y M^a Àngels Sarroca (1944).

Algunas de las alumnas más destacadas de los inicios de esta disciplina en este conservatorio también fueron profesoras en años posteriores. Entre los nombres más notorios constan: Andrea Fornells, que fue alumna de la profesora Elisa Vázquez, Francisca Cantieri, Dolors Frau, Mercedes Ferrer (¿-?), Juan Forns (¿-?), Dolores Balagué (¿-?) y Ángeles Llaudet (¿-?).

La «Asociación de los Coros de Clavé» celebró el domingo día 21, en su espacioso local, un extraordinario concierto, iniciado por la notable profesora de canto de la Escuela Municipal doña Elisa Vázquez, con el concurso de sus jóvenes discípulas, señoritas Ferrer, Frau y hermanas Cantieri (La «Asociación de los Coros Clavé», 1901, p. 2).

Cabe destacar la figura de algunas de *estas* maestras, como Concepción Callao, que llegó a formar a artistas como la soprano Enriqueta Tarrés, como ya se ha indicado, el barítono Manuel Ausensi y la mezzosoprano Anna Ricci, entre otros. Conxita Badia también formó a grandísimos cantantes, como es el caso de Montserrat Caballé, aunque de manera privada.

Para concluir este apartado adoptaremos las palabras con que Aviñoa (1986) finalizó su libro en homenaje al centenario del Conservatorio, aunque cabe señalar que desde ese año a nuestros días la institución se ha ido transformando y desarrollando. Actualmente es un centro de enseñanza musical de grado medio que, desde 2004, ostenta el nombre de

Conservatori Municipal Professional de Música de Barcelona. En este centro la enseñanza del canto se sigue desarrollando en sus aulas.

Certament, a desgrat de les tensions, les polèmiques, les lluites i alguns èxits i molts fracassos, el millor guardó que, encara ara, i sobretot a partir del Centenari, pot lluir un alumne del Conservatori Superior Municipal de Música de Barcelona és el mateix fet d'haver estat durant uns anys membre d'aquest col·lectiu anònim que dignifica la institució i que n'és la base i l'objectiu definitiu. Tot, absolutament tot el que es cou a les parets de l'edifici del carrer Bruc 110, és pensat i destinat a millorar el panorama musical de la Barcelona del futur; de l'èxit o del fracàs no es pot culpar un únic estament; al contrari, tots en som responsables. (Aviñoa, 1986, p. 108)

3.3 Otros centros de referencia del canto fuera de Barcelona

Existen dos instituciones estrechamente vinculadas a Enriqueta Tarrés como maestra de canto. El Conservatori Municipal de Música de Vila-seca y la Escola d'Òpera de Sabadell. La soprano fue profesora y jefa del departamento de canto del Conservatori de Vila-seca durante más de veintidós años y profesora de la escuela de profesionalización operística de Sabadell durante quince años.

Hay una tercera entidad que no cumple los requisitos de las dos anteriores, establecidas fuera de Barcelona. Este centro es la Escola d'Òpera de Barcelona¹⁶⁷, de la que Enriqueta fue fundadora en 1989 y profesora. Dicha escuela en sus inicios tuvo cierto éxito, pero no llegó a consolidarse y en consecuencia no ha perdurado en el tiempo (Tarrés, comunicación personal, 25 de abril 2019).

Se proseguirá con el desarrollo de algunos aspectos a destacar de los dos centros mencionados en el párrafo anterior: el Conservatori Municipal de Música de Vila-seca y la Escola d'Òpera de Sabadell. En ellos Tarrés tuvo una considerable influencia, tanto en el campo de la enseñanza de la técnica vocal y la interpretación, como en la transmisión de sus conocimientos y experiencia en el ámbito de la ópera.

¹⁶⁷ No se ha encontrado bibliografía sobre la Escola d'Òpera de Barcelona, tan solo algunas reseñas en el periódico *La Vanguardia* de actuaciones de sus alumnos que no se han considerado relevantes para este apartado.

3.3.1 El canto en el Conservatori Municipal de Música de Vila-seca

Vila-seca es una pequeña población perteneciente a la provincia de Tarragona. Este pueblo se encuentra a solo 11 kilómetros de la capital de la comarca del Tarragonés. En esta localidad la música ha gozado y goza de un gran protagonismo desde finales del siglo XIX, como explica Alcalá Rubio (2019) en su artículo dedicado al cuadragésimo aniversario del Conservatorio de Vila-seca: «La tradició musical compta amb un llarg recorregut al municipi. Tot comença a finals del segle XIX, gràcies a la implosió del cant coral». Durante esta época su economía se basaba en la agricultura, como prosigue Alcalá Rubio (2019): «Vila-seca era un poble eminentment rural, on la vinya, l'olivera i la fruita seca eren la base de l'economia local»¹⁶⁸.

La afición por el canto en Vila-seca aparece como consecuencia de la tradición coral. No deja de sorprender que un pueblo de unos escasos 3.000 habitantes consiguiera tener dos corales de cierto prestigio durante el siglo XIX, La Unió y Renaixença: «El cens no superava els 3.000 habitants, però ja hi havia dues formacions corals que desenvolupaven una activitat frenètica» (Alcalá Rubio, 2019)¹⁶⁹.

Al igual que en otros puntos de Catalunya, el movimiento coral dirigido por Josep Anselm Clavé a mediados del siglo XIX ha influido en el canto y la enseñanza de esta disciplina en Catalunya. De esta corriente surgieron numerosos coros en toda la geografía catalana y Vila-seca, pese a ser una pequeña población, no se quedó al margen. En 1865 se creó la coral La Unió de la mano de Josep Anton Ràfols. Esta formación era únicamente de voces masculinas, como así lo atestiguan Morell y Vaquer (2001):

El Cor La Unió nasqué paral·lelament als altres cors d'arreu de Catalunya vinculats al moviment coral dirigit per Josep Anselm Clavé, a mitjans del segle XIX. De fet, el primer indici que tenim de l'existència del Cor La Unió és de l'any 1865, quan trobem signada pel mateix Clavé una partitura de la cançó Los Pescadors, en què autoritzava la interpretació d'aquesta peça al cor vila-secà (Morell y Vaquer, 2001, p. 113).

¹⁶⁸ Recuperado de: <https://tarragonadigital.com/costa-daurada/reportatge-40-anys-conservatori-musica-vila-seca>

¹⁶⁹ *Ídem*.

Su primera actuación viene fechada unos años después, en 1891, con la presencia de la coral La Unió en un certamen de coros celebrado en Tarragona, según explican Morell y Vaquer: «Tot i amb això, la primera actuació documentada no la trobem fins al maig de l'any 1891, en un certamen de cors [...]» (2001, p. 113). La trayectoria de la coral siguió su rumbo hasta pasada la mitad del siglo XX, cuando por diversas circunstancias cesó su actividad.

El Cor La Unió manté la seva activitat estable fins que arriba la dictadura, quan les seves actuacions comencen a ser cada vegada més inusuals fins a arribar a desaparèixer. A les acaballes del franquisme, el 1972, un grup de vila-secans i vila-secanes amb ganes de fomentar la cultura a la vila creen l'Agrupació Cultural de Vila-seca, des d'on refunden La Unió com a cor mixt i amb el nom de Coral Nova Unió. La nova etapa arrenca sota la direcció del mestre Àngel Recasens (Cambrils, 1938-Reus, 2007). Sense saber-ho, estaven establint els fonaments del Conservatori de Vila-seca. (Alcalá Rubio, 2019)¹⁷⁰

A partir de 1974, las directrices de la entidad varían y transforman la coral en un coro de voces mixtas cuya denominación será Coral Nova Unió, prosiguiendo en el cargo de esta nueva formación Josep Anton Ràfols y en la direcció Àngel Recasens.

Además de esta formación, en Vila-seca se crearon dos corales que han tenido y tienen gran prestigio dentro del mundo coral y que han merecido galardones a nivel nacional e internacional. El Cor Sant Esteve de chicas y el Cor Femení Scherzo. A través de estas entidades, Vila-seca se alimentó de voces que han ido formándose en su conservatorio durante muchos años.

L'any 1974 neix el Cor Sant Esteve, que aplega veus infantils i que protagonitza un creixement meteòric en paral·lel al d'aquesta inicial escola de música. En poc temps, el Cor Sant Esteve, amb la direcció d'Àngel Recasens, adquireix una projecció internacional, protagonitza concerts per tot Europa i Mèxic i guanya cinc primers premis en concursos internacionals. (Alcalá Rubio, 2019)¹⁷¹

En los pasos previos a la creación del Conservatori de Vila-seca encontramos que en la Escola Torroja i Miret, de Vila-seca, el maestro Recasens comienza a aportar los

¹⁷⁰ *Ídem.*

¹⁷¹ *Ídem.*

conocimientos musicales a unos seiscientos alumnos de esta escuela, como explica Alcalá Rubio (2019) en su artículo: «Les cròniques de l'època expliquen que fins a 600 nens i nenes rebien ensenyaments musicals com a classes extraescolars»¹⁷². Este fue el prelude de la futura Escola de Música y posteriormente del Conservatorio.

El Conservatori Municipal de Música de Vila-seca¹⁷³ fue creado en 1979. Su primer director fue Àngel Recasens. Este conservatorio es una institución atípica dentro del mundo de la enseñanza musical de grado medio. El centro pertenece al Patronat Municipal de Música de Vila-seca, que desarrolla las actividades musicales del municipio al igual que la Escola de Música fundada cinco años antes, en 1974. El primer emplazamiento del centro fue en el edificio de las Escoles Velles de la población, que actualmente es el Juzgado de Paz. El CMMV ofreció sus enseñanzas en este espacio hasta 1998, año de la inauguración del nuevo centro. En ese año el CMMV se establece en un edificio moderno de la Av. de la Generalitat, núm. 27, con unas magníficas instalaciones perfectamente acondicionadas para los estudios musicales.

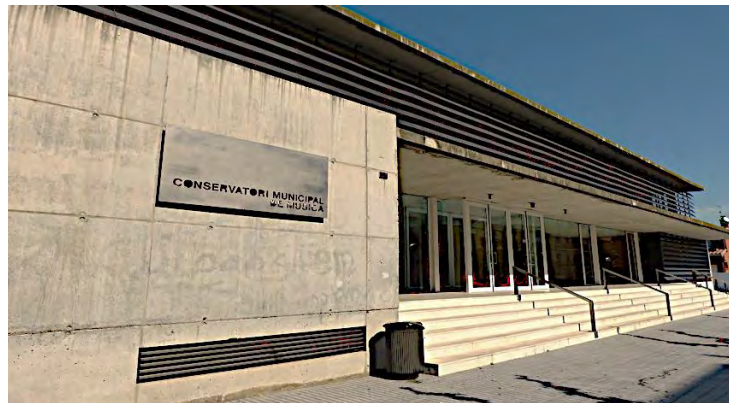


Figura 14. Imagen de la fachada del Conservatori Municipal de Música de Vila-seca¹⁷⁴.

El CMMV es un centro de enseñanzas oficiales de grado profesional gestionado de manera municipal desde su creación. Por lo tanto, en el transcurso de su historia como centro docente ha tenido ciertas peculiaridades que han hecho de él un centro de referencia de estudios medios de música, incluso de estudios superiores, lo cual le ha proporcionado gran prestigio.

¹⁷² *Ídem.*

¹⁷³ De ahora en adelante se hará referencia al Conservatorio Municipal de Música de Vila-seca como CMMV.

¹⁷⁴ Recuperado de: <https://www.vila-secamusica.cat/ca/web/guest/home>

Este conservatorio es un centro precursor en cuanto a las enseñanzas pedagógicas, donde la selección del profesorado es minuciosamente examinada, ya que conseguir un buen nivel musical en el alumnado es en gran parte responsabilidad de los maestros de cada materia. En este caso, la apuesta del Patronato Municipal de Música por este centro ha sido de dimensiones considerables. Uno de los factores primordiales a tener en cuenta por parte del patronato era conseguir un profesorado de prestigio, grandes intérpretes de las diferentes disciplinas musicales que comenzaron a ejercer la docencia en este conservatorio y a formar a grandes profesionales de este ámbito. Un ejemplo de ello es el caso de Cecilio Tieleles en la especialidad de piano, Evelio Tieleles en la de violín, Carles Tregar en guitarra y Enriqueta Tarrés y Alan Branch en canto, como nombres destacados. Por otro lado, estos profesionales de la docencia tenían la libertad de organizar sus aulas de acuerdo a sus criterios y las necesidades del alumnado. Esta apuesta repercutió muy positivamente en el mundo de la enseñanza musical en Catalunya, además de convertir el CMMV en un centro de referencia. Así lo expone Cabré (2003) en la entrada en referencia al Conservatori Professional de Vila-seca que se encuentra en el *Diccionari de la Història de la Música Catalana, Valenciana y Balear*: «[...]. Se l'ha considerat un centre pioner en la renovació pedagògica dels ensenyaments musicals a Catalunya i ha estat molt influent en la nova ordenació d'aquestes ensenyaments¹⁷⁵ [...]» (Cabré, 2003, p. 168).

Se ha considerado de gran importancia dejar constancia del Curso Internacional de Música de Vila-seca que durante muchos años se llevó a cabo en esta localidad. Este curso ha sido un referente para los músicos que deseaban perfeccionar su formación con solistas y docentes nacionales e internacionales de reconocido prestigio en diversas especialidades. Entre estos maestros se encontraba Enriqueta Tarrés, que formó parte de la paleta de profesores afamados, impartiendo clases en la sección dedicada al canto.

Esta iniciativa comenzó su andadura en julio de 1977 como curso de verano con el nombre de Curso Nacional de Música de Vila-seca-Salou. En su primera edición estuvo organizado por el Patronat Pro Música de Cambra de Cambrils. La dirección corría a cargo de Àngel

¹⁷⁵ Entendemos que por el año en el que está publicado el libro del que está extraída la cita (2003), al mencionar «la nova ordenació d'aquestes ensenyaments» se refiere a la Ley Orgánica 1/1990, de 3 de octubre, de Ordenación General del Sistema Educativo. Para más información sobre las leyes de educación de las enseñanzas artísticas *vid.*: (Gelabert Gual, 2012, págs. 71-83)

Recasens, que también era el director del CMMV y a su vez impartía la asignatura de pedagogía musical.

El director del Curso y del Conservatorio, Àngel Recasens, se ocupa de la cátedra de Pedagogía Musical en su aspecto del lenguaje, asignatura que ha conseguido prestigio por sus innovaciones y sus resultados, de tal manera que ya se habla, en este sentido, de la escuela de Vila-seca (Guinart, 1985, p. 81).

Desde sus inicios, el profesorado que impartía las clases provenía en su mayoría del CMMV. A pesar de la reiteración, se ha de decir que los profesores del CMMV eran prestigiosos músicos y pedagogos de diversas ramas de la música, con un atractivo lo suficientemente importante como para atraer a alumnos de diferentes procedencias nacionales e internacionales.

El Conservatorio de Vila-seca i Salou organiza en el mes de julio la novena edición de su Curso Internacional. Este Curso se centra progresivamente en los maestros que durante todo el año imparten las enseñanzas, esto se produce a causa de que el Conservatorio cuenta cada vez con un profesorado más altamente cualificado. Prácticamente todos los profesores, que también lo son del Conservatorio, habían pasado por el Curso como especialistas de su disciplina. Este es el caso del profesor de musicología Francesc Bonastre, de una erudición sorprendente y un espíritu crítico muy acentuado, que hace años que ilustra el Curso. [...]. También es el caso de Cecilio Tiele, piano, y Evelio Tiele, violín. Su experiencia docente y su alta calificación de concertistas las ponen a prueba durante todo el año, pero durante este mes pueden manifestarse de una forma más amplia, ya que acuden, incluso de más allá de nuestras fronteras, personas deseosas de asumir sus enseñanzas. [...] El maestro José Tomás, con la guitarra, y el maestro Willy Freivogel, con la flauta travesera, son dos verdaderas instituciones dentro del Curso. [...]. (Guinart, 1985, p. 81)

Ya en su segunda edición la prensa nacional se hacía eco del curso, en este caso, la revista musical *Ritmo* (1978) en su número 482 dedicaba un espacio al II Curso Nacional de Música Vila-seca y Salou, destacando la calidad del profesorado que impartía las clases:

Otros cursos patrocinados por la Dirección General de Música están teniendo lugar, o van a celebrarse a lo largo de los próximos meses veraniegos; entre ello, el II Curso Nacional de Música Vila-seca-Salou, organizado por el Patronato Pro Música de Cámara de Cambrils (Tarragona), con el que se ofrece una posibilidad de perfeccionamiento a los alumnos de los

cursos superiores de Conservatorios o recién titulados, con distinguidos profesores españoles y extranjeros (Cursos de música, 1978, p. 8).

Posteriormente, dada la resonancia y reconocimiento que estaba obteniendo a nivel pedagógico, el curso se transformó en Curso Internacional de Vila-seca y Salou. «Vila-seca y Salou, cuna de la vanguardia musical de las comarcas tarraconenses, se dispone a celebrar un año más el Curso Internacional de Música [...]» (Pujol, 1987, p. 30).

El Curso de Música de Vila-seca y Salou en sus inicios no ofrecía la especialidad de canto entre su abanico de propuestas para el alumnado. En 1985 por primera vez se ofertaba esta disciplina dentro del curso con la maestra de canto Helga Merkl-Freivogel. Dos años más tarde, en 1987, el curso era organizado por el CMMV y dirigido por Francesc Bonastre. En esa undécima edición la profesora encargada del área de canto fue Enriqueta Tarrés, que ya formaba parte del claustro del profesorado del CMMV. Los restantes profesores fueron: Willy Freivogel, flauta travesera; Evelio Tiele, violín; José Tomás y Carles Trepal, guitarra; Cecilio Tiele, piano; Elías Arizcuren, música de cámara; Francesc Bonastre, musicología; Benet Casablanca, orquesta; Joaquim Garrigosa, pedagogía coral. (Pujol, 1987).

La información sobre la labor pedagógica de Enriqueta Tarrés en el Conservatori Profesional de Música y en el Curso Internacional de Música de Vila-Seca será desarrollada en el décimo capítulo.

3.3.2 Escola d'Òpera de Sabadell

La Escola d'Òpera de Sabadell¹⁷⁶ es una entidad que forma parte de la Associació d'Amics de l'Òpera de Sabadell¹⁷⁷. Esta asociación fue creada en 1982 por la soprano Mirna Lacambra con el fin de establecer un festival de ópera en su ciudad natal. En el mismo año se fundó el Cor d'Òpera creado con el propósito de que fuese el coro que actuase en las producciones operísticas de la asociación.

La primera ópera que se lleva a cabo por parte de la AAOS fue *Madame Butterfly*, de Puccini,

¹⁷⁶ A partir de ahora se hará referencia a la Escola d'Òpera de Sabadell como la EOS.

¹⁷⁷ A partir de ahora se hará referencia a la Associació d'Amics de l'Òpera de Sabadell como la AAOS.

en el Teatre de la Faràndula de Sabadell, como así se acredita en la web de la Asociación: «L'octubre del mateix any 1982 es produí el primer títol al Teatre La Faràndula de Sabadell, *Madame Butterfly*, de Puccini, en el que també debutà el cor» (Associació d'Amics de l'Òpera de Sabadell, s. f.)¹⁷⁸.

En 1987 deciden crear la Orquestra Simfònica del Vallès.¹⁷⁹ La finalidad de esta orquesta era proporcionar la parte orquestal a las producciones operísticas y, al mismo tiempo, tener la posibilidad de realizar conciertos de música sinfónica por Catalunya. El debut operístico tuvo lugar en el Teatre La Faràndula el 14 de mayo de 1987 y con la misma ópera que en 1982 había comenzado esta andadura lírica: *Madame Butterfly*, de Puccini. A partir de ese momento la OSV será la orquesta oficial de todas las producciones de ópera de la AAOS.

En 1989, la AAOS y la Conselleria de Cultura de la Generalitat de Catalunya deciden organizar un ciclo de ópera por diferentes poblaciones catalanas. Para dicho menester se crea Òpera a Catalunya, que ofrecerá la posibilidad de acercar la ópera al público catalán.

[...] un projecte del qual Catalunya n'era òrfena ha donat, i està donant, uns resultats culturals més que positius i ha fet despertar altres projectes musicals arreu del Principat. Així, milers de persones han descobert el món de la música, l'òpera i el simfònic a través d'aquest projecte cultural (Associació d'Amics de l'Òpera de Sabadell, s. f.)¹⁸⁰.

Otra de las importantes iniciativas de la AAOS fue organizar un concurso para cantantes líricos, el Concurs Eugenio Marco. Según Antoni Quintana Petrus (1992), con la creación del concurso pretendían honrar y recordar la personalidad y obra del maestro Eugenio Marco y además: «oferir la possibilitat -oportunitat- als joves cantants d'òpera de tot l'estat espanyol de poder no tan sols recollir uns diners -que sempre van molt bé, sobretot al jovent- sino donar-los l'ocasió de poder debutar al món de l'òpera» (Quintana Petrus, 1992, p. 69). Es por ello que en 1986 comienza el camino de dicho concurso, que en sus primeras ediciones era de carácter bianual.

¹⁷⁸ Recuperado de: <https://www.aaos.info/escola.asp>

¹⁷⁹ A partir de ahora se hará referencia a la Orquestra Simfònica del Vallès como la OSV.

¹⁸⁰ Recuperado de: <https://www.aaos.info/escola.asp>

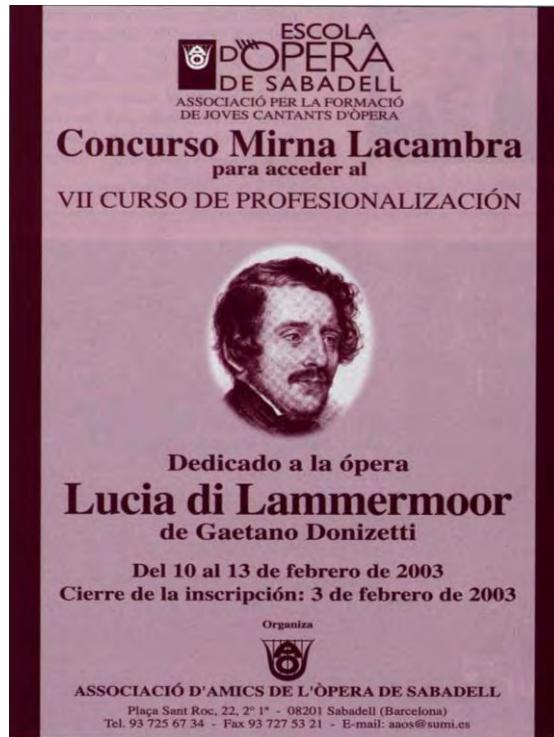


Figura 15. Folleto para la inscripción en el Concurso Mirna Lacambra de 2003 (Archivo personal de la autora).

Prosiguiendo con lo expuesto por Quintana Petrus (1992) en una entrevista realizada a la esposa de Marco, esta le explica el deseo que su esposo tenía de crear un espacio de enseñanza operística para preparar a los nuevos cantantes de ópera:

«Mi esposo, el Maestro, quería crear una escuela para jóvenes cantantes de ópera españoles», deia la Sra. Marco, madrilenya ella, castissa com la que més i a la qual no li sobren els diners, ja que treballa del matí fins al vespre (Quintana Petrus, 1992, p. 69).

Otra importante razón para la creación de este proyecto era la promoción de los jóvenes cantantes líricos, artistas que a su vez podrían cubrir algunos de los roles en los repartos de las óperas que se programaban, como así atestigua Torrella Cunillé (1992):

[...]. Una altra fita a assolir era la descoberta i la promoció de nous cantants, els quals, ensems, podrien anar cobrint una part dels repartiments de les òperes que es programessin. Amb aquesta doble intenció va néixer el Concurs Nacional per a cantants d'òpera «Eugenio Marco», el qual, durant els sis anys de la seva existència, ha comptat amb molt bona acollida per part dels joves cantants de tot l'Estat» (Torrella Cunillé, 1992, p. 15).

Hasta el año 1996 los ganadores del concurso solo participaban en la ópera que la Asociación había preparado. No obstante, a partir de este año se crea la Escola d'Òpera de Sabadell con el propósito de preparar ampliamente y con especialistas a los ganadores del concurso para interpretar una ópera. Como explica Radigales (Amics de l'Òpera de Sabadell, s. f.): «L'Escola està vinculada al Concurs Mirna Lacambra (abans Concurs Eugenio Marco), alguns guanyadors del qual acaben formant part de l'Escola d'Òpera»¹⁸¹.

L'any 1996 es va crear l'Escola d'Òpera de Sabadell, registrada com a Fundació Mirna Lacambra-Xavier Gondolbeu, a la qual s'accedeix mitjançant proves de selecció a través del Concurs Mirna Lacambra. Els guanyadors prenen part gratuïtament en un curs de dos mesos de durada on s'imparteixen totes les matèries precises per a que el cantant pugui afrontar el seu debut en una òpera especialment escollida i que finalitza amb una representació de la mateixa en el Teatre La Faràndula de Sabadell, amb el mateix muntatge del cicle Òpera a Catalunya. Aquestes característiques la fan única a l'estat, donant oportunitats a joves valors. (Associació d'Amics de l'Òpera de Sabadell, s. f.)¹⁸²

Como se puede observar en el texto anterior, la EOS fue registrada como Fundació Mirna Lacambra-Xavier Gondolbeu y tiene por misión convocar el concurso para los roles de una ópera determinada. Los concursantes tienen la opción de acceder a dicho rol a través del Concurs Eugenio Marco. A partir del año 2000 la denominación del concurso cambió para pasar a llamarse Concurs Mirna Lacambra y su realización comenzó a ser anual. Posteriormente, los ganadores prepararán la ópera propuesta realizando un curso de profesionalización operística organizado por la EOS. En dicho curso los alumnos trabajarán con diversos profesores especialistas: «Des del 1996 l'organitza l'Escola d'Òpera, que permet que durant uns mesos joves cantants seleccionats prèviament treballin un títol de repertori amb professors contractats per a l'ocasió i amb una representació especial destinada a un repartiment de veus novelles» (Associació d'Amics de l'Òpera de Sabadell, s. f.)¹⁸³.

Al mismo tiempo, se crean unos premios especiales dentro de otros concursos, como el Concurs Internacional Francesc Viñas y el Concurs Internacional Jaume Aragall. Los

¹⁸¹ Recuperado de: <https://www.institutdelteatre.cat/publicacions/ca/enciclopedia-arts-esceniques/id1413/amics-de-l-opera-de-sabadell.htm>

¹⁸² Recuperado de: <https://www.aaos.info/escola.asp>

¹⁸³ *Ídem*.

ganadores de estos galardones podrán actuar en las producciones de ópera de la AAOS: «Premis extraordinaris en els Concursos Internacionals de Cant Francesc Viñas i Jaume Aragall, consistents en donar l'oportunitat a joves valors per poder actuar en les produccions operístiques de l'AAOS» (Associació d'Amics de l'Òpera de Sabadell, s. f.)¹⁸⁴.

Esta prestigiosa escuela de ópera ha sido única en el territorio nacional. La labor que se ha realizado desde la Associació d'Amics de l'Òpera de Sabadell al frente de Mirna Lacambra ha sido y es de una enorme calidad musical. En ella se otorga a los alumnos ganadores del concurso la posibilidad de estudiar intensamente una ópera desde todas sus vertientes. Los alumnos galardonados trabajan de manera intensiva durante dos meses con prestigiosos profesores de las distintas disciplinas intrínsecas a una producción operística. Por un lado, la parte musical con el pianista repertorista y el director musical, y por otro, la parte vocal-interpretativa de su correspondiente rol con una profesora de canto experimentada en este campo. A estas dos disciplinas se suma la información histórica de la obra aportada por un profesor de historia de la ópera y el trabajo escénico con un director de escena.

La apuesta por los nuevos valores de la lírica, que se lleva realizando desde el año 1986, ha contribuido al desarrollo de estos jóvenes cantantes que, en la mayoría de los casos, han proseguido con sus carreras líricas gracias a esta primera experiencia operística.

Enriqueta Tarrés fue profesora del curso de profesionalización de la EOS durante una larga etapa, entre 1992 y hasta 2007, junto a otros grandes personajes del mundo de la lírica, como el musicólogo Roger Alier y el director de orquesta Albert Argudo.

Tarrés se ocupaba de los aspectos vocales operísticos. Trabajaba la dicción y pronunciación del idioma en el cual se representaba la ópera seleccionada y la parte vocal-interpretativa de los alumnos, basándose en su larga experiencia en el mundo de la ópera. Los aspectos referentes a la técnica vocal no los trataba, ya que, según palabras de la propia Enriqueta, esto era algo muy personal y que ya habían trabajado con sus maestros de canto correspondientes:

Respetaba la técnica de cada alumno. La buena técnica vocal es la que hace que la persona

¹⁸⁴ *Ibid.*

cante bien y produzca un buen sonido sin cansarse. Si encontraba algo que no estaba correcto, lo intentaba corregir, pero sin cambiar la técnica del alumno. (Tarrés, comunicación personal, 25 de abril 2019)

Las óperas que los alumnos de la EOS han trabajado y posteriormente representado en el Teatre La Fàndula son las siguientes: *Così fan tutte*, de Mozart, *Il barbiere di Siviglia*, de Rossini, *Don Pasquale*, de Donizetti, *La Traviata*, de Verdi, *La bohème*, de Puccini, *Lucia di Lammermoor*, de Donizetti, *Manon*, de Massenet, *Le nozze di Figaro*, de Mozart, *La flauta mágica*, de Mozart, *La Cenerentola*, de Rossini, *Suor Angelica* i *Gianni Schicchi*, de Puccini, *Don Giovanni*, de Mozart, *Roméo et Juliette*, de Gounod (Associació d'Amics de l'Òpera de Sabadell, s. f.)¹⁸⁵. Como se puede ver, los títulos son una muestra del repertorio operístico y de los compositores más destacados de este género. Se podría decir que son títulos imprescindibles tanto para la formación de un profesional de este arte como para el disfrute de un aficionado.

¹⁸⁵ *Ibid.*

PARTE II

TRAYECTORIA ARTÍSTICO DE ENRIQUETA TARRÉS (1934-2019)

Capítulo 4. Etapa en Barcelona (1934-1958)

Yo soy obra de mi madre

ENRIQUETA TARRÉS

4.1 Sus orígenes familiares

Enriqueta Tarrés Rabassa nació en el seno de una familia sencilla. Su padre, Manuel Tarrés Vall (*vid.* figura 16), originario de Calders, comarca del Bages, nació en 1892. Su madre, María Rabassa Vilaró, de Gironella, comarca del Berguedá, nació en 1901. Ambos eran pues originarios de localidades de la provincia de Barcelona. Los abuelos de Enriqueta también eran catalanes. Por línea paterna, encontramos a Valentín y María, naturales ambos de Calders, y por línea materna, a Juan, nacido en Lleida, y a Enriqueta, nacida en Gironella.

La historia del padre de Enriqueta es curiosa, aunque bastante común durante los primeros años del siglo XX en Catalunya y España. Desde muy joven comenzó a trabajar en Manresa y Barcelona, pero la situación económica existente en Catalunya en esos años era muy difícil y muchos catalanes se marchaban a Cuba para procurarse un futuro mejor. Manuel Tarrés fue uno de ellos. En 1911 decidió viajar a Cuba, concretamente a la ciudad de Santiago de Cuba. En aquella tierra de las Antillas, con sabor a caña de azúcar, ron y tabaco, comenzó a prosperar e inició su andadura de pastelero. Su hermano José, que vivía en Calders, decidió unirse en 1918 a esta aventura en tierras antillanas. Juntos, ya en Cuba, decidieron fundar

una confitería ese mismo año con el nombre de «La Estrella» (*vid.* figura 17). Esta confitería tuvo un gran éxito tanto en la venta al por menor como al por mayor.¹⁸⁶

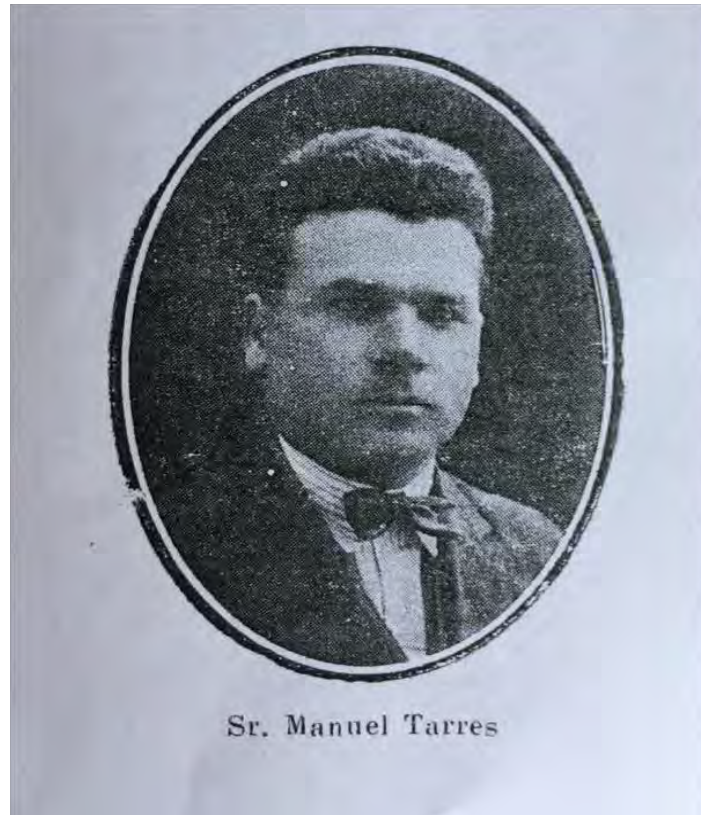


Figura 16. Fotografía de Manuel Tarrés Vall, padre de Enriqueta Tarrés (Archivo personal de Enriqueta Tarrés).

¹⁸⁶ Tarrés y Hermano. Diversos aspectos de la importancia de la Dulcería «La Estrella» de los señores Tarrés Hnos. Es sugestivo el nombre que le pusieron al establecimiento los señores Tarrés, «La Estrella» y en verdad que ha respondido a su trabajo el título. Fundada la casa en 1918, en los nueve años que lleva abierta al público ha tenido un ascenso prodigioso. «La Estrella» les ha sido buena a los señores Tarrés. Respondiendo al favor y protección que les dispensa el público, se esmeran cada día más en ofrecer algo de novedad y atracción.

El negocio confitería y pastelería al por mayor les produce pingües ganancias, habiendo agregado la sección de venta al detalle que desde su apertura se ha visto concurridísima de clientes de fino paladar.

Incansables y esforzados en el trabajo, los señores Tarrés son dignos de todo encomio y suerte. Su juventud que les hace ver todas las cosas con un optimismo halagador los llevará al triunfo si como hasta ahora no cejan en su empeño.

La casa fue fundada por el señor Manuel Tarrés Valls, junto con su señor hermano, don José, en 1918, recién llegado éste de su pueblo natal. Desde entonces la confitería, tanto despacho como fábrica, están bajo su dirección y vigilancia.

Son numerosos los empleados ocupados por la firma.

Don Manuel llegó en 1911, y don José, en 1918, ambos de Calders, provincia de Barcelona. En calle Gallo Nº 7 está instalada la casa. (Archivo personal de Enriqueta Tarrés)



Figura 17. Fotografía de la pastelería «La Estrella» en Santiago de Cuba (Cuba), propiedad de los hermanos Tarrés (Archivo personal de Enriqueta Tarrés).

Unos años más tarde regresó para un corto periodo a Catalunya y fue cuando conoció a María Rabassa¹⁸⁷ (*vid.* figura 18), en la Fiesta Mayor de Vic (Barcelona), madre de Enriqueta. En esa celebración se enamoraron, pero Manuel tenía que volver a Santiago de Cuba, donde tenía su trabajo. Al cabo de un tiempo decidieron casarse por poderes en Vic, y un tiempo después María viajó a Santiago de Cuba para encontrarse con Manuel y crear una familia. Pero a María el clima de Cuba no le iba bien para la salud. En un corto periodo de tiempo tuvo cinco dolorosos abortos, que atribuyeron a estos problemas de salud. Estos duros acontecimientos hicieron que decidieran volver a Catalunya, donde eligieron como lugar de residencia de su tierra natal el barrio de Gracia de Barcelona.

¹⁸⁷ Respecto a la información sobre la madre de Enriqueta Tarrés, no ha sido posible recopilar más datos que los aportados en el presente capítulo.



Figura 18. Fotografía de María Rabassa Vilaró (Archivo personal de Enriqueta Tarrés).

Ya en tierras catalanas, la familia comenzó a crecer y fue en 1931 cuando nació su primera hija, María Rosa, hermana mayor de Enriqueta, la cual poseía una bella voz de una gran semejanza tímbrica respecto a la de Enriqueta, aunque nunca se dedicó a la lírica (Tarrés, comunicación personal, 9 de febrero 2015).

Durante estos primeros años de regreso a Catalunya la familia fue asentándose a nivel laboral en Barcelona pues Manuel, gracias a la experiencia adquirida en Cuba en el mundo de la repostería, obtenía trabajo para mantener muy dignamente a su familia, la cual iba a aumentar en pocos años.

4.2 Infancia y adolescencia

Enriqueta Tarrés Rabassa nació el 17 de marzo de 1934 a las 17 horas en la calle Zola, número 21, principal 2ª, del barrio de Gracia de Barcelona. El nombre que se refleja en su partida de nacimiento es Enriqueta Valentina Josefa¹⁸⁸. Inicialmente su familia pensó ponerle tan solo el nombre Josepa, ya que nació dos días antes del día de San José, 19 de marzo, y

¹⁸⁸ Partida de nacimiento del Registro Civil de Barcelona, número 548, del día 20 de marzo de 1934.

por aquella época se acostumbraba a poner a los recién nacidos el nombre de la onomástica de la fecha en la que nacían. Pero finalmente, decidieron ponerle tres nombres: el de su abuela materna, Enriqueta, el de su abuelo paterno, Valentina, en femenino, y Josefa, por lo citado anteriormente. (Tarrés, comunicación personal, 9 de febrero 2015)

Durante estos dos años previos a la guerra civil, convulsos y agitados, la familia pasaba los inviernos en Barcelona, donde los padres de Enriqueta habían abierto una pastelería, y los veranos en Calders, donde alquilaban una casita de verano.

Pero llegó aquel fatídico viernes 17 de julio de 1936. La familia Tarrés-Rabassa se encontraba veraneando en su residencia estival de Calders, que se convertiría en su residencia principal hasta el final de la guerra civil en 1939. Enriqueta tiene vagos recuerdos de aquellos años, ya que era muy pequeña, pero sí recuerda que la niñera que la cuidaba, Antonia, se iba por la noche a buscar comida para ella, porque los payeses tenían miedo de quedarse sin comida y no les vendían alimentos, a pesar de que el hambre apretaba.

Los abuelos maternos de Enriqueta regentaban una ortopedia-corsetería en Vic, municipio y capital de la comarca de Osona, perteneciente a la provincia de Barcelona. Durante la guerra civil el padre de Enriqueta trabaja puntualmente en este negocio de la familia de su esposa y en trabajos esporádicos que le iban surgiendo. Manuel, para poder ver a su mujer y a sus dos hijas durante el periodo que duró la guerra civil, caminaba 36 kilómetros seguidos, distancia entre Vic y Calders, pues en aquel entonces era la única forma en la que podía desplazarse para pasar unas horas con ellas.

Los recuerdos de Tarrés son muy pocos y vagos, como se ha comentado anteriormente, pero sí evoca algunas anécdotas en las entrevistas personales que mantuvo. La soprano cuenta que en algunas ocasiones escuchaba a su madre decir con miedo: «que vienen los rojos» (Tarrés, comunicación personal, 25 de abril de 2019). Y recuerda que entraban en su casa unos hombres con grandes barbas, que la cogían en brazos y le daban de comer carne cruda. Aunque su madre sentía miedo, dejaba que aquello sucediera porque decía que así por lo menos Enriqueta comía algo. De esta forma trascurrieron los tres largos y horrendos años de esta contienda. El 1 de abril de 1939 llegó el último parte de guerra, firmado por el general Francisco Franco desde Burgos. La guerra había finalizado. Enriqueta rememora que en esos

días pasaban por la calle hombres gritando: «Abrid las puertas, que la guerra ha terminado» (Tarrés, comunicación personal, 9 de febrero 2015). Y que aquellos hombres que proferían esas palabras regalaban latas de sardinas.

Tras este periodo de cruel beligerancia, llegó el tiempo de la dictadura represiva de Francisco Franco, que duraría hasta 1975 y que marcó la vida de toda una nación en todos los ámbitos. Por supuesto, toda esta situación afectó directamente a la familia Tarrés-Rabassa, que continuó en Calders durante un tiempo hasta que por fin pudo volver a Barcelona. Enriqueta tenía en ese momento cinco años y recuerda su llegada a la ciudad condal vagamente: «Había unos pilones o montañas de arena al llegar a Barcelona después de la guerra» (Tarrés, comunicación personal, 9 de febrero 2015). Los padres de Enriqueta decidieron regresar a Barcelona, concretamente al barrio de Gracia, por razones laborales y personales. Deseaban volver a reanudar su vida familiar donde la habían dejado, donde tenían su hogar. El padre de Enriqueta era propietario de un edificio de cinco plantas y en una de esas plantas tenían su vivienda. Manuel, al principio, comenzó trabajando en una pastelería de jornalero y a eso le fue sumando el alquiler de los pisos que regentaba. Más tarde, abrió una pastelería, en un primer momento en la esquina de la calle Verdi con la calle Asturias y después la trasladó a la calle Asturias nº 55. El nombre de la pastelería era Horno San Juan, que era el nombre que ya tenía el local.

Enriqueta a los seis años comienza a estudiar en el Colegio Teresianas en Travesera de Gracia, 41, delante del cuartel de la Guardia Civil. Actualmente este colegio se llama Col·legi Sant Josep Teresianes-Gràcia¹⁸⁹ y se encuentra en Travesera de Gracia, 256. Durante los siguientes años también estudió en otros colegios: «No recuerdo los nombres de los otros colegios porque no me interesaban». Desde el principio se puede entrever el carácter de Enriqueta, su personalidad marcada y clara, aun siendo una niña: «Yo era un desastre en el colegio, no me interesaba nada la escuela». Estos años de niñez trascurrieron sin grandes acontecimientos para Enriqueta y su familia, que gracias a la pastelería podían vivir decentemente.

¹⁸⁹ Para más información, *vid.*: <https://gracia.escolateresiana.com/>

Enriqueta ya estaba predestinada a dedicarse a la música antes de nacer. Su madre, que, según la propia Enriqueta, era un personaje de García Lorca: «[...] una mujer de carácter fuerte y a la vez sensible y dulce que ahogaba sus tristezas. Era muy maja». (Tarrés, comunicación personal, 9 de febrero 2015), desde siempre había deseado ser violinista, pero los abuelos de Enriqueta, que de jóvenes y antes de regentar la corsetería eran trabajadores en una fábrica, no podían permitirselo, ya que en aquellos tiempos solo estudiaban los hijos de los dueños, con lo cual su sueño nunca pudo verse cumplido.

La madre de Enriqueta expresaba siempre el deseo de que sus hijas estudiaran música, y así ocurrió. A la edad de ocho años, Enriqueta comienza sus estudios de solfeo y piano con una profesora particular llamada Andrea Murgadas. Durante esta etapa el deseo de Enriqueta por cantar ya era muy grande. Con estas palabras se puede ver el entusiasmo que desde pequeña mostró por el canto: «Pues no te diría que nací cantando, pero toda mi vida ha sido el canto, desde pequeña le dije a mi madre, yo quiero cantar, yo quiero cantar» (Tarrés, comunicación personal, 9 de febrero 2015). Su madre quería que estudiara piano y ella al principio se resistía, pero finalmente cedió a sus ruegos con la condición de poder estudiar canto también.

Con la maestra Andrea Murgadas, además de estudiar piano, en algunas ocasiones aprendía canciones, piezas tan populares como, *En un país de fábula*, de la zarzuela *La Tabernera del Puerto*, de Pablo Sorozábal. En muchas ocasiones los vecinos de su barrio le pedían que les cantase esta romanza para su disfrute.

En el recuerdo de Enriqueta perviven las primeras frases de una canción que su madre siempre le pedía que cantase cuando ella era niña, una canción popularizada en los años de la postguerra española por el cantante Jorge Sepúlveda¹⁹⁰, *Mi caravana*. En esta canción se habla de un hombre que está lejos de su patria y que errante va por los pueblos en una caravana que está llena de alegría, de risas y cantos, sentimientos que él no puede compartir porque su amada no está a su lado, y siente mucha añoranza.¹⁹¹

¹⁹⁰ El verdadero nombre de Jorge Sepúlveda, nombre artístico, era Luis Sancho Monleón. Nacido en Valencia el 8 de diciembre de 1917 y fallecido en Palma de Mallorca el 16 de junio de 1983, fue sargento del ejército republicano durante la guerra civil. Tras liberarse del campo de concentración donde permaneció tras la guerra, se dedicó a la contabilidad, pero enseguida decidió entrar en el mundo de la canción y a ello se dedicó el resto de su vida. Recuperado de: <https://www.elsaltodiario.com/los-nombres-de-la-memoria/la-fosa>

¹⁹¹ Quizás esta canción se popularizó por la similitud de la situación de tantas personas que perdieron a sus amores durante la guerra civil española.

Cantando va alegre,
su patria está lejana.
Errantes van en caravana,
pueblos y pueblos los ven pasar.

Tan sólo él no ríe,
su vida es un sollozo.
Perdió su amor, perdió su gozo,
perdió la diosa que tanto amó.

La caravana, con sus cantos y risas.
la ruta sigue sin sentir su dolor.
Tan sólo él quedó sin compañera,
si ella estuviera, qué felices los dos.

No piensa más que en ella,
su amada está lejana.
Quiere dejar la caravana
para ir con ella donde quedó.

La caravana, con sus cantos y risas.
la ruta sigue sin sentir su dolor.
Tan sólo él quedó sin compañera,
si ella estuviera, qué felices los dos.

No piensa más que en ella,
su amada está lejana.
Quiere dejar la caravana
para ir con ella donde quedó.¹⁹²

La vida de Enriqueta proseguía como la de cualquier niña de su edad, aunque con ciertas peculiaridades. Asistía al colegio sin gran interés por las materias que allí se impartían. El colegio no le interesaba, no era una estudiante modélica. Su inquietud era la música, concretamente el canto y su madre era consciente de ello. Pero algo cambiaba cuando llegaba el mes de mayo, el mes de María.¹⁹³ En ese momento Enriqueta se sentía diferente e

¹⁹² Letra de la canción *Mi caravana*.

¹⁹³ «Las primeras referencias en la historia del “Mes de María” son del siglo XIII, en el que el Rey Alfonso X el Sabio, Rey de Castilla, invita a rogar a María en una de sus Cantigas: ‘Bienvenido, Mayo. [...]’». Cecilio de Miguel Medina. Director de Pastoral de la Universidad Católica de la Santísima Concepción de Chile. Recuperado de: <https://www.ucsc.cl/blogs-academicos/el-mes-de-maria-su-historia/> Esta tradición lleva dos siglos en vigor y coincide con el comienzo de la primavera y el destierro del invierno. El «triumfo de la vida» que simboliza la primavera es uno de los motivos por los que se sitúa en mayo el mes de la Virgen, Madre de la Vida, de Jesús.

Además, la presencia de este homenaje particular a María se corresponde con otorgar un sentido cristiano a este mes y en esta estación. La Grecia y la Roma clásicas también celebraban la llegada de la primavera. Lo hacían con festividades, oraciones y flores para Artemisa y Flora, ambas consideradas diosas de la fertilidad.

Esta tradición dio un vuelco en el siglo XII y cambió de página en el calendario. Nació la fiesta de “La devoción de los treinta días a María”, que tenía lugar entre la segunda quincena de agosto y la primera de septiembre.

importante. Durante ese mes, en el colegio donde estudiaba le pedían que cantase canciones en honor a la Virgen María en el patio y todos quedaban maravillados con su buen hacer. También los vecinos que vivían cerca del colegio y que desde sus casas podían escucharla, abrían las ventanas para disfrutar de la voz de Enriqueta.

Y así pasaron los primeros años de su infancia, entre cantos, dulces y olor a harina de pan de la pastelería de sus padres, donde pasaba gran parte del tiempo. Incluso en alguna ocasión ayudaba a despachar los productos de la confitería. Pero Enriqueta lo único que quería era cantar, tanto era así, que la pastelería tenía unos espejos y cuando nadie la veía se miraba en ellos y se ponía a cantar como si estuviera en un escenario: «Cuando no había nadie en la pastelería, me ponía delante del espejo y cantaba y movía las manos, y alguna vez alguien me vio» (Tarrés, comunicación personal, 9 de febrero 2015). Esto era lo que ella quería hacer verdaderamente, lo que en su pensamiento anhelaba; expresarse a través de su voz, de su canto.

En 1945, cuando Enriqueta contaba con once años de edad, su madre decidió llevarla al Conservatorio Superior Municipal de Música de Barcelona que ya estaba situado en la calle Bruc, esquina con la calle Valencia, para que comenzara sus estudios de música, especialmente de canto y piano. Se citaron con la maestra de canto del conservatorio, la señora Concepción Callao¹⁹⁴ de Sánchez Parra¹⁹⁵, ilustre *mezzosoprano* catalana que había cosechado un gran éxito como cantante y que en ese momento era una de las más reconocidas maestras de canto de Barcelona. Al explicarle el gran anhelo que Enriqueta tenía por cantar y que les gustaría que comenzase a estudiar canto en el conservatorio, la maestra les dijo que era demasiado joven para comenzar a estudiar canto, pero viendo la ilusión que mostraba añadió que puntualmente le haría ejercicios de vocalización¹⁹⁶.

Dedicarle un mes exclusivo a la Virgen es una idea del siglo XVII. En esta época volvió a incluirse un culto especial a María en el mes de mayo, que es el que ha llegado hasta la actualidad». Recuperado de: https://www.cope.es/religion/historias/noticias/por-que-mes-mayo-mes-virgen-maria-20190501_405632

¹⁹⁴ Concepció Callao Franqués. Nacida en Barcelona el 23 de septiembre de 1895 y fallecida en la misma ciudad el 25 de diciembre de 1959. Fue una cantante lírica de la cuerda de contralto. Intervino en diferentes estrenos, como *La Morisca*, con música de Jaime Pahissa y letra de Eduardo Marquina, *El giravolt de maig*, de Miguel de Palacios y Guillermo Perrín y música de Eduard Toldrà. También realizó giras de conciertos y de ópera por Latinoamérica y Portugal. Era considerada como una cantante especialista en ópera alemana. Fue profesora de canto del Conservatorio Superior Municipal de Música de Barcelona desde su retirada de los escenarios hasta su fallecimiento. Recuperado de: <http://www.geocities.ws/mizarzuela/callaocoopcion.html>

¹⁹⁵ De Sánchez Parra es el apellido adquirido por matrimonio con el también cantante Domingo Sánchez Parra.

¹⁹⁶ En aquella época en los conservatorios se recomendaba estudiar canto a partir de los catorce años, en el caso de las voces femeninas, ya que la voz antes no estaba totalmente formada para comenzar los estudios de canto lírico.

4.3 La formación de una cantante

A partir de 1945, Enriqueta comienza su formación como músico de manera oficial en el Conservatorio Superior Municipal de Barcelona. Este primer año, las disciplinas en las que se matricula son: Solfeo y Teoría de la música, con la profesora Elisa Rodríguez y Piano, con el maestro Juan Bautista Pellicer. De estas asignaturas sí que podía matricularse a su edad ya que eran necesarias para su futura formación como cantante. De ahí que Enriqueta entendiera que debía cursarlas para estudiar canto y llegar a ser cantante.

El único sueño de Enriqueta era cantar. Cualquier ocasión le parecía buena para ponerse a cantar y deleitar con su bella y potente voz a quien la escuchaba. Ya de jovencita, se vislumbraban todas las cualidades vocales y artísticas que poseía.

Por fin llegó el momento tan deseado por Enriqueta: estudiar canto. Aunque aún no contaba con la edad estipulada para comenzar a estudiar canto lírico, ya que en ese momento Enriqueta tan sólo contaba con trece años, la maestra Callao, que, como se ha expuesto anteriormente, había estado durante el curso de 1945-46 enseñándole ejercicios de vocalización, consideró que dadas sus dotes como cantante y su predisposición hacia la música, podía comenzar ya, de manera oficial, sus estudios de canto en el Conservatorio Superior Municipal de Música de Barcelona. Esta fue una gran noticia para la joven Enriqueta, que se había esforzado durante todo el año para hacer realidad su sueño.

La maestra Callao era un gran músico, poseía una formación muy completa y una enorme sensibilidad por la música a nivel interpretativo. Su brillante carrera como cantante, concretamente *mezzosoprano*, le había proporcionado un amplio conocimiento del repertorio vocal de todos los estilos y épocas. Otra particularidad que la convertía en una profesora de canto excepcional era su maestría al piano. Era, al mismo tiempo, una excelente profesora de técnica del canto y una consumada pianista repertorista. De este modo podía preparar las obras que estudiaban sus alumnos, enseñarles todo el trabajo técnico-vocal y también acompañarlos al piano. Esto proporcionaba al alumno una preparación más completa del repertorio vocal tanto a nivel técnico como interpretativo.



Figura 19. Fotografía de Concepción Callao de Sánchez Parra (Portada *El Teatre Català*, 1913).

Además de todas estas características musicales como maestra de canto y pianista repertorista, la señora Callao gozaba de un carácter amable y muy profesional, del que Enriqueta era beneficiaria: «Yo tenía una relación maravillosa con mi maestra» (Tarrés, comunicación personal, 9 de octubre 2018). Su presencia física, como se puede observar en la fotografía de la portada de la revista *El Teatre Català* (1913, *vid.* figura 19), es propia de una señora elegante que destila autoridad e infunde un gran respeto. En resumen, Concepción Callao era una gran maestra de canto que trataba a sus alumnos con cariño y devoción, además de ser admirada por todos ellos e incluso por la sociedad musical. (Tarrés, comunicación personal, 13 de noviembre 2017).

Aquellos años de estudio en el conservatorio son recordados por Enriqueta con grata añoranza y, sobre todo, como un importante período de aprendizaje, donde destaca la labor pedagógica que la señora Callao había realizado con ella, y cómo su voz se fue formado y creciendo. El trabajo técnico que llevaba a cabo con la maestra Callao estaba basado en numerosas vocalizaciones¹⁹⁷, obras barrocas, canciones de Frederic Mompou¹⁹⁸ y Eduard Toldrà¹⁹⁹, arias de ópera del periodo clásico y romántico. En el campo del oratorio no llegó

¹⁹⁷ Ejercicios técnicos con vocales y consonantes para ejercitar la voz. Según la RAE en sus acepciones 4 y 5, *vocalizar* es: «4. intr. *Mús.* Solfear sin nombrar las notas, empleando solamente una de las vocales, que es casi siempre la a. 5. intr. *Mús.* Ejecutar los ejercicios de vocalización para acostumbrarse a vencer las dificultades del canto».

¹⁹⁸ Frederic Mompou Dencausse (Barcelona, 1893-1987): compositor.

¹⁹⁹ Eduard Toldrà Soler (Vilanova i la Geltrú, 1895-Barcelona, 1962): compositor y director de orquesta.

a profundizar, aunque sí trabajó algún aria de los principales oratorios. Más tarde comenzó a trabajar alguna ópera completa, como *Il Trovatore*, de Giuseppe Verdi. Según Enriqueta a nivel técnico su maestra le daba las siguientes directrices:

Mi maestra con el apoyo era insistente, estaba siempre metida en el apoyo vocal, en la máscara y en el sonido arriba, más que en el trabajo del aire. Al principio me decía: «el aire es como si fueras a oler una flor, una rosa. Sencillo, tomas el aire sencillo y cantas sencillo». No se metía mucho con el *fiato*. Mi maestra siempre decía: «no forcéis, no forcéis nada, ni la voz, ni el aire, nada, como si fueses a oler una rosa», que debería ser lo mismo que el trabajo del *fiato*. Yo lo hago así porque estoy entrenada, pero muchas personas respiran alto. Ella me decía: «respiración diafragmática», siempre hablaba del diafragma. Y llenaba abajo y respiraba sencillo. Nuestra maestra siempre comentaba: «inflexión nasal, pero no es nariz, no es nariz, es *um, um*, y cuanto más arriba el paladar blando por detrás, sube, sube, sube, más bien enseñando los dientes de abajo. De muela a muela. Es que da la impresión de que cuando estás arriba el paladar se levantará, pero de muela a muela, como si el paladar estuviera siempre blando». (Tarrés, comunicación personal, 9 de octubre 2018)

Durante los años de estudio en el conservatorio, Enriqueta fue adquiriendo esta técnica mostrada por la maestra Callao. En cuanto al timbre, cantaba más drámatico y con una voz ancha y amplia, que posteriormente fue transformando en una voz más lírico-*spinto*, asumiendo al principio un repertorio operístico de una soprano de una envergadura dramática, que también se fue desarrollando, como habitualmente ocurre, en un amplio abanico de obras que se acomodaba a sus necesidades vocales y técnicas, como podremos ir apreciando en los siguientes capítulos. (Tarrés, comunicación personal, 9 de febrero 2015)

Los exámenes del conservatorio solían coincidir con el día de la verbena de San Juan²⁰⁰, el 23 de junio. En la pastelería de sus padres vendían *cocas*²⁰¹ en la puerta encima de una mesa para celebrar el solsticio de verano. Son tradicionales las hogueras, los fuegos artificiales y

²⁰⁰ *irBarcelona*, «Verbena y noche de San Juan en Barcelona (23 y 24 de junio) 2020». Recuperado de: <https://irbarcelona.com/fiestas-y-tradiciones/verbena-noche-san-juan-barcelona/> [Consulta: 9 de enero de 2020]. «Aunque el Día de San Juan, que en catalán es conocido como Diada de Sant Joan, es el 24 de junio, la parte más conocida y vivida de la fiesta es la Verbena o Noche de San Juan, que se celebra durante la noche previa, del 23 al 24 de junio. Todo parece indicar que esta celebración, muy arraigada tanto en Barcelona como en el resto de Catalunya y España, aunque como es normal con algunas diferencias y peculiaridades entre distintas poblaciones y que también tiene gran importancia en otros países de Europa, es una adaptación cristiana de la ancestral tradición de celebrar el solsticio de verano o, lo que es lo mismo, la noche más corta del año. Así pues, la fecha real del solsticio de verano, que suele rondar entre el 20 y el 22 de junio, pasó a celebrarse la noche del 23 al 24 de junio, esta última fecha del nacimiento del apóstol San Juan Bautista».

²⁰¹ Dulce típico mediterráneo. En algunas ocasiones las *cocas* también pueden ser saladas.

las *cocas*» (Ripol y Borraz, 2011). Aquel hecho era un gran problema para la madre de Enriqueta, a quien le gustaba ir a escuchar siempre a su hija en los exámenes y audiciones del conservatorio. Enriqueta recuerda que su madre le decía: «Cuando falten dos ó tres chicas por cantar antes que tú, me llamas por teléfono y cojo un taxi para ir a escucharte». Y tras el examen, volvía rápidamente a la pastelería para seguir con la venta de las *cocas* (Tarrés, comunicación personal, 9 de febrero 2015).

Todo ese intenso trabajo técnico e interpretativo en el conservatorio se vio reflejado al obtener el Premio de Honor especialidad de Canto en el año 1952. Al año siguiente, 1953, finaliza sus estudios de canto en el Conservatorio Superior Municipal de Música de Barcelona con la calificación de Excelente, lo que le propicia la oportunidad de optar al Premio Extraordinario Final de Carrera, al que fue presentada por su profesora. Esta prueba se suele pasar el curso académico posterior a la finalización de los estudios superiores, en este caso 1954. Pero Enriqueta se encontraba enferma el día de la prueba para optar a este premio y no pudo participar. El tribunal consideró que Enriqueta merecía tener la oportunidad de conseguir dicho galardón por toda su trayectoria como estudiante de canto en el conservatorio y decidieron darle la oportunidad de presentarse al año siguiente, 1955 (Tarrés, comunicación personal, 9 de febrero 2015).

De esta forma tan hermosa Enriqueta cierra una de las etapas más importantes de su vida, su formación en diferentes facetas: teoría de la música, solfeo, armonía, piano y la más importante de todas para ella, canto. Tras estos años de estudio obtuvo una formación enriquecedora y plena para su futura vida de cantante en el campo de la lírica a nivel profesional.

Pero Enriqueta y sus padres decidieron que prosiguiera su formación de cantante con su maestra, la señora Callao, de manera privada. Enriqueta recibía sus clases puntualmente para preparar todos los conciertos y representaciones de ópera que le estaban ofreciendo (Tarrés, comunicación personal, 10 de enero 2018).

4.4 Primeros pasos profesionales y premios obtenidos

Tras este provechoso periodo de aprendizaje, comprendido entre 1945 y 1954, Enriqueta comienza su andadura profesional, esos primeros pasos tan importantes para un cantante y que en muchas ocasiones son determinantes para su vida laboral y personal. Durante estos primeros años gana diversos premios²⁰² y empiezan sus debuts operísticos y primeros conciertos en las salas más renombradas y prestigiosas del panorama lírico. También proseguía ofreciendo conciertos en el Conservatorio Superior de Música de Barcelona, donde se había formado.

Según un artículo de *La Vanguardia Española* (1954) uno de estos conciertos tuvo lugar el 3 de abril de 1954, acompañada al piano por María Rosa Alcaráz. El programa estaba compuesto por arias de ópera de Wolfgang Amadeus Mozart, Ludwig van Beethoven, Carl Maria von Weber, Charles Gounod y Richard Wagner y canciones de Manuel de Falla, Joan Gibert-Camins, Lluís Maria Millet, Jesús Guridi, Joaquín Rodrigo, Joan Pich Santasusana, Antonio Catalá, Joaquín Zamacois, Eduard Toldrà y Joaquín Turina:

Enriqueta Tarrés es, en efecto, cantante de grandes y bien cimentadas cualidades vocales; cantante de impecable afinación, recio temperamento y perfecta musicalidad. Con técnica de alta clase y la más pura expresión. [...]. Su éxito fue caluroso y legítimo. La obligada concesión de «extras» y la ofrenda de ramos de flores lo rubricaron. [...]. («La soprano Enriqueta Tarrés», 1954, p. 20)

El 27 de mayo de este mismo año ofrecía un recital en la Casa del Médico de Barcelona, sita en Vía Laietana, 31. En esta ocasión al piano la acompañaría María Teresa Balcells (Zanni U. F., 1954).

Al igual que había ocurrido con el concierto del 3 de abril, al día siguiente la prensa local se hacía eco del éxito obtenido por Enriqueta y remarcaba sus cualidades vocales e interpretativas:

²⁰² Como se ha indicado en el apartado anterior, los dos primeros premios obtenidos por Enriqueta son el Premio de Honor, en 1952, y el Premio Extraordinario Final de Carrera, en 1955.

Excelentes dotes naturales y de preparación puso de manifiesto la soprano Enriqueta Tarrés Rabassa, en el recital que dio ayer tarde en la Casa del Médico, ante un numeroso y escogido público. Arias de óperas, *lieder* de Schubert, Brahms y Schumann y canciones de Turina, Rodrigo, Montsalvatge, Catalá, Pich Santasusana y Zamacois sirvieron a maravilla para que la intérprete mostrara una voz timbrada, dúctil, extensa y firme en la entonación, y un refinado gusto expositivo. Su éxito fue tan caluroso como merecido. [...]. (Zanni, 1954, p. 18)

Una de sus primeras actuaciones en el Palau de la Música Catalana como profesional²⁰³ fue el 12 de octubre de 1954 a las seis de la tarde como solista en *La leyenda de Santa Isabel*, de Franz Listz, que era la primera vez que se interpretaba en España, bajo la dirección del maestro Antonio Pérez Simó. Este concierto se celebró en conmemoración de las Bodas de oro del Orfeó Gracienc. Junto a Enriqueta Tarrés actuaron también la soprano María Abronia y los barítonos Manuel Ausensi y José López Esparbé. Al órgano, Luis Boran, y la Gran Orquesta Sinfónica de Barcelona, compuesta por ochenta profesores. («Música», 1954)

La crítica musical calificaba este concierto de alto interés. La revista *Semanario de Información, Artes y Letras* dedicaba un espacio donde hacia alusión al apresto de los cantantes:

La audición que se nos dio de la obra el pasado día 12 fue del más alto interés, demostrando gran disciplina los coros, y gran preparación los solistas, Enriqueta Tarrés, María Abronia, Manuel Ausensi y J. López Esparbé, así como las voces infantiles, a cargo de María del Carmen Decamp y Javier Planás. También hay que citar al organista, señor Luis Borau, y, con especial mención, la labor del Maestro Antonio Pérez Simó, uno de nuestros más firmes valores musicales jóvenes, que en esta ocasión confirmó con creces su ya sólida fama. (Ll., 1954, p. 10)

En un artículo de Torregrosa (1980) en la revista *Ritmo*, «Coloquio con Carlo Bergonzi», a la pregunta de Manuel Torregrosa, «¿Y qué óperas siguieron a su premier Chénier?», Bergonzi contesta:

²⁰³ No se tiene constancia de cuál fue su primera actuación profesional como cantante.

Canté después *Faust*, luego en la radio en Milán, en 1952, y participé en el Año Verdiano [...]. Vine a Madrid (1954) con *Aida e Il Trovatore*, mi presentación en España. Quiero recordar que Aida fue una española, Enriqueta Tarrés [...]. (Torregrosa, 1980, pp. 39-40)

El 24 de noviembre de 1954 a las 22.30 horas se ofrecía el concierto que se había anunciado para el 10 de noviembre pero que, por motivos que desconocemos, fue aplazado para esta fecha («Concierto aplazado», 1954). En él cantarí­a como soprano solista junto a la Orquesta Sinfónica Estela²⁰⁴, bajo la dirección de José María Roma («Música, teatros y cinematografía», 1954). Este concierto estaba organizado por la Asociación Musical Estela de Barcelona y era exclusivamente para los socios. En el concierto se ofrecieron obras de Giovanni Batista Pergolesi, Johannes Brahms, Franz Schubert, Richard Wagner, Edvard Grieg y Juan Altisent («Concierto aplazado», 1954).

Los años 1955 y 1956 fueron muy importantes para Enriqueta ya que fue galardonada con tres importantes premios, muy diferentes entre sí. Por un lado, el reconocimiento por parte del Conservatorio Superior Municipal de Música de Barcelona del Grand Prix International de Chant de Toulouse²⁰⁵ (Francia) y, a nivel nacional, el Premio Isabel Castelo²⁰⁶, en Madrid.

207

El 6 de marzo y con motivo de la Proclamación de las Reinas de las Fiestas Valencianas, Tarrés cantarí­a, junto a otros artistas locales, en el Teatro C.A.P.S.A.²⁰⁸ de Barcelona. Al

²⁰⁴ Orquesta creada en 1949 por músicos aficionados. Ha estado bajo la batuta de maestros tan importantes como Salvador Brotons, Agustí Cohí Grau o Edmond Colomer. (Sanz, 2009)

²⁰⁵ Este concurso de canto, es uno de los más prestigiosos del mundo de la lírica. Se desarrolla en el Théâtre du Capitole, de Toulouse. Actualmente se ha cumplido su edición número 54. Este concurso en estas 54 ediciones solo lo han ganado tres españolas. Enriqueta fue la primera en alzarse con el galardón. Más tarde, en el año 1965, lo consiguió la soprano Ana Higueras y, en 1993, la soprano Yolanda Auyanet. El segundo premio o 1ª Medalla de la edición en la que ganó Enriqueta Tarrés fue para la contralto española Rosario Gomez Vidal y el 1er. Gran Premio de voces masculinas quedó desierto. Recuperado de: <https://www.theatreducapitole.fr/web/guest/concours-international-de-chant> [Consulta: 2 de enero de 2021].

²⁰⁶ Isabel Castelo de Ortega y Cortés: nacida en A Coruña en 1929, estudió canto y llegó a actuar como soprano. Su abuelo, Ramón de Ortega, fue el fundador de los Seguros El Ocaso, de los que es propietaria actualmente. Grabó numerosas zarzuelas y romanzas de zarzuela en su juventud. La voz de soprano que se escucha en las romanzas de zarzuela, como banda sonora de los anuncios televisivos de los Seguros Ocaso, es la voz de Isabel Castelo. Por su gran amor al canto y por querer ayudar a los nuevos cantantes emergentes del momento, creó junto a su marido la Fundación Isabel Castelo. Recuperado de: <https://www.elsaltodiario.com/sistemico-madrid/isabel-castelo-perros-peligrosos>

²⁰⁷ Este premio fue constituido en 1955 por Isabel Castelo. El 12 de agosto de 1955 se crea la Fundación Isabel Castelo de Madrid, como entidad benéfico-docente de carácter particular, BOE núm. 244 del 1 de septiembre de 1955. La fundación otorgará este premio de enseñanza de canto a los futuros valores nacionales. Este premio tendrá un importe metálico más un diploma y una Medalla, que se entregarán en el mismo acto académico. El diploma llevaba en el encabezado la siguiente inscripción: «Real Conservatorio de Música Premio Isabel Castelo».

²⁰⁸ Compañía Auxiliar de la Panificación, Sociedad Anónima.

acto acudieron diversas autoridades para celebrar la fraternidad entre la región valenciana y la catalana. El pregón del acto estuvo a cargo del presidente de la Asociación de Prensa, don Diego Ramírez Pastor («Proclamación de las reinas de las fiestas valencianas», 1955). Aunque esta actuación no sea de una gran relevancia artística, sí lo es como dato curioso. El Teatro C.A.P.S.A. es creado por el Gremio de Panaderos de Barcelona en 1949, que eran los dueños del local donde se albergaba el Teatro, en la calle Pau Claris, 134, y el padre de Tarrés también pertenecía a este gremio de artesanos. No se ha podido saber si estos dos datos están vinculados, y si la actuación de Enriqueta vino dada por la labor de su padre o solo es una coincidencia. (Fraiz, s. f.)²⁰⁹

La radio también se hacía eco de la popularidad que la soprano empezaba a alcanzar: el 24 de abril de 1955, Radio Barcelona en su programa nocturno emitía una breve actuación suya de diez minutos²¹⁰ a las 23.00 horas («Guía del radioescucha», 1955).

Aunque ya había finalizado sus estudios en el CSMMB, la vinculación de Tarrés con dicho conservatorio proseguía y participaba en las actividades que allí se organizaban. Como se ha podido extraer del periódico *La Vanguardia Española*, a 18 de mayo de 1955 cantaba en el concierto de clausura del curso junto a otros alumnos instrumentistas del centro que habían recibido el Premio de Honor de las distintas disciplinas. En este acto se llevó a cabo la ceremonia de imposición de las insignias de la Orden de Alfonso X el Sabio al maestro Zamacois por parte del reverendo padre Sopena, en nombre del ministro de Educación Nacional. («Concierto de fin de curso [...]», 1955)

En los primeros días de junio de 1955 recibe uno de los premios más importantes dentro del mundo del canto, el Grand Prix International de Chant de Toulouse, Francia, en su segunda edición. El jurado de este prestigioso concurso estaba compuesto por las siguientes personalidades: Lola Rodríguez de Aragón, directora de la Escuela Superior de Canto de Madrid; Emmanuel Bondeville, director del Théâtre National de l'Opéra de París; Jacques Bourgeois, crítico musical del *Journal Arts*; Marcello Cortis, de la Scala de Milano; Gabriel Dussurget, director artístico del Festival de Aix-en-Provence; Carl Ebert, intendente del Städtische Oper de Berlín; Giorgio Favaretto, profesor de la Academia Chigiana de Siena;

²⁰⁹ Recuperado de: www.labarcelonadeantes.com/capsa.html

²¹⁰ No ha sido posible averiguar qué obra interpretaba.

Lord Harewood, consejero del Covent Garden Opera de Londres; Louis Izard, director general del Théâtre du Capitole de Toulouse; Edmund Pendleton, crítico musical del *New York Tribune*; Alexander Klimov, director de la Orquesta de la Ópera de Kiev; Karl Heinz Ruppel, crítico musical del *Süddeutsche Zeitung* de Munich. (Casanovas, 2012)

En este concurso los participantes debían cantar en cuatro idiomas diferentes. Las fases eran tres: preliminar, semifinal y final (Casanovas, 2012). Tarrés en su participación en la fase final interpretó: *Nana*, perteneciente al ciclo de M. De Falla, *Siete canciones populares* y el aria *Ritorna vincitor* de la ópera de G. Verdi, *Aida*. Al finalizar el concurso la soprano escuchó a gente del público opinando sobre lo que ella había cantado:

Algunos de los comentarios que allí escuché fueron que cómo había cantado una pieza tan fácil como la *Nana* de Falla. Pero yo pensé: «esta gente no sabe lo que dice. La *Nana* de Falla es una obra muy complicada». (Tarrés, comunicación personal, 9 de febrero 2015)



Figura 20. Palmarès del 2º Concurso Inter Internacional de Canto de Toulouse, 1955 (Theater Toulouse, p. 6)²¹¹.

1955 - 2 ^e Concours International de Chant de Toulouse	
Voix de femme	Voix d'homme
1 ^{er} Grand Prix : Enriqueta TARRÉS RABASSA Soprano Espagne	1 ^{er} Grand Prix : non décerné
1 ^{ère} Médaille : Rosario GOMEZ VIDAL Contralto Espagne	Prix spécial : Georges PRIVEZ Baryton Suisse
2 ^{ème} Médaille : Marguerite SCHUSSEL Soprano France	Prix spécial : Guy CHAUVET Ténor France
2 ^{ème} Médaille : Marie SARDELLA Soprano Italie	

Figura 20. Listado de premiados. (Theater Toulouse, p. 6)

²¹¹ Recuperado de: <https://www.theatreducapitole.fr/palmares-historique>

Acaba de ganar el Grand Prix International de Chant de Toulouse, lo que, por un lado, le proporcionará prestigio en el mundo de la lírica y, por otro, supondrá un apoyo económico para proseguir su carrera y perfeccionarse. Este importante premio le granjeará asimismo la confianza de su padre, que hasta ese momento había aportado el apoyo económico para que Tarrés realizase sus estudios de canto, pero no consideraba que la carrera de cantante fuera el mejor futuro profesional para su hija. Mas ese día este pensamiento cambió. Sus padres la acompañaron a Toulouse y pudieron vivir en primera persona la alegría de ver a su hija recoger tan importante galardón.

Con este acontecimiento el nombre de la joven Enriqueta Tarrés comenzó a resonar con fuerza más allá de Catalunya. Y era la prensa madrileña, en este caso el periódico *ABC*, la que le dedicaba un espacio en su edición del miércoles 8 de junio de 1955:

La soprano barcelonesa Enriqueta Tarrés, premio de honor del conservatorio Superior Municipal de Música, ha obtenido el Gran Premio del Concurso Internacional para cantantes de ópera, celebrado en Toulouse. Por tratarse de la máxima recompensa del certamen, y porque el triunfo lo consiguió entre siete cantantes de nacionalidades diversas, que habían salvado previamente las eliminatorias, bien puede afirmarse que Enriqueta Tarrés une su nombre al de nuestros mejores artistas líricos. («Enriqueta Tarrés, premio internacional en Toulouse», 1955, p. 58)

Las actuaciones de Tarrés no cesaban. En este mismo mes actuaba de nuevo en la Casa del Médico, en un acto celebrado por el Instituto Italiano de Barcelona y que llevaba como título «Ópera de cámara italiana». Napoleone Annovazzi era el encargado de disertar sobre el tema y acompañar al piano a ocho jóvenes cantantes que comenzaban a despuntar en Barcelona. Entre ellos cabe destacar el nombre de la soprano Montserrat Caballé, que interpretó un fragmento de *Il filosofo di campagna*, de Baldassare Galuppi, y otro de *La serva padrona*, de Giovanni Batista Pergolesi. «Enriqueta Tarrés fue calurosamente aplaudida en un fragmento de Rossini, en el que con rara perfección, supo dar toda la alegre intención de la obra musical, y también en *Una favola de Andersen*, del moderno Veretti». («Casa del médico. Conferencia-concierto», 1955)

Durante el mes de julio, Tarrés emprendió una gira que pasaría por distintas ciudades de España con la Compañía de Ópera Italiana, bajo la batuta del maestro Annovazzi y con cantantes españoles e italianos.

El día 20 de ese mes, en un auditorio al aire libre y con pequeñas cortinas de agua hacia el final de la actuación, debutaba en la Plaza de Toros de las Arenas de Barcelona con la ópera *Il trovatore*, de G. Verdi, en el papel de Leonora. Unos días antes, había debutado en la Plaza de Toros de Valencia con esta misma obra y con el mismo director. Las reseñas de prensa destacaban la participación de Tarrés como colaboradora especial en la gira y daban noticia del premio internacional de canto de Toulouse, que recientemente había conseguido. Junto a la soprano actuaban: la *mezzosoprano* Franca Sacchi, los tenores Miranda Ferraro y Diego Monjo, el barítono José Simorra, la soprano Josefina Navarro y los bajos Guillermo Arroniz y Vicente Llina. A este elenco lo acompañaba un coro de cincuenta coralistas y una orquesta de sesenta profesores («Ópera en las Arenas», 1955). La crítica musical del diario *La Vanguardia Española* decía al día siguiente:

La soprano catalana Enriqueta Tarrés, que en los conciertos tenía ya puestas de relieve cualidades que la han conducido a ser recientemente galardonada en el festival de Toulouse, fue una excelente Leonor; una Leonor de voz timbrada y extensa y empleada con inteligencia. (Zanni, 1955, p. 18)

Ese año iba a acabar de manera magnífica para la soprano. En noviembre le otorgaban por unanimidad el Premio Extraordinario Final de Carrera en la especialidad de canto. El tribunal estaba constituido por los maestros J. Zamacois, como presidente, E. Toldrà, R. Lamote de Grignon, J. Pich Santasusana y A. Catalá como vocales. El premio constaba de un diploma, cinco mil pesetas y una actuación en un concierto de noche con la Orquesta Municipal de Barcelona («Los premios extraordinarios del Conservatorio Superior Municipal de Música», 1955).

Tabla 14. Resumen de los premios obtenidos por Enriqueta Tarrés entre 1952 y 1956.

Premio	Organización	Fecha	Cuantía
Premio de Honor	Conservatorio Superior Municipal de Música de Barcelona	Junio de 1952	-----
1er. Grand Prix	Concours International de Chant de Toulouse	Junio de 1955	1.000.000 francos
Premio Extraordinario de Canto	Conservatorio Superior Municipal de Música de Barcelona	Noviembre de 1955	5.000 pesetas
1er. Premio	Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid	3 de marzo de 1956	20.000 pesetas

Nota: tabla que muestra el denominación del premio, la entidad, la fecha y la cuantía económica de los premios que recibió Enriqueta Tarrés entre 1952 y 1956.

El 25 de enero de 1956 a las 22.30 horas se produce el estreno en España de la *Missa Solemnis*, K. 337, escrita en 1780 por W. A. Mozart, en el Palau de la Música Catalana. Este concierto estaba dividido en dos bloques dedicados íntegramente al compositor vienés. En el primer bloque se interpretaba la *Sonata da Chiesa*, nº 14, K. 329, para orquesta y órgano, la *Gradual Sancta Maria*, K. 273, el *Motete Ave Verum*, K. 618, para coro, orquesta y órgano, y el *Motete Exultate, Jubilate*, K. 165, para soprano, orquesta y órgano, en el que Tarrés canta la parte de la soprano solista. En el segundo bloque, cantarían la citada *Missa Solemnis* con los solistas Antonia Jordá, Montserrat Martorell, Amadeo Casanovas y Baldomero Gil. La parte coral corría a cargo de los coros Alleluia, Cor Madrigal, Coral Sant Jordi, al órgano Rosa Mir y la Orquesta Sinfónica de Juventudes Musicales de Barcelona, bajo la dirección de Alain Milhaud. Este evento, organizado por Juventudes Musicales, fue el Concierto Conmemorativo Mozart del Segundo Centenario del nacimiento del compositor austriaco. (Zanni U. F., 1956)

El 16 de febrero de 1956 será la presentación oficial de la compañía Ópera de Cámara de Barcelona, de la que Enriqueta Tarrés fue fundadora junto al director de orquesta Napoleone Annovazzi²¹². Tanto esta compañía como su director fueron muy importantes en los inicios operísticos de la soprano, puesto que participó en numerosos estrenos de nuevas composiciones operísticas y producciones de óperas de repertorio. La primera ópera profesional escenificada que Tarrés cantó con esta compañía fue *Amahl and the night visitors*²¹³ de Gian Carlo Menotti²¹⁴, en el papel de la Madre, en el año 1956 en el Teatro Comedia de Barcelona, bajo la dirección del maestro Annovazzi. Esta representación supuso el estreno de esta ópera en España:

Opera de Cámara de Barcelona, en su presentación ofrecerá al público polifónico barcelonés el estreno en España de la famosa ópera *Amahl y los visitantes nocturnos*, de Menotti, escrita para la televisión americana; completará el programa con dos estrenos en Barcelona: *María Egiziaca*, de Respighi y *Secchi e Sberlecchi*, de Mortari. El cuadro de artistas que actuará bajo la dirección del maestro Napoleone Annovazzi está formado por: Teresa Casabella, soprano; Lina Richarte, soprano; Enriqueta Tarrés, soprano; Lolita Torrentó, soprano; José Guillermo Arróniz, bajo; Amadeo Casanovas, tenor; Ricardo Moreno, tenor; los decorados y el montaje escénico correrán a cargo de Ramón Rogent y la dirección musical y escénica de las obras estarán a cargo del maestro Napoleone Annovazzi. («Ópera de cámara de Barcelona», 1956, p. 21)

Esta primera representación dio comienzo a las 22.30 horas del miércoles 21 de marzo de 1956 («Ópera de cámara de Barcelona», 1956) y tuvo mucha repercusión en la vida musical barcelonesa, especialmente para los amantes de un repertorio de ópera menos conocido por el público. Para esta presentación, su director y fundador, el maestro Annovazzi eligió títulos bastante desconocidos hasta el momento en Barcelona. «[...] eligió para su presentación tres

²¹² Napoleone Annovazzi (Florencia, 1907-1984) fue un director de orquesta italiano y uno de los grandes impulsores de la ópera en Barcelona durante los años de la posguerra, en los que llevó a cabo una gran labor que dejó una huella importante en la historia del Liceo. Como máximo responsable musical del teatro del Liceo durante los años 1942-1953, fue uno de los impulsores de la joven Montserrat Caballé por los caminos de la lírica con sensatos consejos. En 1943 Annovazzi fue contratado por un grupo de cinco patrocinadores reunidos alrededor de José María Lamanya para formar un Patronato con el fin de financiar los estudios a Victoria de los Ángeles. Posteriormente, Annovazzi fue titular de la Orquesta Municipal de Valencia durante años. Durante este período, encontró dos copias manuscritas de *L'arbore di Diana*, de Vicente Martín y Soler, en los archivos de Oxford y Nápoles y, después de un atento trabajo de revisión de la partitura, representó la obra primero en el Teatro de la Zarzuela de Madrid, y más tarde en Valencia. Recuperado de <https://www.boileau-music.com/es/autores/annovazzi-napoleone>

²¹³ *Amahl y los visitantes nocturnos* (trad. a.) es una ópera navideña estrenada el 24 de diciembre de 1951 en el NBC Opera Theatre de New York (EEUU).

²¹⁴ Gian Carlo Menotti (Cadegliano-Viconago, Varese, 1911-Montecarlo, 2007): compositor italo-estadounidense.

obras no conocidas aquí y por las cuales no cabe duda que existía deseo de conocerlas» («Presentación Ópera de cámara de Barcelona», 1956, p. 2).

La crítica ensalzaba a los jóvenes solistas, entre los que se encontraba Tarrés: «La interpretación sumó valores muy estimables de nuestro teatro lírico; sin detallar sus respectivas actuaciones, citaremos los nombres de Lina Richarte, Loli Torrentó, Enriqueta Tarrés [...]» («Presentación Ópera de cámara de Barcelona», 1956, p. 2).

Unos días antes de esta primera representación, el 3 de marzo de 1956 obtiene el Premio Isabel Castelo por el Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid. La cuantía de este premio era de veinte mil pesetas, una cantidad importante en aquella época. Barcelona se enorgullecía de la obtención del importante galardón:

Apenas se ha conocido en nuestra ciudad la noticia de que la soprano Enriqueta Tarrés ha ganado el Premio de canto Isabel Castelo, de veinte mil pesetas, adjudicado por el Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid, ha cundido la satisfacción, no solo por los méritos personales de la joven cantante, sino también porque con este galardón viene a tributarse indirecto homenaje al Conservatorio Superior Municipal de Música de Barcelona, donde ha cursado sus estudios.

Al recibir la primera información, solicitamos más amplias noticias al ilustre maestro Zamacois, director del centro, quien nos expresó la complacencia que en él había producido el honroso fallo, comentando que la señorita Tarrés, ganadora de otros lauros dentro del Conservatorio, había obtenido recientemente el primer premio –de un millón de francos nada menos– en un concurso internacional celebrado en Toulouse. Ha cursado estudios amplios y profundos en el Conservatorio de esta capital no sólo en la especialidad de canto, sino también en la de piano, y se ha adentrado luego en los secretos de la armonía y en el aprendizaje de idiomas extranjeros. Barcelona acaba, pues, de presentar a todo el público español una cantante de lustre actual y efectivo, en cuyas facultades cabe poner esperanza de días de gloria para nuestra música. («Premio musical», 1956, p. 13)

El crítico musical Antonio Fernández-Cid escribía por primera vez una crítica sobre la soprano barcelonesa, que tan sólo contaba con veintiun años de edad. Ésta sería la primera de muchas. En esta crítica Fernández-Cid dice:

No puede ser más simpática la actitud del Ateneo: brindar su tribuna ilustre a figuras jóvenes, en comienzos de su carrera. La de Enriqueta Tarrés, laureada en fecha reciente con el premio Isabel Castelo, tuvo así la ocasión de ratificar ante el público las dotes que derivaron el triunfo [...]. Enriqueta Tarrés posee una bella voz, con gratísimo color central, brillantes agudos, volumen grande y posibilidades indudables. [...] fue largamente ovacionada. Con singular bravura, repitió el aria de *Oberón*. (Fernández-Cid, 1956, p. 93)

Como acabamos de citar (Fernández-Cid, 1956), en este recital, que tuvo lugar el 4 de marzo, al día siguiente del concurso, Tarrés estuvo acompañada por el ya reconocido pianista Felix Lavilla, asiduo colaborador de cantantes y habitual del Ateneo madrileño. En esta ocasión Tarrés cantó un amplio repertorio con una gran diversidad de autores, incluida la ópera, el *lied*²¹⁵ alemán, la *mélodie*²¹⁶ francesa y la canción española.

Estos premios logrados junto con las buenas críticas obtenidas en sus actuaciones comenzaron a dar frutos fuera del ámbito barcelonés. La soprano comenzaba a ser contratada para cantar en teatros y salas importantes de la geografía española. También debutaba con nuevos roles de ópera, nuevo repertorio de oratorio y obras de concierto. A continuación, veremos algunos ejemplos de ello.

En los primeros días del mes de abril, concretamente entre el 11 y el 15 de abril de 1956, la Gran Compañía de Ópera Italiana interpretaría cinco funciones de ópera en el Teatro Lope de Vega de Sevilla²¹⁷, bajo el patrocinio del Excelentísimo Ayuntamiento de esta ciudad, organizado por José Ubarrechena y con la dirección artística del Doctor D. Francisco Aguirresarobe. El repertorio seleccionado era: *Lucia de Lammermoor*, de Gaetano Donizetti (11 de abril), *La Traviata*, de Giuseppe Verdi (12 de abril), *Tosca*, de Giacomo Puccini (13 de abril), *El barbero de Sevilla*, de Gioachino Rossini (14 de abril) y *Rigoletto*, de Giuseppe Verdi (15 de abril). Todas ellas fueron dirigidas por el maestro José Luis Lloret y con la participación de cantantes como las sopranos Pilar Lorengar, Ana María Olaria, los tenores

²¹⁵ Canción (trad. a.)

²¹⁶ Melodía (trad. a.)

²¹⁷ Este teatro fue construido con motivo de la Exposición Iberoamericana de Sevilla en 1929 con el nombre de Teatro de la Exposición. El arquitecto fue Vicente Traver y Tomás. La inauguración tuvo lugar el 30 de marzo de 1929 y para la ocasión se interpretó la obra *El corazón ciego*, de Gregorio Martínez Sierra. En él se representaba zarzuela. En 1936 pasó a llamarse Teatro Municipal Lope de Vega y fue en 1939 cuando comenzó de nuevo su andadura lírica con una temporada de ópera, sobre todo con cantantes españoles e italianos, dada la situación bélica en Europa. En 1977 volvió a cambiar de nombre y pasó a denominarse Teatro Nacional de Sevilla Lope de Vega y actualmente se llama Teatro Lope de Vega. (Teatro Lope de Vega, s.f.)

Carlo Bergonzi, Alfredo Kraus o el barítono Manuel Ausensi, entre otros. La orquesta estaba integrada por profesores de la Bética de Cámara de Sevilla y el coro, por treinta coristas de la capital hispalense. («Teatro Lope de Vega», 1956). Enriqueta, en esta ocasión, fue contratada para cantar *Tosca* el 13 de abril.

Este mismo año y dentro de la Temporada de Ópera de la Gran Compañía Italiana dirigida por Annovazzi, nombre con el que se anunciaba en la prensa, se representarían seis óperas de abono dentro de la Temporada de Ópera del Teatro Calderón de Madrid. Los títulos elegidos para la ocasión eran: *Otello* de Giuseppe Verdi (12 de mayo), *Lucia de Lammermoor* de Gaetano Donizetti (13 de mayo), *Il Trovatore* de Giuseppe Verdi (15 de mayo), *I Pagliacci* de Ruggero Leoncavallo, junto al estreno de la ópera *Ave Maria* de Salvatore Allegra (16 de mayo), *El barbero de Sevilla*, de Gioachino Rossini (17 de mayo) y *Don Juan* de Wolfgang Amadeus Mozart (19 de mayo). De estos seis títulos, Tarrés será protagonista en dos de ellos. El primero, y como apertura de esta temporada de ópera, dentro del programa de Fiestas de San Isidro de 1956 (p. 41)²¹⁸, sería *Otello*, de G. Verdi, el sábado 12 de mayo de 1956. Con tan sólo veintidós años, debutaba en la vida operística madrileña como Desdemona, protagonista femenina de esta ópera. En el papel de Otello se encontraba el mítico tenor italiano Mario del Monaco²¹⁹, siendo los demás miembros del reparto Giulio Maestrangelo, en el rol de Yago, y María Teresa Mandalari, en el rol de Emilia («Teatro Calderón», 1956, p. 23).

²¹⁸ Archivo personal de Enriqueta Tarrés.

²¹⁹ Mario del Mónaco (Florencia, 1915-Mestre, 1982): tenor dramático.

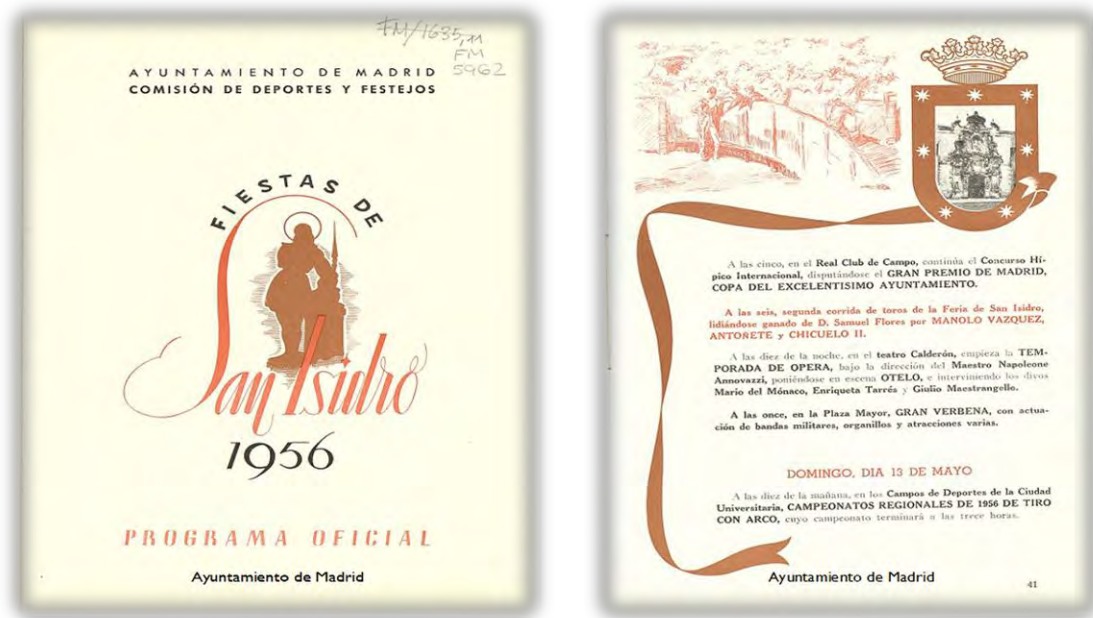


Figura 21. Portada y página interior del programa de mano de las Fiestas de San Isidro de Madrid en 1956 (Fiestas de San Isidro , 1956, p. 41).

Mario del Mónaco ya era un tenor afamado dentro del mundo de la ópera cuando cantó por primera vez en Madrid el personaje verdiano de la ópera *Otello*, obra que también representaba por primera vez Tarrés, pero con este debut, contrariamente al tenor, la joven comenzaba su andadura profesional operística:

A principios de los años 60 dio un giro a su carrera y, sin dejar de cantar sus personajes favoritos, se adentró en un repertorio más lírico (*Lohengrin*, *Carmen*), al tiempo que modificaba su técnica emisora. Sin embargo, hasta su definitiva retirada, ocurrida hace muy pocos años, (no hace muchos que cantó con gran éxito todavía un *Otello* en Las Palmas), siguió cultivando su repertorio, no demasiado amplio, de siempre. En particular el mencionado personaje verdiano, con el que se presentó en Madrid, en el Teatro Calderón, en los primeros años de la década de los cincuenta (junto a la entonces jovencísima Enriqueta Tarrés), interviniendo asimismo en *Payasos*. (Reverter, 1956, p. 36)

El 28 de mayo de 1956 se celebraba el cuarto concierto del ciclo *Cuatro Conciertos de Primavera* en el Palau de la Música Catalana. En este concierto, que corría a cargo de la Orquesta Municipal de Barcelona, bajo la batuta del insigne compositor y director E. Toldrà, la soprano Enriqueta Tarrés interpretó dos arias de la ópera *Der Freischütz*, de C. M. Weber, y un aria de la ópera *Tannhäuser*, de R. Wagner. Los restantes artistas de este concierto y de

los otros tres conciertos del ciclo eran figuras renombradas. En esta reseña de prensa podemos observar el importante cartel que actuaba en esa velada:

Junto a los interesantes programas debe sumarse, todavía, el aliciente de los nombres de los artistas invitados: Carlo Felice Cillario (director), Alicia de Larrocha (pianista), Narciso Yepes (guitarrista), Devy Erlih (violinista, Premio Jacques Thibaud, 1955) y Enriqueta Tarrés (soprano, Premio extraordinario de canto del Conservatorio Superior Municipal) («Conciertos de Primavera de la Orquesta Municipal», 1956, p. 14).

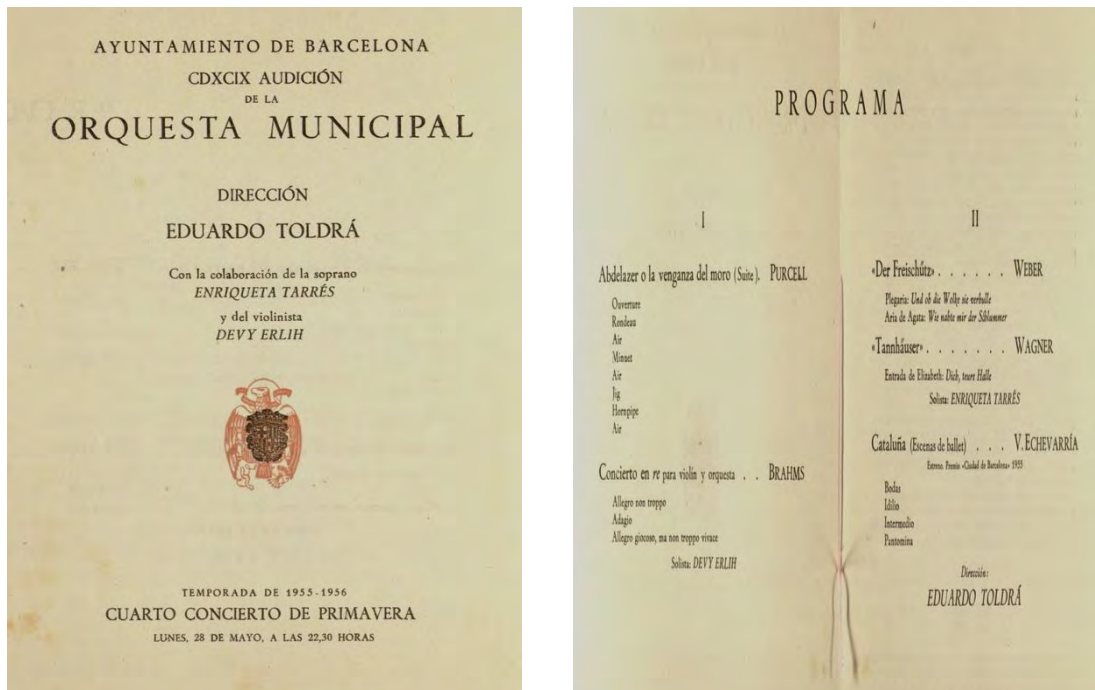


Figura 22. Programa de mano. Concierto Orquesta Municipal. 1956 (Archivo personal de Enriqueta Tarrés).

La crítica del momento decía sobre este concierto:

El resto del programa con la intervención de los solistas Devi Erlih, violinista de valía, y Enriqueta Tarrés, cuyo elogio no precisa de reiteración de sus cualidades, se desarrolló entre francos aplausos y ovaciones muy merecidas. El maestro Toldrà participó merecidamente de estas demostraciones de agrado, y el concierto, salvo su terminación, construyó digno epílogo de esta serie. («Cuarto concierto de primavera», 1956, p. 15)

Con estos premios, conciertos y críticas podemos observar que Enriqueta Tarrés desde los inicios de su carrera como soprano profesional fue reconocida y elogiada. Los festivales,

ciclos o producciones en los que participaba eran del más alto prestigio a nivel nacional e internacional, ya que en ellos también actuaban artistas internacionales, como el tenor Mario del Mónaco, el violinista Devi Erlih o el director de orquesta Carlo Felice Cillario, que, junto a los artistas nacionales mencionados anteriormente, convertían estos eventos en un verdadero despliegue de calidad musical.

La trayectoria operística de la soprano proseguía agregando títulos y estrenos. El miércoles 22 de agosto de 1956 se inauguraba la Breve Temporada de Ópera Italiana con la inmortal ópera de gran espectáculo del Maestro Verdi, *Aida*. En esta ópera los intérpretes eran: Enriqueta Tarrés, en el papel de Aida, Teresa Valls, Pedro Mercader, José Simona, Guillermo Arroniz y Miguel Aguerri. La dirección musical corrió a cargo de Delfín Mule. Esta función estuvo dedicada al tenor Hipólito Lázaro, según se puede leer en la *Hoja Oficial de la provincia de Barcelona*: «Función dedicada y con asistencia de su creador, el mejor tenor del mundo, Hipólito Lázaro» («Homenaje a Hipólito Lázaro», 1956, p. 11).

Con este hecho, ya se puede vislumbrar el repertorio que Tarrés iba a desarrollar en su carrera artística. Verdi siempre ha sido uno de sus compositores favoritos y con el que más cómoda se ha sentido nuestra soprano.

Hay un importante dato que no se debe obviar. Tarrés en ese momento tenía tan solo veintidós años y ya estaba cosechando grandes éxitos. Convivía musicalmente con los artistas más prestigiosos del momento, nombres tan importantes de la lírica como los que se ha podido ver en lo expuesto hasta ahora. Esta era y es una edad muy temprana para una cantante lírica y más teniendo en cuenta que estaba cantando los primeros roles femeninos de las óperas que interpretaba, y no papeles secundarios o *particini*²²⁰. Era la primera soprano de los oratorios y la solista principal de los conciertos.

²²⁰ *Particino* (sing.): papel de pocas frases en una ópera (N. del A.)

4.5 Perfeccionamiento formativo

Durante este periodo, breve pero muy importante en la vida de Enriqueta Tarrés, se comprenden sus estancias en las ciudades de Milán y París, junto con el regreso a Barcelona para realizar el debut operístico tan deseado por la soprano en el Gran Teatro del Liceo de su ciudad natal. Este periplo ampliará los horizontes interpretativos de la cantante, así como su conocimiento de los idiomas con los que trabajaría en el futuro.

La vida profesional de un cantante consiste en un proceso continuo de aprendizaje y estudio. No obstante, son muy importantes los años inmediatamente posteriores a la finalización de la formación académica, ese tiempo dedicado a perfeccionar y desarrollar con mayor profundidad un estilo o estilos musicales concretos, o un repertorio específico. Del mismo modo, las primeras actuaciones profesionales determinan la progresión de la carrera de la cantante. Es por ello que 1957 se convertiría en un año transcendental para Tarrés. Aparecía en su horizonte un recorrido hacia un perfeccionamiento operístico, la ampliación del aprendizaje profesional y personal, a la par que una serie de nuevas experiencias. Aunque su nivel musical y vocal era extraordinario, como se había reflejado en los premios de final de carrera obtenidos, el hecho de vivir fuera de España y estudiar con grandes maestros y maestras de la escena suponía para la joven promesa de la lírica un notable impulso, que más tarde se vería reflejado en sus actuaciones.

A principios de 1957, justo después de haber conseguido el Grand Prix International de Chant de Toulouse y el Premio Isabel Castelo por el Real Conservatorio de Música y Declamación de Madrid, Tarrés viaja a Milán para poder seguir formándose en la cuna de la ópera. Estos premios son los que le proporcionaron la solvencia económica²²¹ necesaria para perfeccionar sus estudios interpretativos y adentrarse más intensamente en el mundo de la ópera con la profesora argentina de origen italiano, Adelaide Saraceni. La señora Saraceni fue una de las sopranos líricas más importantes de principios del siglo XIX. Esta soprano desarrolló una gran carrera operística en los teatros más importantes del mundo –el Teatro la Scala de Milán y el Teatro Colón de Buenos Aires, entre otros–, compartiendo cartel con

²²¹ Debemos puntualizar que en años de la postguerra la economía de las familias sencillas no podía sustentar una carrera artística de estas características. Es posible que, si no hubiera sido por estas excepcionales circunstancias, su vida hubiera tomado un rumbo diferente.

nombres como Beniamino Gigli, Tito Schipa, Giacomo Lauri-Volpi, y los directores Gino Marinuzzi o Tullio Serafin. Una grave enfermedad la obligó a abandonar la escena en el mejor momento artístico de su carrera. Al retirarse del teatro, comenzó a enseñar canto en Milán, creando su propia escuela de donde surgieron varios cantantes, entre los que cabe destacar: las sopranos Enriqueta Tarrés, Emilia Ravaglia y Fiorella Pediconi, o el tenor Marco Berti, como nombres sobresalientes. (Concetta, s. f.)



Figura 23 . Fotografía de la soprano Adelaide Saraceni²²².

Tarrés era muy joven y debía emprender el viaje a Milán ella sola. Su padre decidió acompañarla para poder ayudarla a la hora de encontrar alojamiento y dar esos importantes primeros pasos en una ciudad aún desconocida.

Su estancia en Italia fue breve pero intensa y de gran rendimiento musical, interpretativo y estilístico. Aunque son exiguos los recuerdos de aquella época y tampoco se ha logrado conseguir más información sobre esa estancia en Milán, la soprano sí rememora gratamente el periodo de perfeccionamiento con la maestra Saraceni, la cual, y utilizando palabras de la propia Tarrés: «nunca me dijo nada respecto a mi impostación de la voz, tan solo trabajaba la parte interpretativa y de estilo» (Tarrés, comunicación personal, 9 de febrero 2015). Su

²²² Recuperado de: <http://www.orsogna.net/personaggi.asp?titolo=Adelaide+Saraceni>

depurada técnica adquirida con su maestra Concepció Callao en el CSMMB, le brindó la oportunidad de dar un paso más en su formación como cantante sin necesidad de cambiar su manera de cantar, ni encontrarse en la circunstancia de realizar cambios técnicos.

Durante esos meses en Italia solo se dedicó a estudiar intensamente y recibir con entusiasmo las valiosas clases de la maestra Saraceni, con quien trabajaba un gran número de piezas musicales ahondando en el tema interpretativo y estilístico de la ópera. Esta estancia también le ofreció la oportunidad de perfeccionar el idioma italiano pues, aunque ya lo conocía, pudo trabajarlo directamente y hacer uso de él para sus clases y relaciones sociales. Durante la estancia allí, también pudo asistir a interesantes conciertos que su maestra le aconsejaba. (Tarrés, comunicación personal, 9 de febrero 2015)

4.6 Debut en el Gran Teatro del Liceo

A su regreso a Barcelona se encontraría con una grata sorpresa. Una de las actuaciones más importantes e ilusionantes para Tarrés era debutar en el Gran Teatro del Liceo, el principal foro musical de su ciudad natal. El debut llegó muy pronto, cuando solo contaba con veintitrés años.

Uno de los propietarios del Liceo, Santiago Comas d'Argemir, estaba encantado con la voz de la joven Tarrés e intercedió para que ella debutara en el teatro barcelonés. (Tarrés, comunicación personal, 10 de enero 2018)

Gracias a estas gestiones, el Liceo la contrató para cantar el papel principal de la bella ópera *Faust*, del compositor francés, Charles Gounod²²³. En esta ocasión el Teatro había decidido reponer esta ópera en su versión original en francés, algo insólito en aquellos años en los que casi todo el repertorio operístico se traducían al idioma italiano y así era representado.

Prueba de ello es el testimonio del maestro apuntador del Gran Teatro del Liceo de Barcelona, Jaume Tribó, «el susurrador de los cantantes»²²⁴, que en la entrevista que mantuvimos con él nos explicaba que hasta ese momento esta ópera se había cantado en italiano:

²²³ Charles François Gounod (París, 1818-Saint-Cloud, 1893): compositor francés.

²²⁴ Título con el que le han apodado en la prensa.

Yo la escuché a Enriqueta Tarrés por primera vez el año 1957 cuando ella debutó en el Liceo. Yo era pequeñito y recuerdo que me gustó mucho. Me dijeron para que me fijase que se cantaba en francés, pues en el Liceo hasta entonces todo el repertorio, cuando digo todo es todo, fuese *Boris Godounov* o *Faust*, *Carmen* o *Manon*, se cantaba en italiano. Entonces no sé si el mérito tiene que recaer sobre ella o no, o sobre la empresa. Pero, este *Faust* fue la primera vez en época reciente, año 1957, que se cantaba en el original francés. (Tribó, comunicación personal, 5 de mayo 2019)

Este importante hecho, acentuaba aún más la responsabilidad de Tarrés en la interpretación del rol de Marguerite que iba a cantar por primera vez en el coliseo barcelonés, en su casa, en el escenario de ese teatro que tantas veces había deseado hollar con sus pies y además en lengua francesa. Para ello debía antes prepararse y aprender muy bien la pronunciación francesa.

4.6.1 Viaje a París: la preparación del debut liceísta

Tarrés se entregó con denuedo a la preparación de tan anhelado momento, trabajando la obra al detalle, tanto a nivel musical como idiomático, para así obtener una correcta pronunciación del francés y el adecuado estilo de la ópera de Gounod. Con este fin buscó las mejores opciones que, aunque costosas a nivel económico y personal, eran las que la podían ayudar a lograr esa excelencia que ella buscaba. Para dichos menesteres le surgió la oportunidad de preparar la ópera en París con el maestro Gustave Cloëz, que sería el director de *Faust* en el Liceo, y que se encontraba en la ciudad del Sena. El maestro Cloëz le propuso viajar a la capital gala durante un mes para trabajar la obra con él musicalmente y aprovechar la estadía para aprender francés, ya que aún no hablaba el idioma, aunque sí conocía su pronunciación: «[...] Después de los premios fui a Italia, a Milán, a estudiar y luego a París para aprender francés y la pronunciación; [...]» (Tarrés, 1957, p. 19).

Como había ocurrido en su viaje a Italia, Manuel, el padre de Enriqueta, decidió acompañarla de nuevo y ayudarla a encontrar alojamiento en París. Al llegar a la ciudad de las luces comprobaron que era muy difícil encontrar hospedaje porque todos los hoteles y hostales que encontraban libres eran muy caros. Finalmente, y gracias a que alguien se lo aconsejó,

fueron a la Casa del Ejército de Salvación²²⁵, que se encontraba ubicada en la colina de Montmartre, barrio de los pintores, el lugar más bohemio de París repleto de artistas. Esta casa pertenecía a un caballero francés que se la donó a esta asociación para que en ella acogieran a chicas que se marchaban de sus casas y no tenían dónde vivir. Este hogar estaba regentado por religiosas. Según relata la soprano, al llegar allí para solicitar alojamiento, les explicó a aquellas religiosas cuál era su situación y que no hallaba dónde poder quedarse:

Yo les dije la verdad, que no podía alojarme en el hotel ya que sólo encontraba hoteles caros que no podía pagar. Ellas me dijeron que aquel mismo día se había marchado una chica y había una habitación libre, que si quería podía quedarme en su estancia. La verdad es que fui muy feliz allí, me dedicaba exclusivamente a estudiar la obra y aprender francés. (Tarrés, comunicación personal, 9 de febrero 2015)

Finalmente, Tarrés se alojó en esta casa y su padre al despedirla le dijo: «¡Cuidado y a cuidarse!» («Mano a mano con Enriqueta Tarrés», 1957, p. 19). Como se ha podido observar en palabras de la propia soprano, en este breve periodo parisino aprovechó cada instante para aprender el idioma francés y conocer a la perfección la obra con la que iba a debutar en el Liceo, a nivel musical e interpretativo. La estancia en París fue un fructífero viaje que siempre ha recordado con felicidad.

4.6.2 *Faust*, de Gounod, en su versión original en francés

Tras este mes en Francia²²⁶, Tarrés estaba preparada para su debut. Este hecho era muy deseado tanto por el teatro, como por el público y la prensa barcelonesa. El propio teatro en su programa de mano expresaba la solemnidad de la velada, ensalzando los méritos obtenidos por la soprano y augurando un gran éxito en su debut.

²²⁵ También llamado históricamente «Le Palais de la femme» o Palacio de la mujer (trad. a.). *Vid.*: www.ejercitodesalvacion.org

²²⁶ No se tiene constancia de la fecha exacta de su estancia en París.



Figura 24. Extracto del programa de mano de *Faust* de Gounod. (Programa del Gran Teatro del Liceo, Temporada 1957-58. p. 47)

Para esta versión francesa el coliseo barcelonés reunió a un elenco de cantantes ítalo-catalanes. Los roles principales estaban asignados de la siguiente manera: el tenor Libero de Luca como Faust, la soprano Enriqueta Tarrés en el papel de Marguerite, el bajo Pierre Savignol como Méphistophélès y el barítono Manuel Ausensi como Valentin.

En la siguiente figura podemos ver el elenco al completo de esta primera representación, que pertenecía al 11º abono noches, que tendría lugar el jueves 19 de diciembre de 1957 a las 21.30 horas.

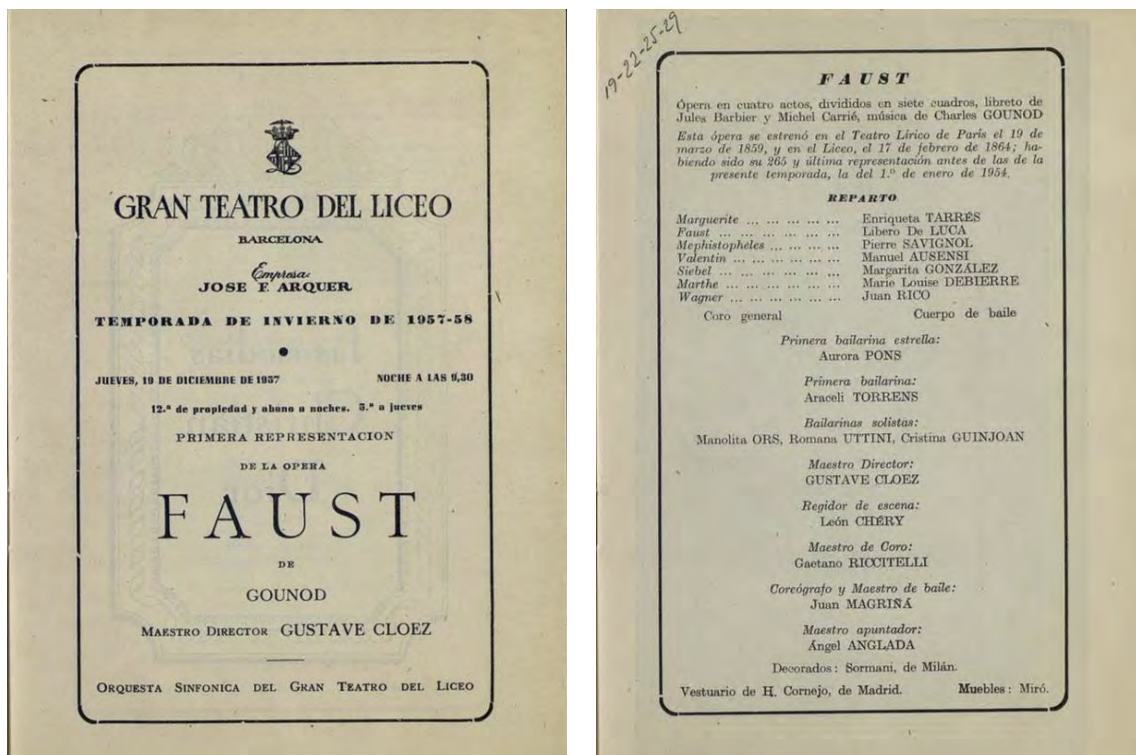


Figura 25. Reparto de la representación de la ópera *Faust*, de Gounod, el 19 de diciembre de 1957 en el Gran Teatro del Liceo de Barcelona. (Programa de mano del Gran Teatro del Liceo, Temporada 1957-58, pp. 17 y 19).

La prensa se hacía eco por diversos medios escritos de su primera actuación en el Gran Teatro del Liceo y de la nueva puesta en escena de la ópera del compositor francés. Todos estos artículos y críticas coinciden tanto en el gran éxito, que ya el Liceo había augurado, como en las extraordinarias condiciones vocales, musicales, interpretativas y artísticas de Enriqueta Tarrés, al mismo tiempo que expresan el gran recibimiento que mereció su actuación por parte del público. Algunas muestras de ello son los fragmentos de artículos que mencionaremos a continuación.

El 19 de diciembre de 1957, el mismo día de esta primera representación en el Liceo, el periodista del Arco en su columna «Mano a mano» de *La Vanguardia Española* entrevistaba a Enriqueta con motivo de este evento. En esta entrevista se observa el respeto que la soprano sentía hacia la obra que iba a interpretar, pero también se intuye su seguridad, dada por la preparación tan minuciosa que había llevado a cabo en su estudio:

- Esto de debutar en el Liceo es como el torero nuevo en esta plaza, ¿qué tal toro es *Faust*?
- Difícil, porque es de muy bien cantar y se ha de trabajar mucho; es un poco concierto. Lo digo porque la manera de cantar el concierto es la más pura, y el *Faust* tiene la pureza del concierto.
- ¿No le da miedo esta salida?
- Miedo, miedo no; susto sólo cuando llamen en el camerino y digan «a escena». (Del Arco, 1957, p. 19).

Al día siguiente, el 20 de diciembre, *La Vanguardia Española* resaltaba el éxito obtenido y el excelso acogimiento por parte del público:

Fue Margarita la soprano catalana Enriqueta Tarrés, ya festejada en otros escenarios y en las salas de conciertos, amén de haber sido galardonada [...]. La señorita Tarrés supo dejar al descubierto todas sus posibilidades de cantante, siendo, por consiguiente, satisfactorios en extremo los resultados. Algo emocionada al entonar «Canción del rey de Thulé», pronto se sobrepuso a la emoción, y en el «Aria de las joyas» hizo gala de su arte, siendo tan aplaudida, que tuvo que repetir la página. Luego, al concluir el acto, fue de nuevo aplaudidísima y se le ofrecieron numerosas canastillas de flores. En el resto de la representación se condujo de modo estimabilísimo. (Zanni, 1957, p. 28)



Figura 26. Fotografía de Enriqueta Tarrés en el rol de Marguerite de la ópera *Faust* de Gounod, en el Gran Teatro del Liceo. Temporada 1957/58 (Archivo personal de Enriqueta Tarrés).

Unos días más tarde, el 23 de diciembre, era «La hoja del lunes» del *Diario de Barcelona* la que alababa a Enriqueta Tarrés en su debut:

Fue la segunda reposición la del *Fausto*, Charles Gounod otro compositor francés cuya producción se mantiene fresca pese al transcurso del tiempo, por su belleza de melodías que dan lucida ocasión a los cantantes de demostrar sus posibilidades. En este orden de cosas, hemos de significar como triunfal el debut en el Liceo de Enriqueta Tarrés, que encaró la tierna Margarita. Si las cualidades vocales de Enriqueta Tarrés son conocidas desde sus primeros triunfos, los escasos años transcurridos a partir de la obtención del primer merecido premio de nuestro conservatorio del Liceo, han afianzado su valía, y podemos asegurar que ahora tras su presentación en el primer escenario lírico de Barcelona la categoría artística de

la joven soprano es indiscutiblemente de primera línea. Su «Margarita» sorprendió por la dulzura y delicadeza, no exenta de emoción en los momentos requeridos, con que expresó los sentimientos de aquella; de su voz poco podemos añadir a lo ya sabido, o sea, que la amplitud y potencia fue voluntariamente reducida por la cantante para no restar belleza a la composición musical de su personaje. Aplausos, multitud de flores, y la repetición del «Aria de las joyas» del segundo acto fueron el merecido premio a su destacada actuación. (L. G. M., 1957, p. 8)²²⁷

Como se puede observar en los fragmentos de las críticas sobre el debut de Enriqueta Tarrés en el Liceo, la magnitud y resonancia de la que la soprano barcelonesa gozaba ya en los inicios de su carrera era inusual para una cantante tan joven. En apenas tres años, un periodo muy breve de tiempo, había finalizado sus estudios en el conservatorio y había conseguido varios premios importantes, uno de ellos internacional. Había asimismo viajado por diferentes países europeos para perfeccionar los idiomas italiano y alemán. Además, culminaba esta etapa inicial con el éxito obtenido en su debut liceísta, éxito que la encumbraba, transformando a una joven promesa de la lírica en una cantante de primera línea, que debutaba en uno de los teatros de ópera más importantes del mundo, el Gran Teatro del Liceo de Barcelona.

Como consecuencia de los éxitos obtenidos y del buen hacer de Enriqueta como cantante aparecieron ante ella nuevos horizontes. Consiguió una importante beca de la Fundación Juan March dentro del apartado de Bellas Artes²²⁸. Al mismo tiempo, prosiguieron las invitaciones para cantar en homenajes e importantes actos celebrados en Madrid y Barcelona. Sin embargo, las aspiraciones de Enriqueta no se detuvieron ahí, pues tenía la ambición de lograr contratos que le aportasen cierto desahogo económico y, sobre todo, le ilusionaba cantar ópera. Esta es la razón por la que decidió emprender una nueva aventura en Suiza.

²²⁷ No se ha podido averiguar a qué periodista o crítico musical pertenecen las iniciales: L. G. M.

²²⁸ En esa misma edición y a modo informativo para entender la importancia de esta beca, podemos decir que en el apartado de literatura uno de los ganadores fue el célebre escritor Miguel Delibes (Valladolid, 1920-2010). Posteriormente, han sido grandes artistas y literatos españoles los que han obtenido tan apreciado galardón.

4.7 Pensión de Bellas Artes de la Fundación Juan March: pasaporte a Suiza

En marzo de 1958²²⁹ Enriqueta viajó a Madrid para optar a una de las pensiones que otorgaba la Fundación Juan March. El nombre del galardón era precisamente Pensiones de Bellas Artes y Literatura, de la Fundación Juan March²³⁰. A partir de este año comenzaron a conceder estas pensiones de manera periódica y eran muchos los aspirantes que solicitaban la beca y pocos los que la obtenían. El número de solicitantes en esa edición fue de noventa y cuatro, y finalmente los seleccionados fueron dieciséis en la sección de Bellas Artes. El jurado estaba formado por artistas, escritores y críticos de reconocido prestigio²³¹. En este apartado se otorgaron un total de seis becas. Respecto a la cuantía total prevista para la categoría de Bellas Artes, era de 1.000.000 pesetas. Una de las seleccionadas para obtener una de las pensiones en esta edición fue Enriqueta, que participó en la sección de música. Concretamente logró que le confirieran una asignación de 50.000 pesetas en la sección de música. (Fundación Juan March. «Anales 1956-1962: Pensiones», s. f.)²³²

Esta asignación, junto con la ayuda monetaria de sus padres, le permitió a Enriqueta poder realizar el viaje a Basel para audicionar en el teatro de ópera de esta ciudad, el Stadttheater. La intención de Enriqueta era obtener una plaza de soprano solista y disfrutar de la solvencia

²²⁹ No ha sido posible averiguar la fecha exacta. Intuimos que debió de ser el 12 o 13 de marzo de 1958 por la información encontrada en un artículo del periódico *ABC*, en su edición de la mañana del 14 de marzo, donde se publica lo siguiente: «[...] Acerca de las Pensiones de Literatura, dotadas asimismo con un millón de pesetas, dimos ya noticia en nuestro número del miércoles. [...]» Entendemos que, si la publicación del artículo es del viernes 14 de marzo, el miércoles 12 o el jueves 13 sería el fallo del jurado. («Concesión de las pensiones de Bellas Artes de la Fundación "Juan March", 1958, p. 37)», 1958, p. 37)

²³⁰ Las pensiones de Bellas Artes y Literatura se disfrutaban en España, y se conceden a cultivadores de los diversos géneros artísticos. Tienen por objeto favorecer la actividad creadora mediante una asignación (50.000 pesetas) que facilite al artista liberarse, por un cierto tiempo, de trabajos ajenos a la mera creación. Asimismo, estimulan otras actividades de carácter teórico, crítico o interpretativo. [...] Estas pensiones se han concedido anualmente, desde 1958. Compusieron los Jurados personas designadas por las Academias de la lengua y Bellas Artes y Conservatorios: artistas, escritores y críticos. [...]. Las pensiones de música se conceden a cuatro tipos de actividad: creación (compositores); musicología (investigación histórica, folklore, edición o estudio de obras antiguas); teoría musical y trabajos didácticos; interpretación (dirección orquestal o coral, canto, ejecución instrumental y ballet). [...] Fundación Juan March. (s.f.). Anales 1956-1962: Pensiones. p. 501. Recuperado de: <http://recursos.march.es/web/prensa/anales/1956-1962/11-Pensiones.pdf>

²³¹ Jurado 1958, Fundación Juan March. Bellas Artes. Designados por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando: Fernando Labrada y Martín (Presidente), César Cort Boti y Enrique Pérez Comendador (Vocales); designado como director del Museo de Arte Contemporáneo: José Luis Fernández del Amo (Vocal); como directores del Real Conservatorio de Música de Madrid y del Conservatorio Superior Municipal de Música de Barcelona: Jesús Guridi Bidaola y Joaquín Zamacois (Vocales); como primeras medallas en Pintura y Escultura, designados por la Dirección General de Bellas Artes: Joaquín Valverde Lasarte y Juan Adsuara Ramos (Vocales); como críticos de arte y crítico musical, respectivamente, por la Federación Nacional de Asociaciones de la Prensa de España: Joaquín de Zuazagoitia, Alberto del Castillo y Eduardo López Chavarri (Vocales); por el Consejo de Patronato de la Fundación: Luis Gutiérrez Soto (Secretario sin voto). Fundación Juan March. (s.f.). Anales 1956-1962: Pensiones. p. 504. Recuperado de: <http://recursos.march.es/web/prensa/anales/1956-1962/11-Pensiones.pdf>

²³² Recuperado de: <http://recursos.march.es/web/prensa/anales/1956-1962/11-Pensiones.pdf>

económica necesaria para poder residir en esta región fronteriza de Dreiländereck²³³ durante el tiempo suficiente hasta conseguir un contrato fijo.

4.8 Wagner y Zamacois

Tras la obtención de la beca de la Fundación March, Enriqueta comenzó una agitada vida profesional, sobre todo con importantes debuts y actuaciones internacionales. Con motivo del 75º Aniversario del fallecimiento del compositor Richard Wagner²³⁴, el Instituto Alemán de Madrid organizó una conferencia-concierto conmemorativa. Para la ocasión, invitaron a Enriqueta a cantar el ciclo de cinco canciones denominado *Wesendonck Lieder*²³⁵, del compositor alemán, con la colaboración pianística de Montserrat Sanuy y la disertación del wagnerista Carlos Bosch. El recital se celebró el 29 de marzo de 1958 en el Salón de Actos del mismo Instituto Alemán («Conferencia-concierto wagneriano en Madrid», 1958). Esta invitación gozó de una gran acogida por parte de la prensa catalana, como podemos apreciar en estas líneas de *La Vanguardia Española*: «La designación de dicha cantante es una nota de gran consideración a los artistas de canto catalanes» («La soprano Enriqueta Tarrés», 1958, p. 30).



Figura 27. Fotografía de Enriqueta Tarrés, Montserrat Sanuy y Carlos Bosch en el Instituto alemán de Madrid en 1958 («Conferencia-concierto wagneriano en Madrid», 1958).

²³³ «Esquina de los tres países» (trad. Sara Andrés Gordaliza), con referencia a Suiza, Alemania y Francia.

²³⁴ Wilhelm Richard Wagner (Leipzig, 1813-Venecia, 1883): compositor, director de orquesta, poeta y dramaturgo alemán.

²³⁵ *Canciones de Wesendonck* (trad. a.): estas canciones están compuestas a partir de cinco poemas de Mathilde Wesendonck, por la cual se creía que Wagner profesaba un amor platónico.

Como podremos ver más adelante, una de las personas que siempre apostó por Enriqueta y siguió su carrera internacional fue el maestro Zamacois. El maestro era el director de la Escuela Municipal de Música de Barcelona, más tarde Conservatorio Superior Municipal de Música de Barcelona. Durante el periodo de estudios de Enriqueta la relación entre ambos había sido muy cordial. Ella sentía una gran admiración y respeto por él; por su parte, Zamacois admiraba el buen hacer de Enriqueta como cantante y, según relata la propia soprano, mostraba particular interés por su carrera. Muestra de esta mutua admiración y respeto es el concierto-homenaje que le dedicaron al maestro Zamacois para la recepción de una condecoración, el 28 de mayo de 1958, en el Centro Cultural Medina de Barcelona, en el que Enriqueta ofreció un recital, acompañada al piano por el propio maestro e interpretando sus obras. («Homenaje al maestro Zamacois en "Medina"», 1958)

Las actuaciones de la soprano cada vez tenían más resonancia y las invitaciones para cantar en diversos lugares eran constantes. A estos conciertos se añadía la intensa preparación de la audición para el teatro de Basel con su maestra, la señora Callao. (Tarrés, comunicación personal, 25 de abril 2019)

4.9 La antesala de su primer contrato como soprano principal en un teatro extranjero

En los últimos meses de 1957 a Tarrés la perseguía la idea de marcharse a Suiza para proseguir su carrera musical y ampliar los horizontes más allá de Catalunya y España. No hay que olvidar que en aquellos años España se encontraba inmersa en una dictadura y que poder sobrevivir de la música era un arduo trabajo, aún más si tenemos en cuenta que el género de la ópera estaba relegado a una clase muy elitista y eran pocas las oportunidades que se le podían brindar a una cantante lírica. De ahí la necesidad de tener que buscar otras opciones en teatros extranjeros que le pudieran proporcionar un sustento económico y oportunidades para desarrollar su carrera como cantante.

La guerra civil española creó una situación de vacío en el campo de la lírica, al igual que en todos los demás ámbitos, que venía provocada por el contexto socio-económico y político desde los años 1930. En julio de 1931 el Gobierno de la II República decidió crear dos instituciones que ayudaran a la cultura musical del momento. Por un lado, la Orquesta

Nacional de Conciertos y, por otro, la Junta Nacional de Música y Teatros Líricos, presidida por Óscar Esplá, con el objetivo de promover la ópera nacional. (Gutiérrez, 2005). Esta iniciativa no dio buen resultado a causa de la mala gestión económica llevada a cabo y, pasados tres años, dejó de funcionar, lo cual provocó un nefasto escenario para la ópera nacional española. (Heine, 1998). También se debe tener en cuenta que la sociedad española consideraba este arte como secundario, lo cual no favorecía el apoyo, por parte del gobierno como institución, a la lírica en España.²³⁶

El impulso cultural del país quedó destruido tras la guerra civil y el mundo de la lírica deambulaba entre sus escombros. Esta misma destrucción sufrían otras esferas de la vida social pues el país estaba concentrado en suministrar a su población alimentos y otros artículos de primera necesidad. La música, la cultura y el arte en general pasaron a ser innecesarios y quedaron relegados al último plano de la vida de los españoles.

Hasta entrados los años 1970, España comenzaba a recomponerse en casi todas sus vertientes, siendo la parte económica y social la prioridad, pero también se comenzaba la estimulación de las artes y de nuevo el mundo de la música y, por tanto, el de la lírica, iban encontrando pequeños escenarios donde desarrollarse. Las principales ciudades del país, Barcelona y Madrid, eran las que gozaban de mayor movimiento. Pero, aun así, este despertar a la actividad musical fue de una tenuidad latente, y necesitó de grandes esfuerzos y muchos años para alcanzar unos mínimos respecto al resto de países de Centroeuropa. (Marco, 1983)

En España existían pocos escenarios que propiciasen una actividad lírica que albergase conciertos y representaciones de ópera. Según Fernández Cid (1973):

[...] la música ha vivido y vive todavía, las más de las veces, en régimen muy precario, atendida la organización de los actos a disponibilidades materiales subordinadas a circunstancias que nada tienen que ver con nuestro arte y que, por ellos mismos, limitan su onda expansiva. [...]. Es el caso de los teatros, incluso municipales –pecado más grave, pero

²³⁶ Para más información, *vid.*: Heine, Ch. (1998). «Charlot, de Ramón Gómez de la Serna, con música de Salvador Bacarisse: el Nuevo género de la Ópera Cómica española». *Revista de Musicología*. (XXI), p ica-41.

no infrecuente—, cedidos a empresas explotadoras, que no quieren saber nada sobre cuanto no sea el normal curso de sus ciclos y la comercialidad de sus planes. [...]. En estas circunstancias, teatros, cines, salas de clase que podrían prestarla, y grande, a los programas de tipo musical, permanecen por completo cerrados a nuestro arte. [...] La música, en resumen, es, sigue siendo, la Cenicienta. [...]. (Fernández Cid, 1973, p. 416-417)

A la luz de las palabras de Fernández-Cid constatamos la escasa actividad lírica que en aquellos años existía en España. Únicamente el Gran Teatro del Liceo y el Palau de la Música Catalana, ambos en Barcelona, sostenían una labor continuada en el ámbito lírico. Para Fernández-Cid (1973) ambos coliseos «son excepcionales marcos musicales, dignos de encabezar la relación de los nacionales» (p. 417).

Como ya expusimos en el capítulo dedicado al movimiento musical en Barcelona, el Liceo es el máximo exponente de la ópera en España, que ha albergado grandes representaciones de primer orden y sigue siendo estandarte a nivel mundial de este arte. A lo largo de los años 1950 se pretendió dar un tímido impulso a la lírica en nuestro país y se crearon festivales de música que puntualmente acogían representaciones operísticas o conciertos líricos. Este era el caso de Madrid, Santander, Bilbao, A Coruña, Oviedo e, incluso, la propia ciudad de Barcelona. Asimismo, cabe destacar la creación de orquestas de cámara y sinfónicas bajo la dirección de grandes maestros, como A. Argenta o E. Toldrà, entre otros. Sin embargo, las puntuales incursiones en el mundo de la ópera en estos festivales y la programación del género con las orquestas eran insuficientes tanto para el público como para los artistas.

El resultado de toda esta situación para los músicos españoles se resume en una falta de trabajo que durará muchos años y con la que tendrán que lidiar buscando otras alternativas, tanto para su economía como para su apetito por estar sobre un escenario y cantar.

Por esta razón, muchos cantantes españoles y, en concreto muchos catalanes, comenzaron a marcharse a teatros de Centroeuropa para desarrollar sus carreras líricas. Así pues, podemos entender la necesidad de Tarrés de partir al extranjero para conseguir un mejor porvenir, dado que, aunque su actividad concertista era notable, no dejaba de ser insuficiente para saciar su deseo por cantar ópera y obtener un mínimo de seguridad económica.

Aquí no había trabajo y después de debutar en el Liceo y ver cómo estaba la situación, que tan solo había un teatro, el Liceo y algunas temporadas de ópera en otras ciudades de España, como en Madrid, pensé: ¿y ahora qué? Y decidí buscar la manera de marcharme al extranjero. (Tarrés, comunicación personal, 10 de enero 2018)

A la vista de esta situación, Tarrés decide escribirle una carta a un amigo y compañero de profesión con el que había compartido escenario en diversas ocasiones, el tenor catalán Amadeo Casanovas, que estaba contratado como solista en el teatro de ópera de Basel. La relación entre Amadeo y la soprano era de una gran cordialidad y compañerismo. Él en alguna ocasión le había contado lo bien que se encontraba en ese teatro a nivel profesional y todas las oportunidades que tenía allí como cantante. En la misiva le explicaba su situación y le preguntaba si existía la posibilidad de conseguir una audición en dicho teatro. En unos días recibió la respuesta de Casanovas:

El señor Casanovas me respondió muy contento diciéndome que le encantaría que fuese a Basel, pero que allí ya estaba Montserrat Caballé y que las dos éramos de la misma cuerda. Pero Casanovas no cesó en su intento y fue a hablar con Caballé, le comentó mi petición, a lo que la Sra. Caballé contestó: que por supuesto, que Enriqueta fuese a audicionar a Basel. (Tarrés, comunicación personal, 10 de enero 2018)

Finalmente, Tarrés viaja a Basel para presentarse a la audición²³⁷. Al llegar al teatro se encontró con su amigo Casanovas y con Montserrat Caballé, que también era amiga y colega de profesión, ya que habían coincidido en algunas ocasiones en Barcelona compartiendo escenario. La soprano recuerda aquella primera audición: «En el primer piso del patio de butacas estaba Montserrat dándome ánimos» (Tarrés, comunicación personal, 9 de febrero 2015).

Gracias a los apoyos recibidos por parte de Montserrat Caballé y Amadeo Casanovas, y, por supuesto, al saber hacer de Tarrés como cantante, la audición fue todo un éxito. Consiguió ser contratada en calidad de invitada ocasional para cantar puntualmente algunas óperas en dicho teatro durante el primer año y como soprano principal posteriormente.

²³⁷ No se tiene constancia de la fecha de la audición. No obstante, por una de las cartas de Tarrés a su amiga Eugenia Bonamusa se puede considerar que pudo ser en el mes de abril o mayo de 1958.

Capítulo 5. Etapa en Basel (1958-1962)

*Caminante no hay camino,
se hace camino al andar.*

ANTONIO MACHADO

5.1 Próxima estancia Basel, Suiza

Una vez instalada en Suiza, en el mes de junio de 1958, Enriqueta comienza una larga correspondencia con su amiga de juventud, Eugenia Bonamusa²³⁸, intercambio que durará más de veinte años y que nos ha servido para conocer muchos de los detalles de la vida personal y profesional de Enriqueta. Parte de esta correspondencia será la que se utilizará para recopilar la mayoría de la información de este capítulo.

En la primera carta de la que se tiene constancia, fechada a 13 de junio de 1958, Enriqueta le explicaba a su amiga Eugenia el tipo de contrato que había firmado en el teatro de la ciudad de Basel. Este primer contrato como invitada tenía una duración de dos meses, junio y julio de 1958. Durante el mes de junio cobraría cien francos mensuales y un mes más tarde, a partir del 1 de julio, pasaría a cobrar mil francos mensuales. Si todo iba bien, a partir del mes de agosto de ese mismo año la contratarían como soprano invitada cobrando por función. Las condiciones de este contrato eran las siguientes: tendría una duración de dos años, dos meses de vacaciones remuneradas, julio y agosto, y el otro mes podía elegirlo ella

²³⁸ Eugenia Bonamusa Puig, amiga de Enriqueta Tarrés desde la juventud en Barcelona. Enriqueta y Eugenia se conocieron en la pastelería de los padres de Tarrés. Eugenia solía ir allí a comprar y poco a poco se fue fraguando una amistad entre las dos jóvenes que duró hasta el fallecimiento de la señora Bonamusa (Tarrés, comunicación personal, 25 de abril 2019).

siempre y cuando avisara con medio año de antelación. Esta última cláusula la pidió Enriqueta pensando en la posibilidad de que el Gran Teatro del Liceo de Barcelona la solicitase para actuar allí (Tarrés, comunicación personal, 13 de junio 1958).

Como pudimos observar en el apartado del capítulo 2 dedicado a los sistemas de gestión de los teatros de ópera en Europa, el sistema de contratación y de gestión del Stadttheater de Basel era totalmente diferente al que se aplicaba en el Gran Teatro del Liceo. El coliseo barcelonés era el único teatro con temporada fija de ópera en España, según indican Alier (2008) y Matabosch (s.f.), pero su sistema de gestión era *de stagione*²³⁹, lo que propiciaba la inestabilidad económica de los cantantes solistas que pretendían vivir de la lírica. Por lo tanto, tenían que buscar otras alternativas para desarrollar sus carreras artísticas. Y en el caso de Enriqueta así fue.

5. 1. 1 Stadttheater de Basel

Se ha considerado importante ofrecer una breve exposición sobre las características del teatro de Basel por varias razones. La primera de ellas, porque este teatro fue donde Enriqueta cantó durante un largo periodo, comprendido entre 1958 y 1962. Y la segunda razón, porque fue el teatro donde obtuvo un contrato como soprano solista principal fija por primera vez, lo cual le permitió desarrollarse y consolidarse como cantante de ópera.

El teatro de Basel fue inaugurado en 1834 y consta de tres salas que son utilizadas para diferentes tipos de espectáculos. La sala principal es usada primordialmente para ópera y ballet. Esta sala tiene una capacidad de ochocientos cincuenta asientos aproximadamente. La gestión del teatro está administrada por una institución privada y cuenta con diversos apoyos. Por un lado, por el Theatergenossenschaft²⁴⁰ de Basel y, por otro, por personas físicas o jurídicas que desempeñan funciones de mecenazgo. Este teatro es uno de los más importantes de Suiza y siempre ha albergado grandes producciones de alto nivel musical y artístico. (Theater Basel, s. f.)²⁴¹

²³⁹ De estación (trad. a.).

²⁴⁰ Cooperativa de teatro (trad. a.).

²⁴¹ Recuperado de: <https://www.theaterbasel.ch/Theater-Basel/Das-Theater/Pm2VT/?lang=de>

Respecto a la gestión artística, durante las tres temporadas (1959-60 1960-61 y 1961-62) en las que Enriqueta estuvo contratada en ese teatro, el sistema que imperaba era «de repertorio» (Theater Basel, s. f.)²⁴². Este funcionamiento permitía a los cantantes contratados aprender o preparar una ópera con mucho tiempo de antelación como parte de su trabajo en el teatro, para más tarde representarla, además de la posibilidad de interpretar numerosos títulos de ópera durante una misma temporada y disfrutar de una estabilidad económica y artística.

Según el testimonio de Amadeo Casanovas (comunicación personal, 18 octubre 2019), en el Stadttheater de Basel las temporadas comenzaban en el mes de septiembre y finalizaban en el mes de junio. Los meses de julio y agosto eran de vacaciones remuneradas para los artistas del teatro. Por otra parte, todas las óperas que se interpretaban en este teatro, fueran en el idioma que fueran, se traducían al alemán y así se interpretaban. En general, se trataba de una práctica muy habitual en los teatros de ópera de todo el mundo, sobre todo en Inglaterra, Italia y en los países de habla alemana, entre los que incluimos a Suiza, concretamente Basel, que pertenece a un cantón de habla germana. Esta práctica de traducir las óperas al idioma vernáculo era muy habitual para el entendimiento del público y se daba casi desde los inicios de la ópera en Italia, según nos indica Rocío de Frutos (2013) en su tesis doctoral *El debate en torno al canto traducido*:

[...] la ópera nació en el siglo XVII como un «experimento» intelectual de recuperación del espíritu clásico dirigido a un público selecto y, al menos en su versión seria, mantuvo estas connotaciones elitistas (más de tipo social y económico que verdaderamente «artístico») durante gran parte de su desarrollo. Sin embargo, uno de los objetivos esenciales del nuevo género fue desde sus inicios el de revalorizar la comprensión del texto, tanto en su inteligibilidad como propiamente en su entendimiento idiomático, de modo que las obras se escribían en la lengua del público, es decir, los diferentes *dialetti* italianos.

Cuando la ópera comienza a traspasar las fronteras italianas, lo hace inicialmente como exportación de un producto típicamente italiano y realizado por italianos, de modo que conserva su lengua de origen, pero pronto los países receptores comienzan a interpretar las nuevas óperas italianas traducidas a las diferentes lenguas vernáculas. (De Frutos, 2013, pp. 40-41)

²⁴² *Ídem*.

Siguiendo con De Frutos (2013), en Alemania (incluimos el cantón suizo-alemán de Basel) desde mediados del siglo XVII las óperas eran traducidas o adaptadas al alemán:

A partir del s. XIX, bajo el influjo de la ideología nacionalista y burguesa se reavivó el gusto por las versiones traducidas, que abrieron la ópera a nuevos públicos y compitieron con la oferta más «ortodoxa» de las versiones originales. Desde el siglo XIX, por tanto, en los países de habla alemana, francesa e italiana, la norma fue la ópera en el idioma del público, ya fuese este el original o una traducción. Teachout (1995, p. 58) va más allá y afirma que casi todos los teatros europeos de provincias y la mayoría de los asentados en grandes ciudades continuaron ofreciendo ópera en el idioma del público durante gran parte del siglo XX. En Estados Unidos y España, no obstante, se mantuvo la preferencia por la ópera en idioma extranjero, principalmente italiano y no necesariamente original, hasta la Segunda Guerra Mundial. Pero en Gran Bretaña y Estados Unidos la ópera en idioma extranjero coexistió con la oferta de ópera traducida y cantada en inglés, si bien con ciertas connotaciones de circuito «de segunda». (De Frutos, 2013, pp. 126-127)

Esta práctica se mantuvo hasta después de la Segunda Guerra Mundial, pues paulatinamente fue desapareciendo durante la segunda mitad del siglo XX, como también explica De Frutos en su trabajo²⁴³. Pero durante los años en los que Enriqueta estuvo en Basel, ella siempre cantó en alemán, a excepción de las arias de Salud de *La vida breve*, de Falla, que las cantó en español, como se verá más adelante.

El director artístico del Stadttheater de Basel, durante las temporadas 1954/55 y 1959/1960 fue el señor Herman Wedekind. Mientras que, en el periodo intermedio, que comprendía las temporadas de 1960/61 y 1961/62, el director fue el señor Adolf Zogg. Ambos directores confiaron en la profesionalidad de Enriqueta Tarrés.

En el campo de la dirección musical del Stadttheater el encargado de esta labor era Silvio Varviso²⁴⁴, que dirigía la mayoría de las óperas del teatro suizo. El maestro Varviso, fue director musical de este teatro desde 1956 hasta 1962. Este periodo comprende también la etapa durante la que Enriqueta estuvo contratada en el teatro, por lo tanto, es posible que la dirigiera en todas las óperas que cantó.

²⁴³ Para más información sobre el tema *vid.* De Frutos, R. (2013). *El debate en torno al canto traducido. Análisis de criterios interpretativos y su aplicación práctica: Adaptación al castellano de la ópera Il barbiere di Siviglia de G. Paisiello*. (Tesis doctoral, Universidad de Sevilla, Andalucía). Recuperado de <https://idus.us.es/handle/11441/48056>

²⁴⁴ Silvio Varviso (Zurich, 1924 – Amberes, 2006): director de orquesta suizo.

5.1.2 Paréntesis en Basel

A pesar de haber firmado el contrato con el Teatro de Basel, Enriqueta mantenía varios compromisos musicales en la ciudad de Barcelona que durante la segunda mitad de este año 1958 debía realizar. Uno de ellos era el homenaje a Pich Santasusana²⁴⁵, el otro la *Novena Sinfonía* de Beethoven en el Palau de la Música y para finalizar el año, la representación de *Le nozze di Figaro* de Mozart en el Gran Teatro del Liceo, lo que además le permitiría pasar las fiestas navideñas con su familia en Barcelona.

Enriqueta solía ser muy reclamada para actuar en actos de homenajes a músicos insignes catalanes. En esta ocasión, y dado el lugar que la soprano estaba alcanzando en la vida musical de Barcelona, era invitada de honor como espectadora en el homenaje que se ofrecía al maestro Pich Santasusana, celebrado en el Parque de Deportes Fabra y Coats de Sant Andreu, en la primera semana del mes de julio de 1958. A este importante acto también acudían como invitados algunos representantes del Ayuntamiento de Barcelona y Badalona, el director del Conservatorio de Barcelona, Joaquín Zamacois, y el tenor Hipólito Lázaro. La actuación corrió a cargo de los Orfeones L'Eco de Catalunya y Badaloní, junto a la Banda Municipal de Barcelona dirigida por el propio homenajeado, Pich Santasusana. («Homenaje al maestro Pich Santasusana», 1958)

Tras este homenaje, en agosto Enriqueta volvía a Suiza, al Stadttheater de Basel, para comenzar en septiembre con los ensayos de su primer *Don Giovanni*, de Mozart. El miércoles 12 de noviembre de 1958 se celebraba el estreno. Este *Don Giovanni* tenía una gran peculiaridad: los dos personajes femeninos principales y el papel del tenor iban a ser asumidos por dos cantantes catalanas, dos barcelonesas del barrio de Gracia de la ciudad condal, Enriqueta Tarrés, en el papel de Donna Anna, y Montserrat Caballé, en el papel de Donna Elvira, además del tenor de Mataró, Amadeo Casanovas, en el papel de Don Ottavio. Tres barceloneses protagonizaron la gran ópera mozartiana²⁴⁶ (Tarrés, comunicación personal, 13 de junio 1958). Según Casanovas, uno de los protagonistas, (2019): «El terceto salió tan maravilloso que los críticos decían que aquello era perfecto y delicioso. Que se

²⁴⁵ Joan Pich i Santasusana (Barcelona, 1911 – Badalona, 1999): violoncelista, compositor y director de orquesta catalán. Fue director del Conservatorio Superior Municipal de Música de Barcelona desde 1967 hasta 1976.

²⁴⁶ No se ha logrado encontrar documentación sobre las críticas de esas representaciones, ni reseñas sobre la producción, ni sobre las cantantes.

notaba la escuela de Victoria de los Ángeles»²⁴⁷ (Casanovas, comunicación personal, 18 de octubre 2019).

En el Palau de la Música de Barcelona ese mismo año se celebraban los Festivales Beethoven de Barcelona. En uno de los conciertos que se realizaron dentro de este festival participó Enriqueta. En la segunda parte del programa previsto para el 12 de diciembre se interpretaría la *Novena Sinfonía*, de Beethoven. Tarrés asumiría el papel de soprano junto a la contralto Rosario Gomez, el tenor José María Aznar y el barítono Manuel Ausensi. La formación coral encargada de esta representación fue la Masa Coral Educación y Descanso de Terrasa y la parte instrumental estuvo a cargo de la Orquesta Filarmónica de Barcelona, todos ellos bajo la batuta de Piero Gamba. Para la primera parte, la actuación anunciada era la del violinista Endre Wolf interpretando el Concierto en Re Mayor para violín y orquesta de Beethoven y dirigido también por el maestro Gamba.²⁴⁸

La primera de las representaciones de *Le nozze di Figaro*, de W. A. Mozart, en el Gran Teatro del Liceo de Barcelona dentro de la Temporada 1958/1959 tuvo lugar el 26 de diciembre de 1958. Enriqueta encarnaría el papel de la Condessa de Almaviva, dirigida en esta ocasión por el griego Andreas Paridis. Esta versión contó con un total de tres representaciones los días 26, 28 y 30 de diciembre («Programa de mano. Le nozze di Figaro», 1958).

²⁴⁷ Refiriéndose a la manera de cantar española, no a que estos cantantes fueran alumnos o discípulos de Victoria de los Ángeles. En aquellos años Victoria de los Ángeles era la cantante lírica más conocida internacionalmente y el referente de la lírica catalana y española.

²⁴⁸ Según se ha podido comprobar en un cartel anunciador de este concierto, la fecha de realización fue el 16 de diciembre de 1958 y no el 12 de diciembre, como previamente se había anunciado. La actuación del violinista húngaro Endre Wolf fue sustituida por el pianista austro-húngaro Jan Smeterlin. Adjuntamos el cartel en los anexos.



Figura 28. Fotografía de Enriqueta Tarrés en 1958 del programa de mano de la Temporada 1958/59 del Gran Teatre del Liceu de Barcelona (Archivo personal de Enriqueta Tarrés).

Roger Alier (1994) en su libro *El gran teatre del Liceu. Histories artístiques* da muestras de la peculiaridad de esta versión de *Le nozze di Figaro*, de Mozart:

Las representaciones de *Le nozze di Figaro* de esta temporada se montaron a base de cantantes locales y tuvieron como aliciente principal la presencia de la soprano catalana Enriqueta Tarrés en el papel de Condessa de Almaviva y del Figaro de Manuel Ausensi. (Alier, 1994, p. 266)

El Liceo había decidido, como hecho novedoso, apostar por artistas que en ese momento estaban cosechando importantes éxitos a nivel internacional y que pertenecían a las denominadas «escuelas» de Barcelona y Madrid («Liceu. Reposició de Las bodas de Fígaro», 1958). Estos artistas eran los siguientes: nuestra soprano como Condessa de Almaviva, el barítono Agustín Morales en el papel de Conde de Almaviva, la soprano Celia Langa como Susana, Fígaro, que estaba representado por el barítono Manuel Ausensi, en el rol del joven Cherubino, la mezzosoprano Gloria Aizpuru, la decrepita Marcelina era la también mezzosoprano Pilar Torres, los tenores Fausto Granero y Diego Monjo eran Don

Basilio y Don Curzio, los bajos Guillermo Arroniz y José Manuel Bento interpretarían a Don Bartolo y a Antonio el jardinero y, por último, Francisca Callao en el papel de Barbarina, como se ha podido extraer del programa de mano de dicha representación y que a continuación se muestra.

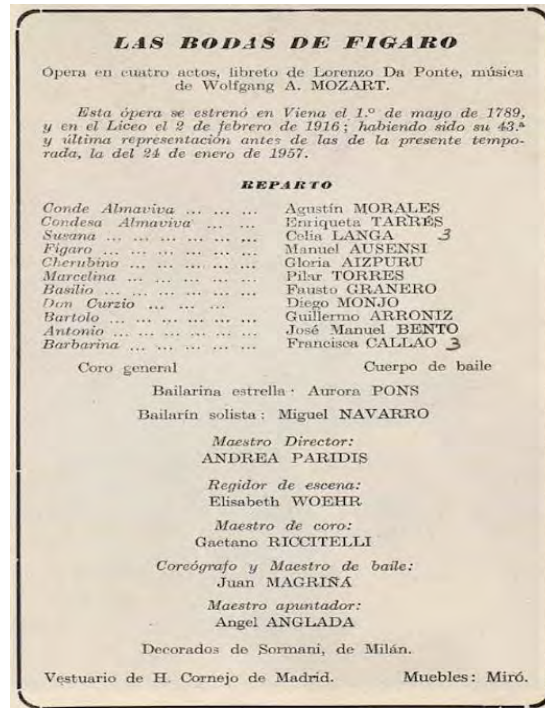


Figura 29. Reparto de la representación de la ópera *Le nozze di Figaro*, de W. A. Mozart, de 1958. («Programa de mano. *Las bodas de Figaro. Temporada 1958/59*», 1958)²⁴⁹

Para el crítico musical Zanni (1958) en un artículo escrito en el periódico *La Vanguardia Española*, la representación de estas *Bodas de Figaro*, de Mozart, no llegaron a ser excepcionales en todo su conjunto, pero sí merecieron los aplausos del público del Liceo. Por otro lado, su crítica sobre Enriqueta Tarrés fue positiva, aunque con ciertos matices, como se puede observar en el siguiente párrafo:

En la escena, la soprano Enriqueta Tarrés, de quien tan grato recuerdo se guardaba en el Liceo, mostrándose al principio, como intérprete del papel de condesa Rosina, un tanto cohibida; pero luego volvió por sus fueros y, en el acto tercero, dotó al personaje de estimabilísimos aspectos desde el punto de vista lírico, haciéndose aplaudir unánimemente. (Zanni, 1958, p. 34)

²⁴⁹ Recuperado de: <https://www.bib.uab.cat/human/arxiusocietatliceu/publiques/programes.php?&order=record>

Tras esta última actuación el 30 de diciembre, Enriqueta volvía de nuevo para seguir con las funciones de *Don Giovanni* en Basel, según exhibía *La Vanguardia Española* en su sección cultural: «Terminadas sus actuaciones en el Gran Teatro del Liceo, ha salido hacia Basel, para cantar nuevamente en el Stadttheater la parte de Ana del *Don Juan*, de Mozart, en calidad de artista “invitada”, la soprano barcelonesa Enriqueta Tarrés» («La soprano Enriqueta Tarrés», 1959).

5.2 Soprano invitada en el Stadttheater

Tarrés tuvo una exigua actividad artística durante la primera temporada en el Stadttheater de Basel. Por un lado, necesitaba adaptarse a un nuevo lugar con un clima muy diferente al de Barcelona y un idioma que no dominaba, como ya se ha expuesto. Por otro lado, el ofrecimiento que el teatro le había hecho para esa temporada era de invitada ocasional, es decir, si se la precisaba para alguna ópera se la contrataría de manera esporádica y se le pagaría por función realizada. Para ella era una gran oportunidad de comenzar su vida operística en un teatro extranjero. Además, a nivel económico podía permitirse esta situación durante un año, gracias al dinero que había conseguido con los premios y las becas obtenidas. También se debe que tener en cuenta que durante la temporada de 1958/59 del Stadttheater de Basel Montserrat Caballé era la soprano titular.²⁵⁰ Ella era la encargada de cantar los roles de su cuerda en las óperas programadas por el teatro. De ahí que Enriqueta no tuviera mucha actividad durante esta primera temporada, ya que las dos eran sopranos similares en cuanto a repertorio, aunque con algunas diferencias vocales. Caballé era una soprano más lírica y se movía mucho mejor en el registro agudo, mientras que la voz de Tarrés era más dramática y con un registro agudo menos extenso.

²⁵⁰ Tras iniciar su carrera profesional con la *Novena sinfonía*, de Beethoven, en Valencia y la *Serva padrona*, de Pergolesi, en Reus, en 1955, a los veintidós años, se trasladó a Italia, donde siguió el camino habitual en esta fase de la carrera lírica, escuchando propuestas, recibiendo consejos –a veces poro animosos- e ilusionándose por encargos que no siempre llegaban a buen puerto. Se presentó a una audición en Basilea y fue contratada como *cover* (sustituta ocasional), lo que le permitió conocer desde dentro el mundo del teatro y perfeccionar el alemán, además de establecer un contacto fructífero con el repertorio del siglo XX, en particular Richard Strauss, del que se convirtió en una verdadera especialista. El 7 de junio de 1956 debutó en Basilea por encargo del director Silvio Varviso en la ópera *Madama Butterfly*. El año siguiente cantó el papel de la protagonista de *Salomé* en el Teatro de la Ópera de Viena, donde fue galardonada con el premio a la mejor intérprete de *Salomé* del año –dos años más tarde, le volvieron a conceder el galardón por el papel de Elvira de *Don Giovanni*. Triunfar en Viena con dos papeles del repertorio alemán era un excelente augurio para una cantante catalana. Pasados estos primeros años en Suiza, aceptó un nuevo contrato de soprano residente en Bremen, ciudad alemana de intensa vida lírica, cosa que le permitía preparar a fondo el gran repertorio (Aviñoa, 2011). Recuperado de: <https://www.ub.edu/web/ub/galleries/documents/universitat/honoris/caballe.pdf>

Pero Caballé en 1958 ya había decidido finalizar su contrato en Basel y proseguir su andadura operística como soprano residente en el teatro de Bremen, Alemania. Esto propició que Enriqueta se convirtiera en la soprano principal de su cuerda en este teatro en la siguiente temporada. Por lo tanto, a partir de 1959 comienza su contrato como soprano titular del teatro de la ciudad cultural de Suiza, Basel. Este acontecimiento le proporcionó dos cosas muy importantes: un sueldo mensual fijo, es decir, solvencia económica, ya que el dinero que tenía de las becas y premios se estaba acabando, y la oportunidad de cantar varias óperas, que era su mayor deseo (Tarrés, comunicación personal, 12 de noviembre 2016).

El funcionamiento del Stadttheater de Basel era muy diferente a lo que Enriqueta conocía hasta ese momento. Se trataba de un teatro con una programación continua que iba alternando títulos de óperas que se podían repetir dentro de una misma temporada o en las consecutivas. Otra gran peculiaridad de este teatro era el modo de trabajar, el protocolo que seguían para cada montaje era escrupuloso y en algunas ocasiones podían llegar a durar varios meses.

A continuación, y según palabras de la propia Enriqueta, se expone el sistema de preparación del montaje de una ópera en el teatro de Basel:

El primer paso era el aprendizaje de tu personaje con el pianista repertorista que el propio teatro te proporcionaba. Tenías ensayo con el maestro co-repetidor hasta que aprendías la ópera de memoria. Una vez que ya estaba todo el personaje de memoria comenzaban los ensayos de escena. Eran muchísimos ensayos, aproximadamente de un mes de duración, incluso a veces más tiempo. Después, realizábamos unos cinco ensayos con la orquesta y ya comenzaba el ensayo pre-general con maquillaje y vestuario, el general también con maquillaje y vestuario y la «première»²⁵¹. Todo este proceso en algunas ocasiones podía durar más de dos meses. (Comunicación personal, 10 de enero 2018)

Como se ha podido observar, el trabajo que se realizaba era largo y meticuloso. Esto también implicaba que el número de óperas que un cantante podía llegar a montar durante una temporada era aproximadamente unas cuatro o cinco, siempre dependiendo de la producción, de la ópera elegida y del personaje asignado. A esto se sumaba que no todas las

²⁵¹ Se refiere a la primera función o estreno de una ópera.

óperas tenían que tener un rol de soprano *spinto* o dramática que encajase con las características de la voz de Enriqueta. Por lo tanto, que tengamos constancia, durante su estancia en el Stadttheater de Basel Enriqueta interpretó trece óperas²⁵² del gran repertorio lírico de los grandes compositores: Mozart, Verdi, Gounod, Wagner, Bizet, Dallapiccola, Strauss, Chaikovski y Falla.

Durante la primavera de 1959, Enriqueta recibe la visita más deseada para la soprano: su madre María va a Basel para pasar unos días con ella y disfrutar de su compañía. Este hecho es muy importante para ella y así se lo expresa a su amiga Eugenia en una carta fechada el 28 de abril de 1959, donde le explica que su madre ha estado allí con ella y que esto le ha supuesto una gran alegría. Llevaba sin verla desde principios de enero, cuando había estado en Barcelona cantando *Le nozze di Figaro* en el Gran Teatro del Liceo. Enriqueta siempre había tenido una relación muy estrecha y cercana con sus padres, pero especialmente con su madre. Aunque había pasado algunas temporadas lejos de la casa materna, esta nueva situación a la que se enfrentaba era dura por la lejanía, la soledad y el clima tan frío de Suiza. Poder pasar unos días con su madre la había reconfortado.

En estos meses como soprano invitada ocasional, la vida artística de Enriqueta no es muy ingente, como ya se ha dicho, pero sí el aprendizaje de la lengua germana y la oportunidad de saborear y de empaparse de las óperas que el Stadttheater le brindaba como espectadora. Tener la oportunidad de poder ver y escuchar tantas producciones era otra manera de aprender y crecer como cantante.

Antes de comenzar su contrato como soprano titular, el Stadttheater le ofreció estar contratada durante el mes de junio para interpretar el rol de «Der mutter»²⁵³ de la ópera *Der Gefangene*²⁵⁴, de L. Dallapiccola²⁵⁵, obra que Enriqueta nunca había cantado. Fue su debut en una ópera en lengua alemana. Para esta producción el teatro le pagó cien francos como mensualidad por los ensayos e interpretación de dicha ópera. El 14 de junio de 1959 a las 20 horas cantó la primera función de la obra de Dallapiccola.

²⁵² Vid. tabla 13.

²⁵³ La madre (trad. a.)

²⁵⁴ El prisionero (trad. a.)

²⁵⁵ Luigi Dallapiccola (Pisino d'Istria, 1904-Florenca, 1975): compositor y pianista italiano.

5.3 Soprano titular del Stadttheater

Tras casi un año de estancia intermitente en la ciudad suiza y tras esta primera formalidad como invitada contratada, en el verano de 1959 firma su primer contrato como soprano titular del Stadttheater de Basel por el que cobrará mil francos mensuales. El contrato firmado comenzará el 1 de julio de 1959 y tendrá una duración de dos años. Con esta nueva situación económica, Enriqueta decide alquilar un piso para vivir de manera independiente. De esta forma, sus padres podrían visitarla más a menudo, además de la libertad que le suponía tener una vivienda para ella sola. Desde que llegó a Basel en la primavera de 1958 no había tenido esa oportunidad. Cuando llegó por primera vez se alojó en la habitación que tenía alquilada su amigo Amadeo Casanova, en una casa que pertenecía a una señora que alquilaba habitaciones. Amadeo, en ese momento, no se encontraba en Basel y le ofreció su habitación para que durante los días que estuviese allí para realizar la audición en el teatro pudiese tener una cómoda estancia. Cuando finalmente Enriqueta se dispuso a vivir en Basel, Casanova había dejado libre la habitación y Enriqueta decidió alojarse allí hasta tener un contrato que económicamente le permitiese una vivienda para ella sola.

5.3.1 Basel y *La Bohème* del Liceu (1959-1960)

La temporada 1959/60 en el Stadttheater de Basel abarcaba cinco títulos de óperas en las que Enriqueta sería la soprano protagonista. De estos cinco títulos dos eran nuevos para ella: *Giovanna d'Arco*, de Verdi, y *Arabella*, de Strauss. Los tres restantes ya los había cantado en España: Leonora, de *Il trovatore*, de Verdi, en la Plaza de Toros de Valencia, Marguerite, de *Faust*, de Gounod y la Condessa de Almaviva, de *Le nozze di Figaro*, de Mozart, en el Gran Teatro del Liceo de Barcelona.

La temporada en Basel para Tarrés comenzó con la ópera del compositor italiano, Giuseppe Verdi, *Giovanna d'Arco*. La primera función fue el 14 de septiembre de 1959. La preparación de la ópera fue intensa y larga ya que Enriqueta no conocía la obra, a lo que se añadía que no se cantaría en italiano, sino en alemán, lo que dificultaba aún más su trabajo. Pero el teatro contemplaba siempre una gran preparación para cada producción, como se ha explicado anteriormente y esto facilitaba mucho el aprendizaje de la obra, sobre todo cuando

eran obras que Tarrés no había cantado nunca y se habían previsto varias sesiones con el maestro co-repetidor para preparar toda la música a la perfección. En este caso, esta ópera fue semi-es escenificada, por lo tanto, no hubo ensayos de escenas como en otras producciones. Enriqueta grababa los ensayos para luego poder escucharse con tranquilidad y así minuciosamente ir trabajando todos aquellos aspectos que consideraba que podía mejorar (Tarrés, comunicación personal, 12 de noviembre 2016).

Solo diez días después se tuvo que enfrentar a *Il trovatore*, también de Verdi, pero en este caso Enriqueta ya la había cantado en varias ocasiones y conocía la partitura a la perfección, aunque ella la había cantado en italiano y ahora tenía que aprenderla en lengua alemana. Salvando este pequeño inconveniente, con el que ella ya contaba, porque como se ha comentado anteriormente, allí se cantaban todas las óperas en alemán, el 24 de septiembre se estrenaba *Il trovatore*, uno de los títulos que acompañaría a Enriqueta durante toda su carrera.

A principios de octubre estaba previsto el estreno de *Faust*, de Gounod, ópera con la que Enriqueta había debutado y triunfado en el Gran Teatro del Liceo en 1957, pero una tromboflebitis ocasional la privó de cantar la primera función (Tarrés, comunicación personal, s.f.).

En aquellos primeros días del otoño Enriqueta recibió la visita de sus padres, que habían ido a pasar unos días con ella. Enriqueta ya recuperada de la tromboflebitis estaba actuando, por lo que asistieron a la representación del 16 de octubre de la ópera *Faust*, de Gounod en la que Enriqueta cantaba el rol de Marguerite. Al acabar la función, el señor Manuel, padre de Enriqueta le dijo a nuestra soprano: «según mi criterio, has cantado mejor la Margarita aquí que en el Liceo». Estas palabras están extraídas de la carta que Enriqueta envió a su amiga Eugenia explicándole sus vivencias de esos días con sus padres (Tarrés, comunicación personal, s.f.).

El Liceo volvía a aparecer en la vida de Enriqueta para confiarle un nuevo papel protagonista. El señor Joan Antoni Pàmias, empresario que gestionaba el Gran Teatro del Liceo, a través de un comunicado al ilustre señor presidente de la Junta de Gobierno de la Sociedad del Gran Teatro del Liceo, exponía lo siguiente:

No faltará en nuestra Compañía la colaboración de eminentes artistas nacionales, unos conocidos por haber actuado ya en nuestros programas, como Rosario Gomez, Francisca Callao, Lina Bicharte, Enriqueta Tarrés, Lolita Torrentó, Manuel Ausensi, José Simorra, Agustín Morales, y otros que hasta ahora no cantaron en el Liceo, pero que por sus propios méritos vienen a nuestra lista de Compañía, como María José Simó, Anna Ricci, Miguel Sierra. (Pàmias, 1959, pp. 2-3)

El señor Pàmias como gerente del teatro apostaba por los cantantes de la tierra, pero siempre con ciertos matices y de alguna manera, situando por delante los nombres de cantantes extranjeros, como se puede ver en el mismo comunicado:

He procurado en la formación de la Compañía dar cabida en la misma a artistas de primerísima fila ya conocidos y aplaudidos en este Gran Teatro, como Renata Tebaldi, Gianna D'Angelo, Caterina Mancini, Gertrud Grob-Prandl, Lyane Synek, Grace Hoffman, Mario Filipeschi, Ramón Vinay, Umberto Borsò, Gianni Raimondi, Josip Gostic, Giuseppe Taddei, Bern Aldenhoff, etc. A la vez que presentar por vez primera en Barcelona al mayor número posible de elementos de valía, más de treinta meritísimos y de renombre mundial lo harán este año, que nunca hasta ahora actuaron en nuestro Gran Teatro, destacándose entre ellos Anna de Cavalieri, Giuditta Mazzoleni, Rita Gorr, Ferruccio Tagliavini, Nicola Monti, Dino Dondi, Giangiacomo Guelfi, Yvo Vinco, Sandor Konya, Franz Anderson, etc. (Pàmias, 1959, p. 2)

Queda claro que en este primer párrafo del comunicado no aparece ningún nombre catalán o español. Algunos de los cantantes nacionales que aparecen en el tercer párrafo estaban triunfando fuera de nuestras fronteras y ya tenían un reconocimiento internacional, pero quizás por no ser extranjeros no estaban considerados como cantantes de la misma dimensión artística.²⁵⁶

Enriqueta en una entrevista realizada el 9 de febrero de 2015 hacía alusión a este dato. Ella se tuvo que marchar con tan solo veintiséis años porque, aunque había debutado con *Faust* en el Liceo en 1957 e incluso la habían contratado para cantar *Le nozze di Figaro* en 1958, pensó: «¿y ahora qué?, ¿cuándo me volverán a llamar para cantar?, ¿qué hago yo ahora

²⁵⁶ Estas conclusiones sobre el señor Antoni Pàmias tan solo son conjeturas que no se ha podido demostrar, pero que se ha considerado muy importantes para entender ciertos aspectos de esta investigación.

aquí?» (Tarrés, comunicación personal, 12 de noviembre 2016). Así pues, decidió probar suerte en algún lugar que le propiciara una continuidad laboral como cantante. Al pasar los años llegó a pensar que una de las razones por la que no había cantado en más ocasiones a lo largo de su carrera en el Liceo podría ser la siguiente:

En el Liceu no he cantado mucho porque yo creo que la casa no apreciaba tanto a los cantantes de su tierra²⁵⁷. Quizás fuera eso. Creo que es algo muy español, con perdón. Con Caballé fue distinto, pero no sé por qué. Igual desconfiaban de los cantantes de casa y no querían arriesgarse para un primer papel. Es posible que en otros teatros del mundo pase lo mismo. (Tarrés, comunicación personal, 12 de noviembre 2016)

Esta apreciación de Enriqueta unida a las palabras del señor Pàmias en su comunicado, de alguna manera nos pueden hacer pensar que es posible que Enriqueta estuviera en lo cierto y que de haber sido una cantante extranjera hubiera cantado en más ocasiones en el coliseo barcelonés. También se podría sumar a estos dos datos el hecho de que estaba mejor visto un nombre extranjero que un nombre español y muchos cantantes españoles de aquella época se cambiaban el nombre por uno italiano para conseguir más trabajo o pensando que así se les tendría en mayor consideración. Como ejemplo, está el caso de la soprano española, más tarde mezzosoprano, Dolores Pérez,²⁵⁸ que durante los primeros años de su carrera utilizó como nombre artístico Lily²⁵⁹ Berchman²⁶⁰.

Al cumplir los dieciséis años ya tiene aprendidas todas las óperas de repertorio para soprano lírica. Entonces la oye el maestro Annovazzi, sacando la consecuencia, después de la audición, de que es la primera vez que no ha perdido el tiempo escuchando a una cantante. La envía al empresario Barnú, quien la contrata sin oírla, simplemente orientado por las referencias del maestro, y entra a formar parte de su gran compañía de ópera italiana. Objeta solamente este empresario sobre el apellido «Pérez» que por ser tan español resulta vulgar para una artista y desde entonces adopta el de Lily Berchman. [...].

En octubre de 1953 toma parte en el Concurso Internacional de Canto de Vercelli. En dicho concurso se inscribe, como es natural, con su verdadero nombre y apellidos, Dolores Pérez

²⁵⁷ Cuando dice tierra, se refiere a Cataluña.

²⁵⁸ Dolores Pérez Cayuela. (Madrid, 1928 – Alicante, 1982): soprano/mezzosoprano española de carrera internacional.

²⁵⁹ Lily podría ser el diminutivo de Dolores.

²⁶⁰ Berchman era el segundo apellido de su padre, Juan Pérez Berchman, barítono y maestro repertorista.

Cayuela, citando también el seudónimo de Lily Berchman, pero en Italia suena mejor «Pérez» que «Berchman». Pérez es tan español como ella y les agrada, por lo tanto, hacen caso omiso de Lily y se entusiasman con la voz aterciopelada y acariciadora de Dolores que en sus agudos vibra con insuperable potencia. En Italia, cuna del *bel canto*, valoran esta joya artística, aclamándola todos los intelectuales reunidos en Vercelli al proclamarla triunfadora entre los mejores cantantes de las treinta y ocho naciones que concursaron. [...]. (Ruiz Fuentes, s. f.)²⁶¹

Como se observa, el empresario prefería un apellido que no fuera español porque consideraba el suyo vulgar para una artista, mientras que en Italia sonaba mejor el apellido «Pérez». En este caso concreto, el nombre de Lily tendría cierta similitud con Loli de Dolores y el apellido adquirido era el segundo de su padre, pero no siempre ocurría así. En otros casos se utilizaba un nombre y/o apellido extranjero que no tenía ninguna relación con el artista en cuestión. Siguiendo con Dolores Pérez, se puede decir que esta cantante gozó de una brillante carrera internacional, pero tan solo cantó en el Gran Teatro del Liceo en tres producciones: *Goyescas*, de Granados, en la temporada 1956/57, *Gianni Schicchi*, de Puccini, en la temporada 1957/58 y *Turandot*, de Puccini, en 1965.

Aunque no se puede llegar a afirmar que todos estos hechos sean los causantes de que estas artistas no cantasen con mayor asiduidad en el Gran Teatro del Liceo, sí que se ha considerado necesario exponer estos datos para encontrar algún motivo que nos lleve a entender por qué Enriqueta tardó doce años en volver a cantar en el Liceo, y no porque ella no lo deseara. Como se ha visto, cuando firmó su primer contrato en Basel, una de las cláusulas que ella pidió fue tener un permiso de dos meses al año con el fin de estar libre por sí el Gran Teatro del Liceo la requiriera para alguna producción.

Pero antes de este gran paréntesis liceísta, el templo de la lírica catalana había elegido *La Bohème*, de G. Puccini, para que Enriqueta regresase al Gran Teatro del Liceo. En esta producción de la más famosa de las óperas puccinianas, el reparto en los roles principales estaba compuesto por el tenor Gianni Raimondi, los barítonos Juan Rico, Alfredo Mariotti y José Simorra, la soprano Giuditta Mazzoleni y el bajo Agostino Ferrin. El personaje del

²⁶¹ Recuperado de: <https://elartedevivirelflamenco.com/cancionespanola294.html>

Ragazzo²⁶², que en el segundo acto lloriqueando canta: «Vo' la tromba, il cavallin!»²⁶³, lo interpretó el tenor José M^a Carreras²⁶⁴, que en 1959 contaba con doce años de edad. Con la Orquesta Sinfónica del Gran Teatro del Liceo y bajo la dirección del maestro Armando La Rosa Parodi²⁶⁵ se completaba el elenco artístico. La producción constó de tres funciones, en la primera de ellas el papel de Mimi lo interpretó Renata Tebaldi y en las otras dos funciones, entre el 22 y 29 de noviembre, Enriqueta Tarrés, dos sopranos de una misma cuerda, pero de una relevancia muy distinta.

Por un lado, la soprano italiana Renata Tebaldi²⁶⁶ que en ese momento contaba con treinta y siete años de edad y se encontraba en la cúspide de su carrera, era una de las sopranos más distinguidas del momento, además de ser muy querida por el público barcelonés, como se observa en el artículo de Zanni (1959) de *La Vanguardia Española*:

A Renata Tebaldi, en su última actuación por esta temporada, había que demostrarle cuánto se la admira y quiere en Barcelona, demostración que, después de todo, no ha dejado de hacerse un solo instante. Pero había que insistir, y anteayer, por la tarde, el teatro se llenó de modo que parecía haberse hecho elástico, y las ovaciones y ¡bravos! fueron inacabables y ensordecedores, e imponente la ofrenda de flores y regalos.

La eminente soprano, sobreponiéndose a la emoción que la dominaba, cantó *Tosca* como la canta siempre: maravillosamente, estupendamente. El «Vissi d'arte», una creación magistral, subrayada por las aclamaciones de la sala, teniéndose que repetir la famosa romanza. [...]. (Zanni, 1959, p. 29)

Por otro lado, la soprano catalana Enriqueta Tarrés, que tan solo tenía veintisiete años y comenzaba a hacerse un lugar en la lírica internacional. El personaje de la joven y enferma Mimi era el único que tenía doble reparto, el resto de personajes estaban interpretados por los mismos cantantes²⁶⁷ en todas las funciones. Esto no solía ocurrir muy a menudo, lo más habitual era encontrar dos repartos diferentes de los personajes principales de la ópera en

²⁶² Muchacho (trad. a.)

²⁶³ ¡Quiero la trompeta, el caballito! (trad. a.)

²⁶⁴ José María Carreras Coll, nombre artístico José Carreras (Barcelona, 1946): tenor catalán de carrera internacional.

²⁶⁵ Armando La Rosa Parodi (Génova, 1904 – Roma 1977): director de orquesta y compositor italiano muy vinculado al mundo de la ópera.

²⁶⁶ Renata Tebaldi (Pésaro, 1922-San Marino, 2004): soprano dramática italiana.

²⁶⁷ Los citados anteriormente.

cuestión, que en el caso de *La Bohème* de Puccini serían Mimi, Rodolfo, Musetta y Marcelo, o en los casos en los que un rol era de gran dificultad vocal. Pero por razones que se desconocen²⁶⁸, en esta producción no fue así.



Figura 30. Reparto de la representación de la ópera *La Bohème*, de G. Puccini. Programas de mano de la Temporada 1959-60 del Gran Teatre del Liceu de Barcelona. En el programa de la izquierda en el reparto aparece como Mimi la soprano Renata Tebaldi y en el de la derecha Enriqueta Tarrés. («Programa de Mano. La Bohème», 1959)²⁶⁹

Esta noticia que a continuación se expone, aparecía en el programa de mano de *La Bohème*, de Puccini, en el Gran Teatro del Liceo, con fecha 21 de noviembre de 1959. Como se puede leer, Enriqueta cantaba la función de la ópera pucciniana ese día, aunque estaba anunciada con anterioridad Renata Tebaldi. Por lo tanto, se puede entender que ese día Enriqueta sustituyó a Tebaldi en el papel de Mimi.

²⁶⁸ Por los datos recopilados consideramos que el motivo de este doble reparto del personaje de Mimi de *La Bohème* fuera que Renata Tebaldi estaba contratada para tres óperas de Puccini: *Manon Lescaut*, *Tosca* y *La Bohème* en el periodo comprendido entre el 30 de octubre y el 22 de noviembre. Estas tres óperas son de gran envergadura vocal y era necesario que Tebaldi pudiera descansar vocalmente, por eso fue necesario contratar a otra soprano, en este caso, Enriqueta Tarrés, que se alternase con ella para este rol.

²⁶⁹ Recuperado de: <https://www.bib.uab.cat/human/arxiusocietatliceu/publiques/programes.php?&order=record>

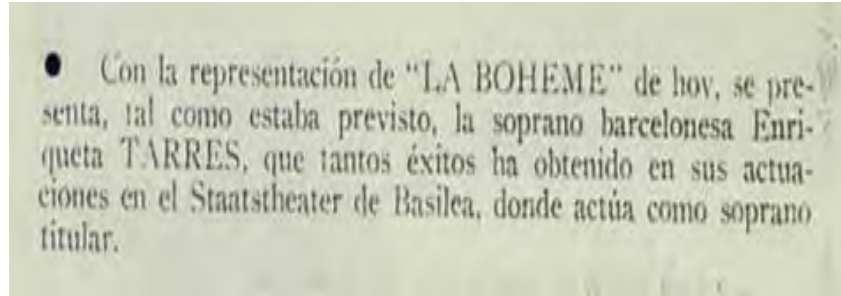


Figura 31. Recorte de las noticias del programa de mano de *La Bohème*, de G. Puccini, en el Gran Teatre del Liceu. Temporada 1959/60. («Programa de Mano. La Bohème», 1959)²⁷⁰

A esta circunstancia se agregó una excepcional situación. Para el día 22 de noviembre estaba previsto el estreno de la zarzuela *La Dolores*, de Tomás Bretón. Aunque no se ha podido encontrar fuentes documentales que lo verifiquen, deducimos por el siguiente artículo de *La Vanguardia Española*, firmado por Zanni (24 noviembre 1959, p. 24), que el Liceo para esta producción tuvo problemas con el montaje de la escenografía, lo que les llevó a tener que anular la primera función y sustituirla por *La Bohème*, de Puccini, que se estaba representando en esos días en dicho teatro. También consideramos, y haciendo alusión al mismo artículo de Zanni (1959), que en un principio el papel de Mimi lo iba a interpretar la soprano Renata Tebaldi pero que finalmente fue sustituida por la soprano Enriqueta Tarrés²⁷¹. Finalmente, no se puede concluir cuál de los dos días Enriqueta sustituyó a Tebaldi porque en cada documento examinado aparece una información distinta.

Todo este escenario dejaba a Tarrés en una situación complicada de cara al público catalán que sentía una gran admiración por Tebaldi, pero Enriqueta fue capaz de enfrentarse a este personaje, que posteriormente tantas veces cantó, con toda la profesionalidad que hasta el momento había demostrado y creando una Mimi que gustó mucho a los espectadores del Liceo. En el artículo de Zanni (1959) con el título «*La Bohème* con nueva Mimi. Despedida de Renata Tebaldi», el crítico hace alusión a Enriqueta como la nueva Mimi:

Cuando creíamos que las socorridas «dificultades del montaje» quedaban relegadas a teatros dedicados a espectáculos de otra categoría, he aquí que también se han presentado en el

²⁷⁰ Recuperado de: <https://www.bib.uab.cat/human/arxiusocietatliceu/publiques/programes.php?&order=record>

²⁷¹ En la entrevista que mantuvimos con Enriqueta Tarrés el 9 de febrero de 2015 en su casa de Barcelona, nos explicó que había sustituido a Renata Tebaldi en *La Bohème* del Liceo en 1959, lo que unido a la información extraída de *La Vanguardia Española* nos ha hecho deducir que, por algún motivo desconocido -enfermedad, descanso vocal u otro-, Tarrés sustituyó a Tebaldi.

Liceo, obligando, el sábado por la noche, a reemplazar la esperada *La Dolores*, de Bretón, por *La Bohème*, de Puccini, con una nueva Mimi, encarnada por la soprano barcelonesa Enriqueta Tarrés, ya conocida por el público del Gran Teatro.

No dejaba de tener sus riesgos para la señorita Tarrés esta presentación, pues, por odiosas que sean, habían de surgir las comparaciones: pero, artista bien pertrechada y de personalidad propia, salió triunfante de la dura prueba. Fue una Mimi expresiva, sensible, brillante en los agudos y variada y convincente en los acentos. El público la aplaudió con toda efusividad a lo largo de la representación e insistió en sus cálidos aplausos al final de los actos, requiriéndola al proscenio.

El tenor Gianni Raimondi, la discreta Giuditta Mazzoleni, el barítono José Simorra, el bajo Agostino Ferrin y el resto del reparto fueron, con el maestro La Rosa Parodi, que dirigió la orquesta, tan aplaudidos como el primer día. (Zanni, 1959, p. 29)

Como se puede apreciar, Enriqueta no es una cantante que se achique ante difíciles situaciones, su carácter y su gran profesionalidad la acompañan en momentos que podrían hacer mella en una joven cantante que se enfrenta a un rol complicado en uno de los templos de la ópera y que de antemano se puede llegar a comparar con una cantante ya consolidada, como era Tebaldi.

A toda esta confusión habría que añadir también la existencia de un documento que de alguna manera contradice uno de los puntos expuestos hasta este momento. En dicho documento, que es un anuncio que aparecía en la prensa catalana, concretamente en el diario *La Vanguardia Española* (1959), se puede leer, como se observa en la figura 33, el siguiente subtítulo: «*La Bohème*, presentación de la soprano barcelonesa Enriqueta Tarrés» («Gran Teatro del Liceo. Aviso», 1959, p. 35). Lo que se entiende como un reclamo para el público barcelonés no refleja la realidad porque Tarrés ya había cantado *Faust*, de Gounod, y *Le nozze di Figaro*, de W. A. Mozart, en el Gran Teatro del Liceo.



Figura 32. Anuncio del Gran Teatro del Liceo de las óperas *La Bohème* y *Tosca*, de G. Puccini, en la que se hace especial mención a la soprano Enriqueta Tarrés. («Gran Teatro del Liceo. Aviso», 1959, p. 35)

Tras todo este periplo Enriqueta volvió a Basel con un éxito más en su ciudad natal, en el teatro por el que sentía un gran cariño y al que esperaba volver muy pronto.

A su regreso a Suiza prosiguió con los ensayos para su próxima producción en el Stadttheater. Finalizaría el año 1959 interpretando de nuevo otro de los roles que cantó en numerosas ocasiones a lo largo de su carrera y que en 1958 había cantado en el Gran Teatro del Liceo: la Condessa de Almaviva de *Le nozze di Figaro*, de Mozart, pero en esta ocasión en alemán. La primera de las funciones navideñas de esta ópera mozartiana fue el 29 de diciembre (Tarrés, comunicación personal, s.f.).

En enero Enriqueta recibía una triste noticia a través de una carta de su amiga Eugenia. En ella su amiga le explicaba que el 25 de diciembre había fallecido la señora Concepción Callao, maestra de Enriqueta. También le explicaba que ella había asistido a su entierro en Barcelona. Para Enriqueta esta fue una dolorosa noticia ya que sentía un gran cariño y aprecio por la señora Callao, la maestra que le había enseñado a cantar desde pequeña. Le había apenado mucho no poder asistir a su funeral y despedirla (Tarrés, comunicación personal, 14 de enero 1960).

Para concluir la temporada 1959/60 de Basel, el 30 de mayo de 1960 Tarrés interpretó el personaje principal de la ópera alemana del compositor R. Strauss, *Arabella*. Con estas palabras definía Amadeo Casanovas (comunicación personal, 18 octubre 2019) la actuación y el éxito que Enriqueta obtuvo cantando este difícil rol de Strauss: «Tuvo un gran éxito con *Don Giovanni* y luego cantó una *Arabella* maravillosa. Hizo una creación enorme».

5.3.2 Afianzamiento en Basel (1960-1961)²⁷²

En la temporada de 1960/61 Enriqueta participó en tres producciones operísticas en el Stadttheater de Basel: *Carmen*, de G. Bizet, *Evgueni Oneguín*²⁷³, de Chaikovski²⁷⁴ y *La Vida Breve* de Falla que se cantarían en alemán²⁷⁵. Estos tres títulos eran nuevos en el repertorio de Enriqueta, que tenía un largo y arduo trabajo por delante.

La primera de ellas fue *Carmen*, de Bizet, en la que Enriqueta interpretaría el papel de Micaela. El estreno tuvo lugar en septiembre de 1960²⁷⁶. Esta sería la primera y la última vez que Enriqueta cantó esta famosa y bella ópera francesa tan popular. En esta producción el papel de Carmen estaba interpretado por la cantante estadounidense Grace Bumbry²⁷⁷, que expresaba lo siguiente en una entrevista realizada por Alejandro Martínez (2015) en la

²⁷² La información que contiene este apartado está extraída de apuntes que Enriqueta Tarrés tenía en unos documentos en su archivo personal.

²⁷³ Eugenio Oneguín, en español (trad. a.). Eugene Onegin, en alemán (trad. a.)

²⁷⁴ Piotr Ilich Tchaikovski. (Vótkinsk, 1840-San Petersburgo, 1893). Compositor ruso.

²⁷⁵ «Casi todas las óperas las cantábamos en alemán, pero no recuerdo exactamente los títulos. Lo que sí recuerdo es que Eugene Onegin la cantamos en alemán y no en ruso». (Tarrés, comunicación personal, 12 de noviembre 2016).

²⁷⁶ No se ha logrado averiguar el día exacto del estreno.

²⁷⁷ Grace Bumbry. (San Luis, Misuri 1937): soprano/mezzosoprano americana de trayectoria internacional.

revista digital *Codalario.com* ante el siguiente comentario del periodista: «Creo que su viraje hacia roles de soprano no fue un capricho, precisamente».

Los doctores me pidieron que dejase de cantar como mezzosoprano, en 1969, tras una *Carmen* en la que no me sentía segura. Nadie me creía cuando cambié hacia un repertorio de soprano. Todos creían que era por una cuestión de ego. Tuve que cancelar contratos, reorganizar mi agenda, no fue fácil. Los doctores me dijeron cosas muy difíciles de asumir, como que mi voz hablada tenía un volumen excesivo. Medio en broma, medio en serio, le diré que todo comenzó en Basilea, en un enfrentamiento con Enriqueta Tarrés. Montserrat Caballé dejó Basilea en junio de 1960, yo llegué en septiembre de ese mismo año. Enriqueta estaba allí ya para entonces y con la marcha de Montserrat quería convertirse en la *prima donna* del lugar. Ella era la Micaela de mi *Carmen*. Hubo una rivalidad entre nosotras que me llevó poco a poco, e involuntariamente, a oscurecer más y más mi voz, hablando cada vez más alto, forzando mi instrumento sin darme cuenta, como una forma involuntaria de afirmarme ante Enriqueta. Cuando acudí a los doctores años después me obligaron a estar un mes entero sin hablar, absolutamente nada. Y poco a poco mi voz fue volviendo a su lugar natural. Debo la longevidad de mi carrera a ese cambio de cuerda, de mezzosoprano a soprano. El ego es el peor enemigo de un cantante. (Bumbry, 2015)²⁷⁸

Estas palabras de Bumbry muestran ciertas incoherencias respecto al relato recogido en los apartados dedicados a la llegada de Tarrés a Basel y la salida de Caballé del Stadttheater en esta investigación. Por un lado, Bumbry explica que Montserrat dejó Basel en junio de 1960, cuando realmente fue en junio de 1959. Por otro lado, sobre la marcha de Caballé y la voluntad de Enriqueta de convertirse en la *prima donna* del teatro, el asunto no queda muy claro, ya que Enriqueta ya había firmado el contrato en esas fechas como soprano titular. Es posible que existan incongruencias por parte de Bumbry, bien por falta de precisión en las fechas, bien una cuestión de memoria o una vivencia muy personal de la soprano estadounidense. Lo que parece claro es que Enriqueta mostraba quién era como cantante y tenía claro cuál era su lugar en el Stadttheater, el de la *prima donna*.

Tras las representaciones de *Carmen* comenzaron los ensayos de una ópera de corte muy distinto, una ópera rusa, *Evgueni Oneguín*, de Chaikovski. El 25 de noviembre de 1960 se

²⁷⁸ Recuperado de: https://www.platamagazine.com/platea/1822-grace-bumbry-el-ego-es-el-peor-enemigo-de-un-cantante?fbclid=IwAR28-0xkv_rT7AwnLFrARoSogb9XFfiPHP7xZY4kQH0w1k6Z7MBT0y0Wz8kY

enfrentaría por primera vez al bello y difícil papel de Tatiana del genio de San Petersburgo. En esta ópera Enriqueta volvía a compartir cartel con Grace Bumbry, que interpretó el papel de Larina, madre de Tatiana, y con su amigo, el tenor Amadeo Casanovas, en el papel de Lenski, amigo de Evgueni Oneguín. Esta producción fue de nuevo un triunfo para Tarrés: «Tatiana fue maravillosa. Un éxito rotundo», según palabras de Casanovas (comunicación personal, 18 de octubre 2019).

Estos éxitos en Basel comenzaban a reportarle nuevas propuestas para cantar en otros teatros y salas de conciertos, como fue el caso de la invitación para interpretar el grandioso *Requiem* de Verdi por primera vez. Esta misa de réquiem fue una de las obras que más veces cantó durante su carrera y que más éxitos le aportó. Entre la producción de *Carmen* y la de *Evgueni Oneguín*, Enriqueta cantó el papel de soprano de la obra sacra de Verdi en la ciudad alemana de Bingen²⁷⁹ los días 4 y 5 de noviembre de 1960 (Tarrés, comunicación personal, s.f.).

Esta temporada concluyó con una obra del gran compositor andaluz Manuel de Falla, *La vida breve*²⁸⁰, que se estrenó en el Stadttheater de Basel el 10 de abril de 1961, y donde Enriqueta encarnaría el papel de la joven gitanilla que simboliza a la mujer española de principios del siglo XX. Este papel encajaba perfectamente tanto con la voz como con la personalidad de Enriqueta. Muy probablemente, los directores de la Stadttheater pensaron que era una oportunidad única representar esta ópera, ya que tenían en su teatro a la soprano idónea para este papel. La singularidad de esta producción recayó en el idioma: al igual que *Evgueni Oneguín*, la ópera de Falla se cantó en alemán, pero con la excepción de las arias «Salud, ¡Vivan los que ríen!», del cuadro I del Acto I, y «¡Allí está riyendo, junto a esa mujé!», del cuadro I del Acto II, que Enriqueta cantó en su idioma original, español. El resto del papel de Salud lo cantó en alemán (Tarrés, comunicación personal, 25 de abril 2019). Como se verá más adelante, Enriqueta cantó en numerosas ocasiones esta ópera, siendo considerada una de las mejores sopranos que interpretaba el personaje de Salud.

²⁷⁹ Ciudad alemana perteneciente al estado federal de Renania-Palatinado. Se encuentra a unos 335 km de Basel.

²⁸⁰ *La vida breve* es una ópera de carácter lírico, compuesta en dos actos. El libreto es de Carlos Fernández Shaw. Como dato curioso, aunque la ópera fue escrita en idioma español como lengua original, su estreno fue en francés en Niza, en 1913. Con esta ópera, Manuel de Falla consiguió el primer premio en el concurso de la Real Academia de Bellas Artes de Madrid. Con el paso de los años la ópera sigue cosechando éxitos allá donde se representa.

5.3.3 Último periodo en Basel (1961-1962)

Antes de comenzar esta temporada Tarrés tuvo una nueva propuesta por parte del Nationaltheater²⁸¹ de Mannheim²⁸². Este importante teatro alemán le ofreció un contrato como soprano titular y con un caché más alto que el que tenía en aquel momento en Suiza. Enriqueta decidió hablar con el Stadttheater de Basel para explicarles la situación y el director del teatro suizo, que estaba muy contento con su labor allí por todos los éxitos obtenidos hasta la fecha, decidió igualarle las condiciones ofrecidas por el teatro de Mannheim. Ante esta situación y dado que Enriqueta se encontraba muy a gusto en Basel se dispuso a prolongar un año más su contrato en el teatro de la ciudad suiza.

En esa temporada Tarrés estrenó otra de las grandes óperas de Verdi que tantos triunfos le dieron a la soprano durante toda su vida profesional, *Don Carlo*. El día 5 de mayo de 1961 cantó la primera función en el papel de Elisabeth.

En tan solo un mes, el 9 de junio de 1961, Enriqueta se enfrentó en el Stadttheater de Basel a su primera ópera wagneriana, *Die Meistersinger von Nürnberg*²⁸³ de Wagner, una de las óperas más largas del repertorio wagneriano con una duración de aproximadamente cuatro horas y media. Representó el papel de Eva, que no era muy adecuado para su voz, como ella misma reconoce: «En Basilea canté *Maestros cantores*, pero no era lo ideal para mi voz» (Tarrés, comunicación personal, 25 de abril 2019). Nunca más volvió a cantar una ópera de Wagner. Solo en algunas ocasiones el aria de Isolda de *Tristan und Isolde* con orquesta, pero no otro rol completo de este compositor.

Si nos basamos en algunos documentos de la propia Enriqueta Tarrés, cantó por última vez en el Stadttheater de Basel como soprano titular en diciembre de 1961. No obstante, si nos basamos en otros dos documentos -por un lado, una reseña de *La Vanguardia Española* y, por otro, un extracto de otro documento escrito por Tarrés- podríamos pensar que esa no fue su última actuación allí.

²⁸¹ Teatro Nacional de Mannheim (trad. a.). Este coliseo es uno de los teatros municipales de repertorio más grande y antiguo de Alemania, además de estar considerado como el buque insignia de la cultura de Mannheim. Para más información, *vid.*: <https://www.visit-mannheim.de/en/Media/attractions/national-theatre-mannheim>

²⁸² Ciudad alemana del estado federado de Baden-Wurtemberg. Situada en el suroeste de Alemania, al otro lado del río Rin.

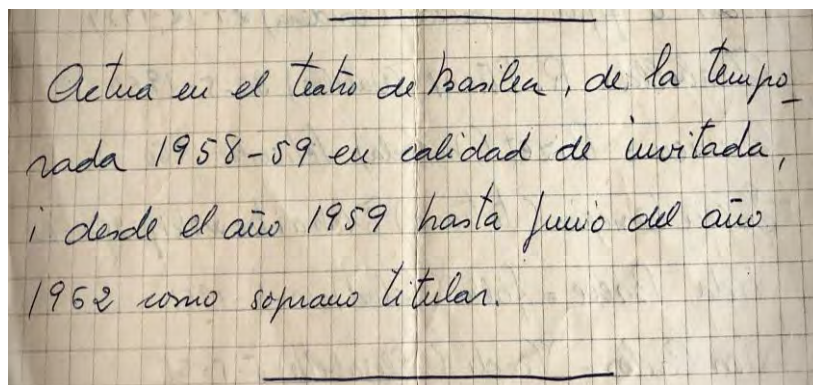
²⁸³ Los maestros cantores de Núremberg (trad. a.).

La reseña de *La Vanguardia Española* a la que se hace alusión indica que finalizaba su contrato en el Stadttheater de Basel en junio de 1962:

Enriqueta Tarrés, la joven soprano barcelonesa, ganadora como es sabido del premio extraordinario del Conservatorio Municipal, el Premio «Isabel Costelo»²⁸⁴ de Madrid y el Gran Premio Internacional de Toulouse, sigue cosechando muchos triunfos en el teatro de la Opera del Estado (Stadttheater), de Basilea, del que es soprano titular desde 1959 y en el cual ha cantado las protagonistas femeninas de *Don Giovanni*, *Il trovatore*, *Faust*, *Las bodas de Fígaro*, *Arabella*, *Evgueni Oneguín*, *La vida breve*, *Don Carlo*, *Los maestros cantores* y *Otello*.

El próximo mes de junio terminará su compromiso con dicho teatro y se marchará seguidamente a Inglaterra, para cantar once representaciones de *Ariadne auf Naxos*, de Strauss, en los festivales de Glindebourne [sic] lo cual se trasladará a Alemania, para empezar su contrato de dos años, también en calidad de soprano titular, en el teatro de la ópera de Wuppertal. («Momento musical», 1962, p. 28)

Por otro lado, en el siguiente documento de su puño y letra, escribe lo siguiente:



Actúa en el teatro de Basilea, de la temporada 1958-59 en calidad de invitada, i desde el año 1959 hasta junio del año 1962 como soprano titular.

Figura 33. Fragmento de un documento escrito por la propia Enriqueta Tarrés. (Archivo personal de Enriqueta Tarrés).

Es posible que Enriqueta en el periodo comprendido enero y junio de 1962 cantara alguna ópera más o repitiese alguna de las producciones que se ha pormenorizado en este capítulo, al igual que en otros periodos entre 1958 y 1962, pero no se tiene constancia de ello. Por lo tanto, sustentándonos en el listado de la prensa y en el de Tarrés, el título de la que probablemente fue la última ópera interpretada por ella en ese teatro es *Otello*, de Verdi.

²⁸⁴ «Costelo» es una errata de la edición del periódico, el apellido es «Castelo».

La primera función de la obra shakesperiana fue el 2 de diciembre. Volvía a interpretar el rol de la malograda Desdemona con el que debutó junto a Mario del Monaco en 1956 en el Teatro Calderón de Madrid. Para Enriqueta este rol ha sido muy importante y ha sentido un gran cariño hacia él. Ella se sentía muy cómoda al cantarlo, no le suponía ningún esfuerzo vocal y podía disfrutarlo gratamente cada vez que lo interpretaba. Así se lo explicaba a Gonzalo Lahoz en una entrevista publicada el 26 de febrero de 2014 en la revista de música *Codalarío.com* contestando a la siguiente pregunta: «Y de todo lo que ha cantado, ¿hay algún rol que la haya marcado especialmente?» A lo que Enriqueta contestó: «El papel que siempre me ha encantado cantar y que me era muy fácil cantarlo, siempre, es Desdemona, en *Otello*. Que efectivamente lo debuté con Mario del Monaco. [...]». Enriqueta se despedía de Basel por todo lo alto ya que su interpretación de esta Desdemona fue un verdadero éxito, como se puede percibir en el siguiente fragmento de la carta que envía a su amiga Eugenia:

Eugenia estimada,

Moltes gràcies per tot.

Digas al señor Zamacois que estic molt contenta que s'haigi pres aquest interès tant gran. Ara bé, jo t'envio la crítica autentica sensera, pero la traducció no, i et diré perquè, i tú ho dius així mateix al mestre.

L'*Otello* ha sigut un exit [...]. Els crítics de Basel, como segurament el de tot el món, tenen diversitat de opinions i lo que de vegades un trobe bé, un altra no. Per tant, aquesta és una bona crítica per a mi però, en canvi hi ha alguna cosa que es refereix a algún altre colega que no [...]. (Tarrés, comunicació personal, diciembre 1961)

Tras este periodo de tres años Enriqueta emprendió una nueva vida: comenzó a cantar profesionalmente en un teatro de ópera como soprano titular por primera vez, vivió sola en un país extranjero con un idioma que no hablaba y separada de sus seres queridos, pero, sobre todo, amplió su repertorio cantando numerosas óperas, aprendiendo mucho y disfrutando de lo que más amaba, cantar.

A continuación, y a modo de resumen, añadimos una tabla con el listado de las obras y los roles que Enriqueta cantó en el Stadttheater de Basel entre 1958 y 1961 y las fechas en la que participó en el estreno.

Tabla 15. Óperas que interpretó Enriqueta Tarrés en su período en el Stadttheater de Basel como soprano residente.

ÓPERAS QUE INTERPRETÓ EN EL STADTTHEATER DE BASEL (1958-1961)		
FECHA DE ESTRENO	ÓPERA	ROL
12 de noviembre 1958	<i>Don Giovanni</i> – W. A. Mozart	Donna Anna
14 de junio 1959	<i>Der gefangene</i> – L. Dallapiccola	Die Mutter
14 de septiembre 1959	<i>Giovanna d'Arco</i> – G. Verdi	Giovanna d'Arco
24 de septiembre 1959	<i>Il trovatore</i> – G. Verdi	Leonora
16 de octubre 1959	<i>Faust</i> – C. Gounod	Marguerite
29 de diciembre 1959	<i>Le nozze di Figaro</i> – W. A. Mozart	Condessa de Almaviva
30 de mayo 1960	<i>Arabella</i> – R. Strauss	Arabella
Septiembre 1960 ²⁸⁵	<i>Carmen</i> – G. Bizet	Micaella
25 de noviembre 1960	<i>Evgueni Oneguín</i> – P. I. Chaikovski	Tatiana
10 de abril 1961	<i>La vida breve</i> – M. de Falla	Salud
5 de mayo 1961	<i>Don Carlo</i> – G. Verdi	Elisabeth
9 de junio 1961	<i>Die Meistersinger von Nürnberg</i> – R. Wagner	Eva
2 de diciembre 1961	<i>Otello</i> – G. Verdi	Desdemona

Nota: Tabla que contiene la fecha de estreno, y la ópera y el rol que interpretó.²⁸⁶

²⁸⁵ No se ha podido encontrar el día exacto del estreno.

²⁸⁶ Esta tabla recopila aquellas óperas que Enriqueta Tarrés cantó en el Stadttheater de Basel, a partir de información documentada. Podría ser que hubiera cantado alguna ópera más, pero no se ha logrado encontrar documentos que así lo avalen. Las fechas que se indican son las del estreno de la ópera que se menciona.

Capítulo 6. Etapa en Wuppertal (1962-1964)

*A vegades sento un xic de
nostàlgia de la meva terra.*

ENRIQUETA TARRÉS

6.1 Wuppertal y la Opernhaus

La ciudad de Wuppertal pertenece a la región del Condado del Monte y se encuentra ubicada en el estado de Renania del Norte-Westfalia al oeste de Alemania. Es una ciudad relativamente joven, ya que fue creada en 1929.

Solo hace 80 años que Wuppertal aparece en los mapas; anteriormente en este punto se encontraban las ciudades de Elberfeld y Barmen, además de pequeñas colonias como Ronsdorf, Cronenberg y Vohwinkel, refundadas en 1929 como Barmen-Elberfeld. En 1930, tras un referéndum, se cambió el nombre del municipio por Wuppertal, un nombre mucho más exacto, ya que la ciudad está ubicada en el valle (Tal) del río Wupper. (Nieves, 2015)

Esta ciudad es el centro de la economía, la formación, la industria y la cultura de esta región alemana. Wuppertal es conocida por poseer un tren monorraíl que camina suspendido, y culturalmente por la gran influencia que tuvo en el teatro de la ciudad la coreógrafa Pina Bausch, una de las creadoras de la danza contemporánea.

En Wuppertal la vida cultural y musical²⁸⁷ tiene un gran calado entre sus habitantes. La ópera

²⁸⁷ Para más información sobre la vida musical de Wuppertal desde el siglo XVI hasta el siglo XX, vid. (Dorfmueller, 1995)

y el ballet tienen un espacio distinguido y muy apreciado por la población de clase media trabajadora. El público asistente suele estar conectado con la industria textil, fábricas de tejidos de piel, de muebles, alfombras, maquinarias e incluso fábricas de armas de fuego. Estos espectadores son grandes aficionados a la ópera, lo que hace que ir a escuchar una producción operística se convierta en algo tan cotidiano como ir al cine. A este hecho, se suma que los precios de estos espectáculos suelen ser muy asequibles y para todos los públicos. (Mitchell, 1970)

Esta circunstancia, viene dada desde el siglo XIX. Como se ha indicado anteriormente, Wuppertal no se constituyó como ciudad hasta 1929, es por ello que las primeras manifestaciones musicales comenzaron en las dos ciudades principales Elberfeld y Barmer, que posteriormente constituyeron la ciudad. Estas dos poblaciones poseían un teatro con representaciones musicales, siendo ambos edificios de una gran belleza arquitectónica: el Stadttheater de Elberfeld y el Stadttheater de Barmer.



Figura 34. Imagen del Stadttheater Barmen en 1910, extraído de «Stadttheater Barmen, heute Opernhaus. Ca. 1910. (Stadtarchiv)» (Dorfmüller, 1995, p. 53).



Figura 35. Imagen del Stadttheater Elberfelder (Dorfmüller, 1995, p. 53).

Durante la Segunda Guerra Mundial el Stadttheater Barmer, que era el teatro que había pasado a denominarse Opernhaus de Wuppertal, fue duramente bombardeado el 30 de mayo de 1943, quedando muy dañado. Tras la finalización del periodo bélico fue reconstruido para poder proseguir con la programación operística.



Figura 36. Imagen del Stadttheater Barmer tras el bombardeo del 30 de mayo de 1943 (Dorfmüller, 1995, p. 72).

Así pues, el 14 de octubre de 1956 fue nuevamente inaugurado de manera provisional (Thöne, 2007). Este edificio ostenta el título de ser uno de los primeros teatros de ópera alemán que comenzaron su actividad en la posguerra. En 1966 fue sustituido por un espacio creado para albergar tres teatros: uno de ópera, otro de dramaturgia y un tercero de ballet (Wuppertal / Kultur y Bildung, s. f.)²⁸⁸.



Figura 37. Imagen del Opernhaus de Wuppertal (Becker S. , 1995, p. 6).

La insistencia de la ciudad por tener un teatro de estas características y las sucesivas apuestas por mejorarlo, son un claro ejemplo, de la importancia que tiene para la ciudadanía de Wuppertal disfrutar de la cultura y ser partícipes de ella. Esto es algo bastante común en Alemania, donde es extraño no encontrar un teatro de ópera en cualquier población, por pequeña que esta sea.

Becker (1995) en su libro *Theater in Wuppertal*, sobre la historia musical de la Valle del Wupper, expone los títulos representados en las dos temporadas en las que Tarrés estuvo contratada en el Opernhaus Wuppertal, y aparecen todos ellos en alemán. Por lo tanto, se deduce que al igual que había ocurrido en el Stadttheater de Basel, todas las óperas se cantaron en el idioma alemán. Es decir, se traducían al alemán, independientemente de cual fuera el idioma original de dicha obra, como se explicaba en el capítulo anterior.

²⁸⁸ Recuperado de: <https://www.wuppertal.de/kulturbildung/buehnen/opernhaus/102370100000150387.php>

6.1.1 Contrato como soprano residente

Tarrés comenzó una nueva etapa personal y profesional en Wuppertal. Había firmado el contrato con la Opernhaus de la ciudad alemana, que dio comienzo a un periodo de multitud de actuaciones con estrenos de roles que aún no había cantado. La duración del contrato fue de dos temporadas, desde septiembre de 1962 hasta junio de 1964. Los meses de julio y agosto eran de vacaciones y podía cantar en otros lugares. También tenía la libertad de cantar como soprano invitada en otros teatros durante las dos temporadas, siempre y cuando no coincidiera con sus compromisos en la Opernhaus de Wuppertal.

En Barcelona, se hicieron eco del nuevo destino profesional de la soprano catalana. *La Vanguardia Española* publicaba una reseña explicando su situación laboral. En primer lugar, mostraba lo ya expuesto en el capítulo anterior sobre su estancia en el Stadttheater de Basel, para seguidamente revelar los futuros proyectos que la artista iba a asumir:

Enriqueta Tarrés, la joven soprano barcelonesa, ganadora como es sabido del premio extraordinario del Conservatorio Municipal, el Premio «Isabel Costelo [sic]²⁸⁹», de Madrid y el Gran Premio Internacional de Toulouse, sigue cosechando muchos triunfos en el teatro de la Opera del Estado («Stadttheater»), de Basilea, del que es soprano titular desde 1959 y en el cual ha cantado las protagonistas femeninas de «Don Giovanni», «Il trovatore», «Faust», «Las bodas de Fígaro», «Arabella», «Eugen Onegin», «La vida breve», «Don Carlo», «Los maestros cantores» y «Otello».

El próximo mes de junio terminará su compromiso con dicho teatro y marchará seguidamente a Inglaterra, para cantar once representaciones de «Ariadne auf Naxos», de Strauss, en los festivales de Glyndebourne [sic]²⁹⁰, tras de lo cual se trasladará a Alemania, para empezar su contrato de dos años, también en calidad de soprano titular, en el teatro de la Opera, de Wuppertal. («Momento musical», 1962, p. 28)

En julio de 1962 decidió alquilar un apartamento en la ciudad de Wuppertal y así comenzó su nueva etapa alemana. A nivel profesional su vida se estaba desarrollando muy

²⁸⁹ «Costelo»: errata de la publicación original. El premio se llama «Isabel Castelo».

²⁹⁰ Glyndebourne.

positivamente. Cada vez llegaban propuestas más interesantes y atractivas artísticamente, la línea creciente de éxitos era latente, como ya hemos indicado.

6.1.2 Nostalgia, fe y un toque de feminismo

Estos tres elementos: la nostalgia, la fe y el feminismo, junto con el carácter tenaz de Tarrés, tan importante para una carrera de estas características, han sido de gran determinación en el desarrollo profesional de la soprano catalana y en la forma en la que se fue enfrentando a todas las situaciones que salieron a su encuentro durante su vida.

Ahora tocaba habituarse al clima y a la cultura de esta ciudad, aunque de alguna manera tenía cierto parecido a Basel, pero evidentemente la situación geográfica era distinta y la climatología también. El sacrificio personal que conllevaba todo esto era sustancial. Se encontraba sola en un país frío. Echaba mucho de menos el clima de Barcelona, y por supuesto, a su familia y amigos. Así se lo comunicaba a su amiga Eugenia Bonamusa en una carta:

Lamento molt estar sempre sola. Tinc un bon amic que m'ajuda molt amb tot, és una bellíssima persona, però de totes maneresestic sola. Arribar a on m'he proposat és el meu ideal i per això sacrifico aquesta manera de companyia. (Tarrés, comunicació personal, 30 de octubre 1962)

Por otro lado, Tarrés estaba interesada en la actividad musical de Barcelona, especialmente la del Gran Teatre del Liceu. Ese año, consiguió el programa de la Temporada 1962-63 del coliseo barcelonés, gracias a un cantante perteneciente al coro de la Opernhaus de Wuppertal, que anteriormente trabajaba en el consulado español de Düsseldorf y se lo pudo hacer llegar. «Bé, m'ha fet alegria veure cares conegudes» (Tarrés, comunicació personal, 2 de diciembre 1962).

Como pudimos observar en el capítulo anterior, Tarrés en su contrato como soprano residente del Stadttheater de Basel, exigía una cláusula que le permitiese tener algún mes libre por si el Gran Teatre del Liceu la requería para alguna producción. De alguna manera, una parte de ella seguía deseando cantar en el coliseo de su ciudad natal, donde había

debutado por primera vez con tan solo veinticinco años y del que tan gratos recuerdos tenía. El hecho de poder volver a cantar en Barcelona y saber qué ocurría a nivel musical allí, estaban presentes en su vida.

En el siguiente fragmento de una carta correspondiente al día de Sant Esteve queda latente su interés por los conciertos en Barcelona, en este caso concreto por el concierto del Orfeó Català con motivo de la «Diada de Sant Esteve», una fecha muy especial y emotiva para los catalanes. Además, aunque se sentía muy feliz de cómo se estaba desarrollando su carrera, también se denota cierta nostalgia por su tierra natal:

Avui ja quasi acabem de passar el dia de Sant Esteve. Crec que a Barcelona per aquesta diada, l'Orfeó Català dona un concert tradicional, oi?, i pensava en això. A vegades sento un xic de nostàlgia de la meva terra. Però aquí puc desenvolupar la meva carrera i soc molt feliç.
(Tarrés, comunicació personal, 26 de diciembre 1962)

La nostalgia seguía muy presente en sus cartas, pero la fortaleza mental de la soprano transformaba la emoción rápidamente, siendo consciente de que su mayor deseo siempre había sido cantar y lo había conseguido. Su carrera marchaba cada vez con más fuerza y ella estaba muy agradecida a Alemania por darle todas esas oportunidades profesionales:

Aquíestic un xic solitària i a vegades tipa d'esta a aquesta ciutat, però quan penso que la meva carrera marxa endavant gràcies a Alemanya, estimo aquest país i m'hi trobo bé, al dir gràcies a Alemanya, no oblidó que també d'altres països m'han ajudat, però vull dir que si tinc algun moment negre, penso que és per fer la meva carrera, que soc aquí.(Tarrés, comunicació personal, 20 de noviembre 1963)

Por las cartas citadas, y ahondando en temas más personales, se pueden vislumbrar rasgos sobre el carácter de Tarrés y su manera de entender la vida que están íntimamente ligados a su carrera profesional. Podríamos decir que la soprano era una mujer feminista y reivindicativa desde su juventud. En sus cartas muestra la necesidad de que la mujer sea independiente y pueda tener una vida social llevada por el trabajo externo y no en casa. «[...] M'agrada que la gent treballi fora de casa i tingui la oportunitat de freqüentar i fer coneixences de moltes persones i gaudir i d'ampliar la seva cultura» (Tarrés, comunicació personal, 15 de noviembre 1962).

La soprano Blanca Moreno, alumna de Enriqueta durante un largo periodo de tiempo, también corrobora este carácter defensor de los derechos y el honor de la mujer que Tarrés exponía. En una entrevista vía telefónica realizada el 18 de abril de 2020, nos explica una anécdota que refleja fielmente su personalidad. Según nos relata Moreno (Comunicación personal, 18 de abril 2020) en una de las sesiones de las clases con Tarrés en las que visualizaban óperas, estaban disfrutando de *Cavalleria rusticana* de Mascagni. Al llegar la escena en la que Santuzza (joven campesina) le dice a su amado Turiddu (joven campesino) que sabe que la está engañando con Lola (esposa de Alfio y amante de Turiddu), pero que, aun así, ella está dispuesta a seguir con él: «Battimi, insultami, t'amo e perdono ma è troppo forte l'angoscia mia»²⁹¹. Turiddu la tacha de celosa y de que lo espía, y le dice que no se lo va a admitir: «Bada, Santuzza, schiavo non sono di questa vana tua gelosia»²⁹². Él se pone violento y la desprecia, pero Santuzza está muy enamorada y sigue suplicando que se quede con ella: «No, no, Turiddu, rimani, [...] La tua Santuzza piange e t'implora come cacciarla cosi tu puoi, la tua Santuzza?»²⁹³. Turiddu insiste en que Santuzza se marche y la acusa de ofenderlo, cuando realmente ha sido él quien la ha engañado: «Va, ti ripeto, va non tediarmi, pentirsi è vano dopo l'offesa. Non tediarmi. Va! Va, ti ripeto [...]»²⁹⁴. Pues bien, prosiguiendo con Moreno, ésta narra lo siguiente: «En la escena en la que Santuzza y Turiddu están en la Iglesia, cantan el dúo en el que ella se humilla con tal de seguir con él, pero Turiddu no sólo la deja, si no que la empuja desdeñosamente contra el suelo y se marcha con Lola. Santuzza queda en el suelo de rodillas, llorando desconsoladamente y, en ese momento, la maestra Tarrés pausó el vídeo y dijo: «esto es lo más importante que hay que aprender de esta ópera y de la vida. Lo último que hay que hacer por un hombre es humillarse por él. Recuerdo la manera en que lo dijo, se me quedó muy clavada. Este comentario encaja perfectamente con el carácter de Enriqueta» (Moreno, Comunicación personal, 18 de abril 2020)

Volviendo a las cartas de Tarrés también podemos manifestar otro elemento importante en su vida y en su manera de vivir: su fe cristiana. Enriqueta ha sido y es una mujer muy católica. «M'agradaría que t'he adentreses en l'estudi de la nostra religió, que sospeses els evangelis

²⁹¹ Pégame, insúltame, te quiero y perdono, pero es demasiado fuerte mi angustia. (trad. a.)

²⁹² Te lo advierto, Santuzza, no aguantaré más tus ridículos celos. (trad. a.)

²⁹³ No, no, Turiddu, quédate, [...]. Tu Santuzza llora y te implora, ¿cómo puedes echar así a tu Santuzza? (trad. a.)

²⁹⁴ Vete, te repito, no me molestes, es en vano lamentarse tras la ofensa. ¡Vete! Vete, te repito, [...]. (trad. a.)

i si algo no entens, demana-ho a una persona autoritzada en la materia. [...] Demana que Déu t'il·lumini i et doni Fe!» (Tarrés, comunicació personal, 26 de diciembre 1962). En estas palabras a su amiga Eugenia Bonamusa, se percibe la parte más espiritual y profunda en la que ha basado su relación con la religión católica. Esta fe la ha ayudado en el trascurso de su vida y se ha apoyado en ella en numerosas ocasiones, como podemos observar en estas palabras: «Tinc gràcies a Déu, el que volia que és cantar i de mica en mica crec poder arribar a ser una figura amb l'ajuda de Déu» (Tarrés, comunicació personal, 15 de noviembre 1962).

Para ella Dios ha sido su acompañante constante. Cada vez que tenía que salir a la escena se encomendaba a Él para no sentirse sola en el escenario y para que le proporcionase la fuerza para la actuación: «al salir al escenario siempre me encomendaba a Dios» (Tarrés, comunicació personal, 9 de febrero 2015). De ahí que en casi todas sus cartas haga alusión a Dios, concretamente: «Gràcies a Déu» y «Si Déu vol» que son las dos expresiones más utilizadas por la artista.

El invierno de 1962-63 fue muy duro climatológicamente hablando. Hubo grandes nevadas y las temperaturas que se registraron fueron muy bajas. «Hi ha qui diu que des de feia molts anys aquí no s'havia vist un hivern tant fred. [...] Gràcies a Déu jo tinc comoditats» (Tarrés, comunicació personal, 3 febrero 1963). Ya sabemos que el tema del frío era destacable para Tarrés, pero como siempre, ella miraba la otra cara de la moneda y agradecía las comodidades con las que vivía como mujer aguerrida y positiva.

6.1.3 Desdemona y el frío (1962-1963)

La primera temporada de residencia en Wuppertal comenzó con actuaciones fuera de la ciudad alemana. Entre los meses de octubre y noviembre²⁹⁵ viajó a París para interpretar el *Requiem* de G. Verdi. En la misiva de la que está extraída esta información, Tarrés explicaba cómo había ido el viaje y lo provechoso que había sido: «El viatge a Paris va ser de primera i fructífer per la meva carrera a Hamburg. El dia 23 de febrer haig de cantar *Otello* a Hamburg i després es parlarà definitivament» (Tarrés, comunicació personal, 30 octubre

²⁹⁵ No se ha podido concretar la fecha exacta.

1962). Se entiende pues, que en esta actuación parisina tuvo contacto con algún representante del teatro de la ópera de Hamburg que la escuchó en París. De ahí, que le propusieran un contrato como invitada del teatro alemán de Hamburg para cantar *Otello* el 23 de febrero de 1963.

No se debe obviar que, aunque la Opernhaus de Wuppertal era un teatro muy significativo y con un alto nivel artístico y musical, la Staatsoper de Hamburg era uno de los teatros más importantes de Alemania y de Europa, como veremos en el siguiente capítulo.

La primera actuación, de la que se tiene constancia durante la temporada de 1962-63 en el Opernhaus de Wuppertal de Tarrés como soprano residente, fue la representación de *Les contes d'Hoffmann* de Offenbach²⁹⁶. En esta ocasión interpretó el papel de la «meretriz» veneciana Giulietta, aunque su personaje favorito dentro de esta ópera era Olympia, «la muñeca», que suele ser interpretado por sopranos ligeras o de coloratura, que evidentemente ella no podía abordar dada su tipología vocal de soprano lírico-spinto (Tarrés, comunicación personal, 15 de noviembre 1962). Este papel lo volvió a cantar en otras ocasiones en otros teatros europeos. A propósito de esta ópera, la soprano recuerda una simpática anécdota en relación a la misma:

En una ocasión canté *Los cuentos de Hoffmann*. Cuando llegó el dúo de la barcarola que cantaba con la mezzosoprano, la máquina que hacía girar la barca que rodeaba el escenario se rompió y no podían pararla. Estuvimos cantando el dúo dando vueltas sin parar. (Tarrés, comunicación personal, 9 febrero 2015).

Los ensayos de escena de la ópera francesa en Wuppertal comenzaron el 19 de noviembre y el estreno se produjo el 11 de diciembre. La ficha técnica²⁹⁷ correspondía a directores que eran residentes del teatro, al igual que ella: «*Hoffmanns Erzählungen*. Phantastische Oper von Jaques Offenbach. Musikalische Leitung: Hans Georg Rajten. Inszenierung: Georg

²⁹⁶ Es posible que antes de la interpretación de esta ópera, Tarrés hubiera cantado otra, dado que la temporada comenzaba en septiembre. Aunque también cabe la posibilidad de que la ópera que se programó, como primera de temporada fuera una obra en la que no hubiera un rol adecuado a la voz de Tarrés.

²⁹⁷ Toda la información extraída de este libro hace tan sólo hace referencia a los directores de las respectivas áreas (musical, producción escénica, escenografía, vestuario y coro. No hemos logrado encontrar información sobre los sobre los cantantes que acompañaban en el cartel a Enriqueta Tarrés en estas producciones del Opernhaus Wuppertal.

Reinhardt. Bühnenbild: Heinrich Wendel. Kostüme: Inge Diettrich. Chöre: Willi Fues»²⁹⁸ (Becker, 1995, p. 145). Las dos funciones previstas para los días 15 y 22 de diciembre no se pudieron llevar a cabo, a causa de la ausencia del tenor principal por enfermedad. En el estreno tuvo un gran éxito con este rol (Tarrés, comunicación personal, 26 de diciembre 1962).

El 21 de diciembre recibía la visita de sus padres, María y Manuel, que fueron a pasar unos días con ella. Esta visita llenó de alegría a Tarrés, que ante la inminente llegada de sus progenitores expresaba con entusiasmo su júbilo en la carta que escribió más de un mes antes de dicha llegada: «Ara, cal esperar la vinguda dels pares que tanta felicitat em dona només de pensar-hi» (Tarrés, comunicación personal, 15 noviembre de 1962).

El mismo día que estaba prevista la llegada de sus padres, el 21 de diciembre, tenía que cantar una representación de la ópera *Otello* de Verdi, en la Opernhaus de Dortmund²⁹⁹. El rol de Desdemona le abría nuevas posibilidades en otros teatros. En esta ocasión, la soprano fue requerida debido a que tanto la soprano principal como la segunda soprano de dicho teatro se encontraban enfermas. La fama que le estaban otorgando este tipo de roles era la responsable de sus debuts en otros teatros como soprano invitada. Finalmente, la soprano catalana cantó dos funciones de la ópera verdiana en Dortmund. (Tarrés, comunicación personal, 26 de diciembre 1962). El personaje de Desdemona ha sido durante la carrera de Tarrés, uno de sus favoritos por la comodidad de la partitura para su voz. «El personaje que más fácil me resultaba cantar era Desdemona» (Tarrés, comunicación personal, 9 de febrero 2015).

El frío seguía siendo una constante en las cartas que Tarrés le enviaba a su amiga. En la última carta del año 1962 enviada a Eugenia Bonamusa, le preguntaba por la situación en Barcelona. Le habían llegado noticias de la nevada que había acaecido en la ciudad condal: «He sabut que a Barcelona està tot nevat, és veritat?» (Tarrés, comunicación personal, 26 diciembre 1962). En esta misma carta también le expresaba la dicha que sentía por poder pasar unos días con sus padres:

²⁹⁸ *Los cuentos de Hoffmann*. Ópera fantástica de Jacques Offenbach. Dirección musical: Hans Georg Rajten. Producción: Georg Reinhardt. Escenografía: Heinrich Wendel. Vestuario: Inge Diettrich. Coros: Willi Fues. (trad. a.)

²⁹⁹ Atendiendo a los datos recopilados, entendemos que esta fue su primera actuación en el Teatro de Dortmund.

He donat gràcies a Déu que el papa ha sortit bé de l'operació i he pogut tenir el goig de tenir el papa i la mama al meu costat amb l'edat que tenen i en un país tan llunyà. És una cosa que haig d'agrair moltíssim (Tarrés, comunicació personal, 26 diciembre 1962).

Estos primeros meses en Wuppertal habían sido muy gratificantes. Para finalizar el año, la fortuna se ponía de su lado y le propiciaba la dicha de poder pasar las navidades con sus padres.

Durante 1963, Tarrés seguía contratada como soprano principal en el Opernhaus de Wuppertal, pero seguían las invitaciones otras ciudades a cantar conciertos y óperas. Concretamente el 15 de febrero realizó un concierto en Basel³⁰⁰. El repertorio que cantó estaba compuesto por arias de ópera y en alguna de ellas era acompañada por un coro³⁰¹. Para Tarrés regresar a Basel era muy especial: «[...] tornar-me a veure i passejar per aquesta ciutat a on vaig tenir l'alegria de veure satisfets els meus desitjos de fer una carrera [...]» (Tarrés, comunicació personal, 13 de enero 1963). Tanta era la ilusión que le producía que decidió comprarse un vestido especial para la ocasión: «Per aquest concert m'he comprat un vestit llarg de vellut negre amb una faixa verda. El vestit és estret i amb tires» (Tarrés, comunicació personal, 13 de enero 1963).

La voz de Enriqueta crecía al mismo ritmo que su carrera artística. Cada vez se sentía más segura y tenía en repertorio más papeles operísticos estrenados como primera soprano. La voz es un instrumento muy frágil y muy fuerte al mismo tiempo, y los roles que cantaba eran de una considerable dificultad vocal, pero ella se sentía muy cómoda con la mayoría de ellos y expresaba la gran alegría de cómo se iba desarrollando su instrumento: «El cant marx de primera, la veu no pot anar millor» (Tarrés, comunicació personal, 15 de febrero 1963).

Su vida social también iba en aumento y aunque estaba dedicada plenamente a su carrera profesional, con una considerable cuantía de trabajo de estudio de las partituras, ensayos y funciones, en alguna ocasión disfrutaba acudiendo a representaciones de óperas. Normalmente acudía a la Opernhaus Düsseldorf, como por ejemplo el 12 de enero de 1963 que fue a ver *La Traviata* de Verdi con un amigo: «La soprano em va fer disfrutar moltíssim

³⁰⁰ De este concierto se realizó una grabación, según indica Tarrés en una de sus cartas.

³⁰¹ No tenemos constancia del lugar donde se realizó dicho concierto, ni el programa concreto que se interpretó.

i el baríton també em va agradar. L'orquestra i el director em va agradar molt» (Tarrés, comunicació personal, 15 de febrero 1963).

Una vez más y en un breve periodo de tiempo, Tarrés daba vida de nuevo a la desdichada Desdemona de *Otello* de Verdi. En esta ocasión la interpretó en el teatro de Düsseldorf³⁰² y volvió a conseguir un gran éxito bajo la dirección del maestro Alberto Trede. «[...] jo vaig gaudir molt cantant aquesta representació» (Tarrés, comunicació personal, 3 febrero 1963). Unos días más tarde, el 3 de febrero la volvió a cantar en su teatro de residencia, el Opernhaus de Wuppertal. A esta representación pudieron acudir sus padres que estaban pasando unos días con ella en Alemania.

Los consecutivos éxitos comenzaban a dar sus frutos y llegaban nuevos contratos de teatros alemanes y propuestas de festivales europeos. El teatro de Hamburg le ofreció un contrato para tres temporadas a partir de 1964:

Estic molt contenta de veure que gràcies a Déu se'm van obrint les portes. Estic fent tràmits amb el teatre d'Hamburg (Staatsoper) per a contractar-me per 3 temporades a partir del 64. Estan disposats a donar-me els mesos lliures durant la temporada i a més a més, 1 mes i mig de vacances d'estiu. Soc molt feliç de veure que tant bé em van les coses, gràcies a Déu. Veritablement és una carrera difícil aquesta del cant i que necessita forta personalitat. (Tarrés, comunicació personal, 14 de marzo 1963)

En el mes de abril, la soprano catalana aceptaba la propuesta del teatro de Hamburg y daba su conformidad a la espera de firmar el contrato. El salto profesional a un teatro de las características del de Hamburg era considerable. Su carrera seguía creciendo y los éxitos obtenidos la colocaban como una de las grandes sopranos en Alemania.

Resulta que he perdut una invitació a l'Òpera de París per cantar el «Don Juan». Doncs encara que al final les funcions s'havien combinat, era massa estressant i per fer un debut a l'Òpera de París massa exposat, doncs, havia de venir a Wuppertal varies vegades per funcions, etc. Bé, esperaré una altra oportunitat, més val perdre-ho que fastiguejar-la. (Tarrés, comunicació personal, 14 de marzo 1963)

³⁰² No tenemos constancia de la fecha exacta de la representación. Por la carta fechada el 3 febrero de 1963 podemos suponer que debió de ser durante el mes de enero de 1963.

La primavera le reportó a Enriqueta un nuevo estreno, *Iphigenie en Tauride* de Gluck en la Opernhaus de Wuppertal. En esta ocasión la ficha técnica era muy similar a la ópera anterior, tan sólo se incluían dos nuevos nombres, el del diseñador de vestuario y el del escenógrafo: «*Iphigenie auf Tauris*. Oper von Christoph Willibald Gluck. Musikalische Leitung: Hans Georg Rajten. Inszenierung: Georg Reinhardt. Bühnenbild: Heinrich Wendel. Kostüme: Günter Kappel. Chöre: Willi Fues»³⁰³ (Becker, 1995, p. 145). La soprano representó el papel de la sacerdotisa e hija de Agamenón, Iphigenie. A esta «premier», que tuvo lugar el 25 de abril, asistieron unos amigos suyos de Basel. Su amiga Pia Schendel, el Dr. Kreis y la Sra. Barbara, ambos grandes aficionados a la ópera y admiradores de la soprano desde su época en el Stadttheater de Basel. Tras la representación y debido al éxito obtenido en ella, decidieron celebrarlo y disfrutar de su reencuentro. Para ello fueron a cenar todos juntos a un conocido restaurante de Wuppertal llamado «Palette». Tarrés era muy cuidadosa con su voz y no solía trasnochar nunca, para poder tener el instrumento vocal descansado al día siguiente y en óptimas condiciones, pero una ocasión así no se daba todos los días e hizo una excepción retirándose a las dos de la madrugada. (Tarrés, comunicación personal, 27 de abril 1963)

6.1.4 Las hijas de Agamenón (1963-1964)

Dorfmüller (1995) en su libro dedicado a la historia de la música de Wuppertal, desde el siglo VIII hasta 1995, destacó la temporada de 1963-64 de la Opernhaus, con las tres óperas que Tarrés cantó como soprano residente y que estuvieron bajo la batuta del director musical por Hans George Ratjen, la regiduría de Reinhardt y la escenografía de Wendel. De esta forma, *Titus*³⁰⁴ de Mozart, *Simone Boccanegra* de Verdi y *Elektra* de Strauss fueron los títulos interpretados «Für die am 12.9.1963 mit Mozarts *Titus* beginnende neue Opernsaison steht Hans-George Rajten als musikalischer Oberleiter noch zur Verfügung, [...]. Er bringt jeweils zusammen mit Reinhardt (Regie) und Wendel (Bühnenbild) am 21.12.1963 Verdis *Simone Boccanegra* und als seinen Abschied am 8.3.1964 Richard Strauss *Elektra* heraus»³⁰⁵ (Dorfmüller, 1995, p. 92).

³⁰³ *Ifigenia en Táuride*. Ópera de Christoph Willibald Gluck. Dirección musical: Hans Georg Rajten. Producción: Georg Reinhardt. Escenografía: Heinrich Wendel. Vestuario: Günter Kappel. Coros: Willi Fues. (trad. a.)

³⁰⁴ Se refiere a *La clemenza di Tito*.

³⁰⁵ Para el 12.9.1963 con *Titus* de Mozart comienza la nueva temporada de ópera, Hans-George todavía está como director musical [...]. Junto a Reinhardt (director) y Wendel (escenografía) se realizará *Simon Boccanegra* y *Elektra* de Richard Strauss como despedida el 8 de marzo de 1964.

Como hemos indicado, la temporada de 1963-64 del Opernhaus de Wuppertal comenzó con la producción mozartiana *La clemenza di Tito*. Enriqueta interpretó el papel de Vitelia, hija del emperador Tito. Los directores técnicos de la producción fueron los mismos que para *Iphigenie en Tauride* de Gluck: «Titus. Opera seria von Wolfgang Amadeus Mozart. Musikalische Leitung: Hans Georg Rajten. Inszenierung: Georg Reinhardt. Bühnenbild: Heinrich Wendel. Kostüme: Günter Kappel. Chöre: Willi Fues»³⁰⁶ (Becker, 1995, p. 151).

Los ensayos estaban transcurriendo correctamente, pero contrajo un constipado. Debido a esta enfermedad, tan preocupante para los cantantes, por razones obvias, no pudo acudir al ensayo con orquesta que estaba previsto para el 6 de septiembre. No hemos logrado averiguar, si finalmente, se pudo recuperar del resfriado y acudir al ensayo general que estaba previsto el día 10 y al estreno que era el 12 de septiembre. (Tarrés, comunicación personal, 6 de septiembre 1963)

Una de las salas más importantes del mundo de la lírica, San Francisco Opera se interesó por Tarrés. En noviembre de 1963 recibió la llamada de un agente que le ofrece una actuación³⁰⁷ en el teatro de ópera americano: «Vaig rebre una trucada d'un agent que em parla de San Francisco. Creu-me que vaig tenir alegria. No vol dir que es faci, però solament el fet de pensar en mi, em va omplir de satisfacció» (Tarrés, comunicación personal, 20 de noviembre 1963). Unas semanas más tarde llegó la propuesta oficial para cantar en San Francisco, pero el rol de ópera que le ofrecían interpretar era demasiado dramático para su voz y decidió rechazarlo: «He tingut proposició per anar a l'any que ve, bé, la temporada que ve a San Francisco de California, però no puc acceptar ja que es tracta d'un rol massa dramàtic per a mi. Esperem una altra ocasió» (Tarrés, comunicación personal, 18 de diciembre 1963). Ella siempre ha sido muy respetuosa con su voz y ha intentado no cantar roles que le pudieran perjudicar vocalmente. Una muestra de ello es la renuncia a este ofrecimiento.

Para finalizar el año 1963, interpretó la ópera verdiana *Simon Boccanegra* en su teatro residente de Wuppertal. La obra estaba dirigida por los mismos artífices de las tres anteriores: «*Simone Boccanegra*. Opera von Giuseppe Verdi. Musikalische Leitung: Hans

³⁰⁶ *Tito*. Ópera seria de Wolfgang Amadeus Mozart. Dirección musical: Hans Georg Rajten. Producción: Georg Reinhardt. Escenografía: Heinrich Wendel. Vestuario: Günter Kappel. Coros: Willi Fues. (trad. a.)

³⁰⁷ Desconocemos la ópera que le ofrecieron interpretar y las fechas.

Georg Rajten. Inszenierung: Georg Reinhardt. Bühnenbild: Heinrich Wendel. Kostüme: Inge Diettrich. Chöre: Willi Fues»³⁰⁸ (Becker, 1995, p. 151). Los ensayos duraron más de un mes y resultaron muy provechosos. La soprano interpretó el papel de Maria Boccanegra o Amelia Grimaldi. Este rol era muy cómodo para ella: «Ara estic fent les proves de Simone Boccanegra de Verdi. És una obra que em va molt bé» (Tarrés, comunicación personal, 20 de noviembre 1963). El 21 de diciembre fue el estreno de *Simon Boccanegra* y Tarrés obtuvo un gran éxito. Seguía sumando éxitos a una carrera que ya era imparable.

Llegaba una nueva y nevada navidad, que con la llegada de sus padres a Wuppertal, fue mucho más cálida para la soprano. Ella misma fue a recibirlos a Colonia donde llegaban en tren para pasar más de un mes con su hija. La soledad seguía estando latente en su vida en Alemania y tenerlos junto a ella aliviaba su añoranza. (Tarrés, comunicación personal, 20 de noviembre 1963).

La última ópera que Tarrés interpretó en el Opernhaus Wuppertal fue *Elektra* de Strauss, en el rol de Chrysothemis. El estreno tuvo lugar el 8 de marzo de 1964. Y como en todas las anteriores producciones el reparto técnico era el siguiente: «*Elektra*. Tragödie von Richard Strauss. Musikalische Leitung: Hans Georg Rajten. Inszenierung: Georg Reinhardt. Bühnenbild: Heinrich Wendel. Kostüme: Günter Kappel. Chöre: Willi Fues»³⁰⁹ (Becker, 1995, p. 151). Con este papel, concluyó la etapa del Opernhaus Wuppertal.

Con este rol, Enriqueta completaba la trilogía correspondiente a las tres hijas de Agamenón y Clitemnestra, personajes mitológicos de la tragedia griega, los cuales tuvieron cuatro hijos, tres mujeres, Crisótemis, Electra e Ifigenia y un varón, Orestes. Estos tres personajes mencionados corresponden a tres óperas con perfiles muy diferentes, de compositores muy alejados entre sí a nivel compositivo y en tres lenguas distintas, alemán, italiano y francés. Concretamente, se trata de Chrysothemis de *Elektra* de Strauss, *Elektra de Idomeneo*, re di Creta de Mozart y *Iphigenie de Iphigenie en Tauride* de Gluck.

³⁰⁸ *Simon Boccanegra*. Ópera de Giuseppe Verdi. Dirección musical: Hans Georg Rajten. Producción: Georg Reinhardt. Escenografía: Heinrich Wendel. Vestuario: Inge Diettrich. Coros: Willi Fues. (trad. a.)

³⁰⁹ *Elektra*. Tragedia de Richard Strauss. Dirección musical: Hans Georg Rajten. Producción: Georg Reinhardt. Escenografía: Heinrich Wendel. Vestuario: Günter Kappel. Coros: Willi Fues. (trad. a.)

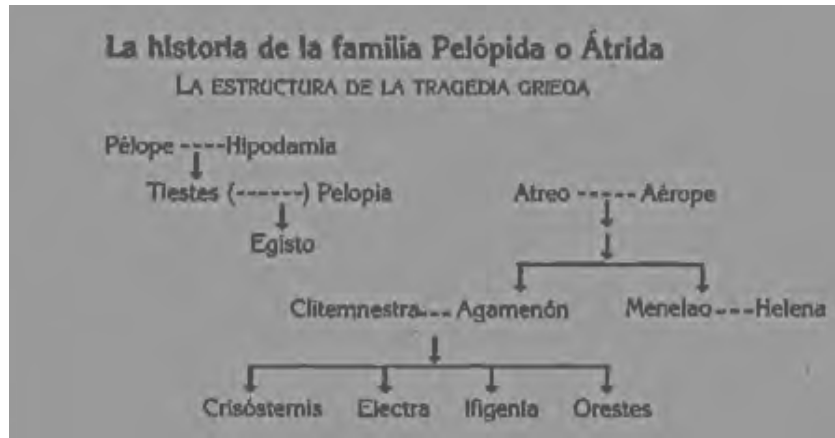


Figura 38. Esquema del árbol genealógico de la familia Pelópida o Átrida de la tragedia griega en las que están incluidas las tres hijas de Agamenón y Clitemnestra (La historia de la familia Pelópida o Átrida en la tragedia griega, s. f.).³¹⁰

En marzo de 1964 Tarrés decide prepararse para obtener el carnet de conducir en Alemania, pero lógicamente, el libro con las normas de circulación que tenía que estudiar para dicho permiso estaba en alemán. En la carta del 19 de marzo de 1964 le pedía a su amiga Eugenia Bonamusa que, por favor, le enviase un libro con las normas de circulación en español, ya que aprenderlas en alemán le resultaba más complicado³¹¹.

Necessito que em facis el favor d'enviar-me un llibret que segurament venen a les escoles de conduir. Dona, resulta que aprenc de guiar i el llibret és amb alemany i la veritat, si el tingués amb espanyol amb sembla que seria molt més fàcil per a mi. (Tarrés, comunicació personal, 19 de marzo 1964)

Finalmente, consiguió aprobar los diferentes exámenes para la obtención del carnet de conducir, aunque según palabras de la soprano en las entrevistas realizadas durante esta investigación, y por comentarios de ella misma expuestos en algunas cartas, hemos de decir que el arte de conducción de un vehículo no estaba entre las mayores virtudes de Tarrés. La fructífera y exitosa segunda, y última temporada de Enriqueta en Wuppertal, finalizaba con varias invitaciones para cantar en otras ciudades europeas. Cabe destacar la del Opernhaus de Düsseldorf para interpretar *Ariadne auf Naxos* de Strauss, *Un ballo in maschera* de Verdi en el Wexford Festival Opera de Irlanda y el Covent Garden³¹² (Tarrés, comunicación personal, 4 de junio 1964)

³¹⁰ Recuperado de: <http://elblogdemara5.blogspot.com/2013/06/la-historia-de-la-familia-pelopida-o.html>

³¹¹ Aunque el nivel del idioma alemán de Enriqueta era muy alto, hemos de decir, que los libros de normas de circulación suelen ser farragosos y con cierta ambigüedad.

³¹² No se ha conseguido averiguar qué obra cantó en Londres.

6.2 Sus primeros festivales internacionales de ópera: soprano invitada

En Europa, tras finalizar la Segunda Guerra Mundial, el fenómeno de los festivales de música y concretamente el de los de ópera, ha ido creciendo en calidad y cantidad hasta nuestros días. Durante la segunda mitad del siglo XX existió una considerable explosión de este tipo de eventos con características y escenarios muy diversos. Algunos de ellos ya existían antes de la cruel etapa bélica, pero se vieron en la obligación de cesar su actividad y recuperarla posteriormente, otros eran de nueva creación y ampliaban el espectro lírico europeo, sobre todo en los países del centro y norte de Europa. Los más destacados son los de Salzburgo, Bayreuth, Glyndebourne, Wexford y Aix-en-Provence, que siguen manteniendo una sólida trayectoria en el mundo de la lírica.

España, aunque iba a la cola de la incipiente calidad y cantidad de apuesta por este arte, comenzaba de algún modo a hacerse eco de la situación, como así lo corrobora el siguiente extracto de artículo de Montsalvatge (1962) publicado en *La Vanguardia Española* titulado *Dos fenómenos importantes de la presente actividad musical: los concursos y los festivales*. En él se hace alusión a esta proliferación de los festivales internacionales de música, ópera y ballet:

La vida musical de nuestros días se caracteriza por dos fenómenos que se han producido después de la última gran guerra: la proliferación de los festivales internacionales de música, ópera y ballet, y los concursos de composición e interpretación. Antes de la pasada contienda, el caso de Bayreuth, sin ser único, representaba un hecho aislado y las competiciones artísticas que tenían lugar no trascendían del área de los conservatorios y de las ayudas estudiantiles. Actualmente, los concursos y los festivales acaparan la actualidad artística europea, revelando los primeros los nuevos estilos de la interpretación y sus más sobresalientes representantes, mientras en los festivales se estrenan las obras más trascendentales y los concertistas famosos multiplican sus actuaciones. [...] que centran la actualidad artística más viva durante los meses de primavera y verano. (p. 29)

Tarrés durante esta etapa entre 1962 y 1984 en la ciudad de Wuppertal comenzó a recibir invitaciones de algunos de estos prestigiosos festivales internacionales.

6.2.1 Glyndebourne Festival Opera, Inglaterra

El Festival de Glyndebourne³¹³ fue creado en 1934 por el aristócrata terrateniente John Christie y su esposa la soprano Audrey Mildmay. Estos excéntricos personajes tuvieron la idea de crear un festival dedicado a la ópera en los bellos jardines de su casa, a las afueras de la ciudad inglesa de Lewes. Este festival posee un curioso ritual. Durante las representaciones operísticas, que tan solo se llevan a cabo en verano, el público asistente, durante el intervalo de la larga pausa entre actos, toma el picnic que ellos mismo han llevado. A este llamativo hecho se añade que el público acude con elegantes vestimentas, los señores con esmoquin y las señoras con traje de cóctel. (Navarro, 2019)



Figura 39. Fotografía de los jardines del Festival Glyndebourne durante la pausa de una representación operística³¹⁴.

Este festival está considerado uno de los más importantes entre los eventos de ópera estivales y con mayor progresión en el mundo musical. Los artistas internacionales que se dan cita reconocidos intérpretes de la lírica, orquestas de renombre y grandes directores.

³¹³ Para más información vid.: www.glyndebourne.com

³¹⁴ Recuperado de: <https://www.glyndebourne.com/about-us/>

6.2.1.1 *Ariadne Auf Naxos* de R. Strauss (1962)

El festival inglés requirió a Enriqueta Tarrés por primera vez para ser la protagonista de la gran ópera de Strauss, *Ariadne Auf Naxos*. Las representaciones tuvieron lugar durante los meses veraniegos de julio y agosto de 1962. Esto supuso un gran honor para Tarrés, que veía cómo su carrera seguía tomando el rumbo que ella deseaba fuera de las fronteras alemanas. El trabajado intenso y el gran esfuerzo personal que durante tantos años había realizado, se veía recompensado.

Enriqueta representó el rol de Ariadne en un total de once³¹⁵ funciones llevadas a cabo entre el 19 de julio, día del estreno, y el 18 de agosto. El reparto estaba compuesto por: Day McAusland como Najade, Jean Allister interpretaba a Dryade, Harlekin lo encarnaba Heinz Blankenburg, Zerbinetta, Gianno D'Angelo, y el resto del reparto lo cubrían Duncan Robertson como Brighella, Dennis Wicks como Truffaldino, y para Scaramuccio y Bacchus, estaban Adrian de Peyer y Richard Lewis, respectivamente. Junto a este ramillete de voces de gran nivel, se encontraba la Royal Philharmonic Orchestra en la parte instrumental, todos ellos bajo la batuta del director suizo Silvio Varviso.

Vocalmente esta ópera fue muy apropiada para ella y aunque la música de Strauss puede resultar difícil y de una gran exigencia vocal, las características vocales de Tarrés, con una voz muy firme y contundente, le permitían disfrutar de su interpretación.

Su actuación en los jardines de la casa de Lewes fue muy positiva, puesto que la volvieron a invitar dos años más tarde para una segunda participación en el Festival de Glyndebourne en el verano de 1964 con la ópera *Idomeneo, re di Creta* de Mozart.

6.2.1.2 *Idomeneo, re di Creta* de W. A. Mozart (1964)

Al Festival de Glyndebourne le cabe el honor de ser el protagonista de desempolvar esta ópera mozartiana. *Idomeneo, re di Creta* es uno de esos títulos que se desvanecen en el tiempo tras su estreno. El festival volvió a programar esta ópera en 1951 bajo la dirección

³¹⁵ Las funciones tuvieron lugar los días: 19, 21, 25, 27 y 29 de julio, y 2, 4, 8, 12, 16 y 18 de agosto.

de John Pritchard, que también dirigió la producción de 1964 en la que Enriqueta Tarrés interpretaba el papel de la princesa griega Elektra. Así lo explica García Pérez (2016) en un artículo sobre esta ópera en la revista digital *Brio Clásica* con motivo de su estreno en el Palau de les Arts de Valencia en la Temporada 2015-16:

Idomeneo cayó en el más profundo de los olvidos, y su recuperación se produjo en el Festival de Glyndebourne de 1951, con una serie de representaciones dirigidas por Fritz Busch, siendo su ayudante John Pritchard, quien se convierte en el gran avalista de esta ópera, que dirigirá en muchas ocasiones, fundamentalmente la Versión de Viena: puede escucharse el Idomeneo grabado en estudio, en 1956, con John Pritchard al frente de la Orquesta del Festival de Glyndebourne, e interpretada por Sena Jurinac (Ilia), Leopold Simoneau (Idamante), Richard Lewis (Idomeneo) y Lucilla Udovick (Elettra). También, con dirección de Pritchard, existe una toma en directo realizada en el Festival de Glyndebourne de 1964, con el Idamante, muy bien cantado por un joven Luciano Pavarotti, junto a Gundula Janowiz (Ilia), Richard Lewis (Idomeneo) y la soprano catalana Enriqueta Tarrés como Elettra. (García Pérez, 2016)³¹⁶

La soprano puso rumbo a Glyndebourne y en esta ocasión había decidido viajar en coche conduciendo ella, recordemos que hacía relativamente poco que había obtenido el permiso para conducir y sentía mucho respeto por la conducción. Pero Tarrés, como mujer fuerte y valiente, decidió realizar el viaje en coche sola. Una nueva experiencia que resultó efectiva, ya que finalmente consiguió llegar a Glyndebourne y prepararse para los primeros ensayos de *Idomeneo, re di Creta* de Mozart.

Para esta producción Glyndebourne había apostado por grandes intérpretes tanto en el campo de los solistas, entre los que se encontraba Tarrés, como ya hemos explicado, como en la parte orquestal y en la dirección musical. Los compañeros de reparto de Tarrés fueron: el tenor Luciano Pavarotti en el papel de Idamante, la soprano Gundula Janowitz como la princesa Ilia, el tenor Richard Lewis en el rol del rey Idomeneo, Neilson Taylos como Arbace, el tenor David Hughes interpretando al Gran Sacerdote di Nettuno y cerraba este reparto de excepción el bajo Dennis Wicks, en la *La Voce*. La parte orquestal estuvo a cargo de la London Philharmonic Orchestra y la coral por el Coro del festival. Todos ellos bajo la

³¹⁶ Recuperado de: <https://www.brioclasica.es/articulos/Idomeneo.pdf>

batuta del reconocido director inglés Jonh Pritchard, gran experto en el repertorio mozartiano y sobre todo de esta ópera, como ya se ha expuesto.

Las funciones se representaron entre los días 24 julio y 17 agosto de 1964. Las doce primeras se realizaron en los jardines de Glyndebourne. Para la última función, el 17 de agosto, se había reservado un escenario de excepción para representar este histórico *Idomeneo*, la Royal Albert Hall de Londres.

La función del día 14 de agosto se grabó en directo durante la representación. Este disco se ha convertido en una grabación de culto para los amantes de los registros míticos en directo. Los intérpretes eran de un alto nivel vocal y posteriormente obtuvieron una gran fama. El caso Pavarotti es el más significativo. En esta producción tan solo contaba con veintinueve años y era su primera grabación de una ópera completa. Asimismo, la producción era la misma que se había escuchado en 1951 cuando fue recuperada por Glyndebourne y puesta en cartel. Todos estos hechos sumaron fama, tanto a la ópera en sí misma como a la grabación.

Sobre la grabación se han realizado numerosas reseñas en medios relacionados con la ópera. Se ha considerado importante añadir el de la revista *Classical Source* por la información que aporta:

It is important to put this 1964 Glyndebourne *Idomeneo*, recorded at a public performance, in context. It captures an evening during the fifth (and final) revival of a production originally staged at the Sussex opera-house in 1951 – astonishingly, the opera’s first professional performances in Britain. [...] That it is now an important part of the operatic mainstream owes much to this pioneering Glyndebourne production.³¹⁷ (Classical Source, s. f.)³¹⁸

En 2010 el Festival de Glyndebourne decidió remasterizarla, ya que la calidad sonora de la primera grabación era deficiente al haber sido grabada en directo y al aire libre. Aunque las

³¹⁷ Es importante poner este *Idomeneo* de Glyndebourne de 1964 en contexto, ya que fue grabado en una actuación con público. Captura una velada durante la quinta (y última) reposición de una producción originalmente puesta en escena en la ópera de Sussex en 1951- sorprendentemente esa era la primera vez que esta ópera se representaba en Gran Bretaña. [...] El hecho de que hoy en día sea una ópera popular en el país se debe en gran medida a esta producción pionera de Glyndebourne. (trad. Sara Andrés Gordaliza)

³¹⁸ <https://www.classicalsource.com/cd/glyndebourne-1964-idomeneo-pavarotti-janowitz/>

mejoras de sonido seguían siendo de baja calidad, se ha podido volver a poner en el mercado para todos aquellos amantes de la ópera que disfrutaban de estas míticas grabaciones.

The decent, though boxy, mono sound is clear and atmospheric. Compared with Pritchard's 1956 studio recording with Glyndebourne forces for EMI, one of the most appealing aspects of this set is its vivid sense of theatre. It is a «live» performance in the truest sense of the word, and certainly not error-free, but its conviction and fidelity are compelling. An invaluable document of a milestone, albeit a flawed one, in the modern renaissance of Mozart's first operatic masterpiece.³¹⁹ (Classical Source, s. f.)³²⁰

Tarrés finalizó con éxito su participación en el festival y disfrutó mucho de su estancia en Inglaterra. El ambiente era magnífico, la producción de una alta calidad y la compañía de sus colegas había sido muy grata. Pero, el rol de Chrysothemis era muy dramático para su voz y decidió que esa sería la última vez que lo cantaría. (Tarrés, comunicación personal, 12 noviembre 2016).

Al finalizar las representaciones de *Idomeneo, re di Creta*, tenía pensado ir Düsseldorf o a Barcelona. Ahora tocaba el regreso en coche y tenía que hacerlo sola porque, aunque le había pedido a su amiga Eugenia Bonamusa que la acompañase, esta no había podido hacerlo aun con la atractiva propuesta que Enriqueta le había hecho:

Estic farta d'estar sola i a més a més em fa por fer aquest viatge sola, no sé si després de Glyndebourne vaig a Düsseldorf o a Espanya. [...] M'agradaria molt fer això que vinguessis doncs és la oportunitat de que coneguis alguna cosa d'Anglaterra i a més sé que t'agradarà veure aquesta funció d'Idomeneo. (Tarrés, comunicació personal, 31 de julio 1964)

³¹⁹ El sonido monofónico, aunque algo enlatado, es claro y atmosférico. En comparación con la grabación de estudio de Pritchard en 1956 con las huestes de Glyndebourne para EMI, uno de los aspectos más atractivos de este set es el palpable sentido del teatro. Se trata de una actuación «en vivo», en el sentido más estricto de la palabra, no está libre de errores, obviamente, pero su convicción y fidelidad son convincentes. Aunque pueda resultar algo defectuoso, se trata de un documento sonoro de incalculable valor en el renacimiento moderno de la primera obra maestra del repertorio operístico de Mozart. (trad. Sara Andrés Gordaliza)

³²⁰ Recuperado de: <https://www.classicalsource.com/cd/glyndebourne-1964-idomeneo-pavarotti-janowitz/>

6.2.2 Festival Internacional d'Aix-en-Provence, Francia (1963)

Al finalizar la Segunda Guerra Mundial, el país galo, que había perdido, como el resto de Europa, gran parte de sus espectáculos culturales, tuvo la idea de crear festivales en ámbitos relacionados con teatro, el cine y la música. En esta última disciplina, concretamente en la ópera, ideó el Festival d'Aix-en-Provence en 1948. Su creador principal fue Gabriel Dussurget, que gracias a la ayuda económica de la condesa Lily Pastré y del gerente del Casino de la ciudad, consiguió poner en marcha el proyecto. El lugar elegido fue el patio del arzobispado de la ciudad sureña de la Provenza, Aix-en-Provence.



Figura 40. Imagen del primer escenario del Festival d'Aix-en-Provence en 1948³²¹.

En sus inicios, ni el espacio era el más adecuado, ni los cantantes eran profesionales, pero el eminente interés de sus creadores propició que al año siguiente se construyese un teatro al aire libre para albergar las óperas programadas para la temporada de verano. A partir de ese momento, el festival fue prosperó y creció en calidad artística convirtiéndose en uno de los eventos de ópera más importantes a nivel internacional, sobre todo en el repertorio operístico mozartiano, ya que su foso de tan solo siete metros no podía albergar grandes orquestas. Este hecho propició la programación de óperas con orquestaciones menos numerosas, como es el caso de la producción del compositor salzburgués, Mozart. Progresivamente fueron introduciendo óperas de compositores del repertorio barroco, Monteverdi, Haydn, Rameau, Gluck, Cimarosa, entre otros. (Beckmesser, 2017)³²²

³²¹ Recuperado de «La cour de l'Archevêché, en préparation pour *Così fan tutte*: dans l'angle, le petit théâtre sommaire de Georges Wackévitch», Henry Ely-Aix.

³²² Recuperado de: <https://www.beckmesser.com/tag/festival-daix-en-provence/>

En su escenario han actuado los más prestigiosos cantantes, nombres como el de las sopranos Montserrat Caballé, Teresa Stich-Randall, Katia Ricciarelli, Marilyn Horne, Enriqueta Tarrés, las mezzosopranos Teresa Berganza y Tatiana Troyanos, los tenores Luigi Alva y Nicolai Gedda o los barítonos Gabriel Bacquier y Fisher-Dieskau. Al igual que nobles batutas como André Cluytens, Michael Gielen o Serge Baudo, entre otros. («La création du festival d'Aix en Provence. Gabriel Dussurget 1948», 2016)

Dédié à la création de spectacles d'opéra ainsi qu'à l'organisation de concerts de la plus grande qualité, il bénéficie d'une reconnaissance lui permettant de collaborer avec des metteurs en scène à la pointe de leur art, des orchestres et des chefs visionnaires, des distributions de premier ordre et les plus grands compositeurs contemporains. Son image lui permet de nouer des coproductions avec les plus grandes maisons du monde dans lesquelles ses spectacles voyagent au long des saisons.³²³ (Festival d'Aix-en-Provence, s. f.)³²⁴

Las conversaciones que comenzaron en 1962 en París, cuando interpretó el *Requiem* de Verdi, resultaron muy positivas y Tarrés consiguió una audición para el fundador y director del Festival d'Aix-en-Provence, Gabriel Dussurget. Él era el encargado de escuchar personalmente a los cantantes que actuaban en las producciones operísticas, como él mismo atestigua en una entrevista que la periodista Eve Ruggieri, le realizó a Dussurget el 22 julio de 1992 en la Provenza (enScènes. Le spectacle vivant en vidéo, 1992)³²⁵.

J'ai toujours auditionné moi-même tous les chanteurs que j'enhaheais. [...] Et dans le role que je leur destinais. Et pas seulement un air: je voulais qu'ils me chantent à peu près tout l'ouvrage et qu'ils me disent les récitatifs. [...] Pour en découvrir un, j'en écoutais des quantités. Je passais mon temps à cela.³²⁶ (Dussurget, 1992)³²⁷

Dussurget contrató a Tarrés para debutar en el Festival d'Aix-en-Provence de Francia en el

³²³ Dedicado a la creación de nuevas producciones operísticas y a la organización de conciertos de alta calidad, el Festival goza de gran renombre, lo que le permite aunar esfuerzos con directores de escena en la cúspide de su arte, orquestas y directores visionarios, elencos de primer nivel y más grandes compositores contemporáneos alrededor. Gracias a su reputación, participa en coproducciones con los mejores teatros de ópera del mundo, que continúan acogiendo las producciones del Festival a lo largo de las temporadas. (trad. Alba María Sabuco Pérez)

³²⁴ Recuperado de: <https://festival-aix.com/fr/festival-daix/presentation/le-festival-en-quelques-mots>

³²⁵ Recuperado de: <https://fresques.ina.fr/en-scenes/fiche-media/Scenes01062/gabriel-dussurget-evoque-la-fondation-du-festival-d-aix-en-provence.html>

³²⁶ Yo mismo siempre audicioné a todos los cantantes que contraté. [...] Y en el rol que tenía destinado para ellos. Y no solamente un aria: quería que cantaran para mí, más o menos, casi toda la obra y lo que me sugerían los recitativos. [...] Para descubrir el adecuado, escuché a muchos. Dedicué mi tiempo a eso. (trad. Alba María Sabuco Pérez)

³²⁷ *Ídem.*

verano de 1963 en el papel de primera Dama de la ópera de Mozart, *Die Zauberflöte*. Los ensayos comenzaron a principios de julio y el 6 de julio se realizó el ensayo general que fue de maravilla: «[...] la prova general de la *Flauta Màgica* ha anat formidablement interpretada per part de tots els artistes» (Tarrés, comunicación personal, 7 de julio 1963). El día 11 del mismo mes a las 20,30 horas fue el estreno de la ópera mozartiana que fue retransmitida por la televisión francesa.

Durante su estancia en Aix-en-Provence se instaló en la «Villa Pomone» situada en Le Pignonnet, una bonita casa de esta población que hizo su estancia más cómoda y placentera: «Estic gaudint de les delícies d'un clima deliciós i d'un ambient artístic formidable [...] Hi ha carrers a Aix en Provence que em recorden a Vic [...]» (Tarrés, comunicación personal, 7 de julio 1963). Recordemos que sus padres se habían conocido en Vic donde los padres de su madre regentaban una corsetería. Es por ello, que para Tarrés esta ciudad barcelonesa era un lugar especial.

6.2.3 Wexford Festival Opera, Irlanda (1963)

El Wexford Festival Opera fue creado en 1951 por iniciativa del fundador de la revista *Gramophone*, el novelista Compton Mackenzie. En él han primado los títulos de óperas olvidadas y siempre ha contado con un elenco de artistas de gran calidad. Personas de todos los rincones del mundo, aficionadas a este arte, acuden cada año. Esto lleva sucediendo desde hace ya casi siete décadas. Los amantes de la ópera pueden disfrutar de estos intérpretes y compositores, en un encantador entorno a orillas del río Slaney. Tal es la magnitud de este festival, que en el año 2017 recibió el galardón al Mejor Festival de Ópera del Mundo en los International Opera Awards de 2017. (Fox, s. f.)

En 1963 recibió una invitación formal por parte del Dr. Tom, director del Wexford Festival Opera situado en la antigua ciudad de vikinga de Wexford, para cantar el papel protagonista de la ópera *La Gioconda* del compositor italiano, Ponchielli³²⁸. (Tarrés, comunicación personal, 14 de marzo 1963)

³²⁸ Almicare Ponchielli (Padermo Fasolnaro, 1834-Milán, 1886): compositor italiano.

Para Tarrés esta ópera era de una gran dificultad y tenía que ser muy cuidadosa en manera de enfrentarse a ella vocalmente: «[...] *La Gioconda* és molt forta i he d'anar amb molt cuidat, però em sembla que amb l'ajuda de Déu tot anirà bé [...]» (Tarrés, comunicació personal, 28 de septiembre 1963).

El 11 de octubre la soprano viajó a Wexford para comenzar las funciones de *La Gioconda*. La estancia a nivel personal en la ciudad irlandesa fue una experiencia excelente para ella:

Aquesta és una petita ciutat molt simpàtica, vora mar.[...] També fora de l'artístic, vaig tenir uns dies molt agradables. Feia alguna passejada a la vora del mar que no saps el que m'entusiasma el mar! Vàrem tenir dies de sol. Moltes rialles amb les col·legues, ja que alguns estàvem en el mateix hotel. [...] Per aquest festival va venir molta gent i l'hotel era ple, bona vida i moviment, quelcom formidable. (Tarrés, comunicació personal, 2 de noviembre de 1963)

El reparto para esta producción estuvo integrado por Enriqueta Tarres en el papel protagonista de Gioconda, Lino Puglisi como Barnaba, La Cieca fue Anna Reynolds, Zuane, Derick Davies, Adrian de Peyer en el papel de Isepo, Giuseppe Gismondo en el rol de Enzo Grimaldo, Franco Ventriglia como Alvise Badoero y por último Gloria Lane interpretando a Laura. Todos estos grandes artistas estuvieron dirigidos en la parte musical por Gunnar Staern y en la escénica por Peter Ebert. (Tarrés, comunicació personal, 2 de noviembre de 1963)

Como hemos indicado, la soprano tenía cierto miedo a enfrentarse a este rol tan dramático y duro para su voz, pero, aun así, el estreno fue un éxito y tuvo un gran lucimiento escénico:

Tenia força por d'afrontar aquesta òpera tant difícil vocalment i a més que havia estat constipada.[...] Doncs gràcies a Déu he fet, segons crec, un èxit. A més escènica m'hi podia lluir. Creu que estic molt contenta artísticament d'aquesta anada a Wexford. Durant les proves vaig haver de fer un dia de llit per afonia. Tothom va tenir una gran atenció amb mi. Va venir el metge, van dispensar-me una prova, quasi dues proves amb l'orquestra. Bé, jo al llit i tant mimada. Em sentia un xic Mimí. Jo crec que aquesta afonia va ser degut a nervis i cansament. Bé a l'endemà la veu va començar a anar i com dic, les representacions formidables. (Tarrés, comunicació personal, 2 de noviembre 1963)

Una de las críticas sobre esta producción, hallada en el blog del Wexford Festival Opera (2014)³²⁹, expone la dificultad de la obra a nivel musical y escénico. Asimismo, también advierte de las murmuraciones previas de ciertas personas que consideraban que el festival no estaba preparado para dicha representación. Pero contra todo pronóstico esta *Gioconda* fue un gran éxito:

Even today, Ponchielli's 4 act opera *La Gioconda* can prove to be a challenge to even the best equipped and resourced opera company. Back in 1963 it was considered by many to be impossible to stage in Wexford. Yet, it was; and very successfully.³³⁰ (Wexford Festival Opera, 2014)³³¹

La reseña prosigue exponiendo los positivos resultados del director musical y del director de escena para aprovechar cada centímetro del escenario y crear la escena más apropiada para la obra, y alaga a los cantantes citándolos ligeramente:

Director Peter Ebert and designer Reginald Woolley used every last inch of the small stage to recreate the Venetian setting. The cast was superb also. Lino Puglisi and Franco Ventriglia returned to sing Barnaba and Alvisè respectively. Gloria Lane sang Laura, while Spanish soprano Enriqueta Tarres sang the title role. The tenor role of Enzo Grimaldo was taken by the Italian tenor Giuseppe Gismondo who was well established in the Italian theatres at this time.³³² (Wexford Festival Opera, 2014)³³³

La crítica finaliza con una simpática anécdota sobre los tenores Luciano Pavarotti y Giuseppe Gismondo con algunas travesuras del último:

It is interesting to note that Dr. Tom had offered this role to Luciano Pavarotti, but he declined saying that he did not want to learn a new role for what could probably be his only

³²⁹ Recuperado de: <http://wexfest2015.blogspot.com/2014/>

³³⁰ Incluso hoy en día, la ópera en 4 actos de Ponchielli, *La Gioconda*, puede resultar un gran desafío para la compañía de ópera mejor equipada y con los mejores recursos. En 1963, muchos consideraron imposible llevarla a cabo en Wexford. Sin embargo, lo fue y con mucho éxito. (trad. Sara Andrés Gordaliza)

³³¹ Recuperado de: <http://wexfest2015.blogspot.com/2014/>

³³² El director Peter Ebert y el diseñador Reginald Woolley utilizaron hasta el último centímetro del pequeño escenario para recrear el escenario veneciano. El reparto fue magnífico. Lino Puglisi y Franco Ventriglia volvieron a cantar Barnaba y Alvisè respectivamente. Gloria Lane cantó Laura, mientras que la soprano española Enriqueta Tarrés cantó el papel principal. El papel de tenor de Enzo Grimaldo fue asumido por el tenor italiano Giuseppe Gismondo, que estaba bien establecido en los teatros italianos en este momento. (trad. Sara Andrés Gordaliza)

³³³ *Ídem.*

time singing it. Giuseppe Gismondo, was remembered by backstage crew not just for his excellent voice. The second act of the opera is set on-board a ship. As the act ends, Enzo sets fire to the ship before jumping overboard to avoid capture. In the Wexford production, just as he is about leave the stage, Enzo threw a real flaming torch into the wings on the opposite side of the stage, where a number of the backstage crew were to catch it and quench it. Mr Gismondo noted that these guys were actually quite good at catching this. So, to liven things up, each night during the performances he would throw it higher and higher just to see how good their catching skills actually were. I very much doubt we would get away with that nowadays!³³⁴ (The history of WFO. 1961-1969. Part 1., 2014)³³⁵.



Figura 41. Fotografía de una escena de la ópera *La Gioconda* de Ponchielli, representada en 1963 en el Wexford Festival Opera (The history of WFO. 1961-1969. Part 1., 2014)³³⁶.

6.3.4 Festival de la Ópera, Madrid (1964)

Este primer festival operístico en conmemoración de los XXV años de Paz fue presentado por la prensa del momento como: «un acontecimiento lírico excepcional» («I Festival de la

³³⁴ Es interesante apuntar que Dr. Tom había ofrecido este papel a Luciano Pavarotti, pero lo rechazó alegando que no quería aprender un papel nuevo ya que, probablemente, esta podría ser la única vez que lo cantara. Giuseppe Gismondo sería recordado por regidores y tramoyistas no solo por su excelente voz. El segundo acto de la ópera se desarrolla a bordo de un barco. Cuando termina el acto, Enzo prende fuego al barco antes de saltar por la borda para evitar ser capturado. En la producción de Wexford, justo cuando estaba a punto de abandonar el escenario, Enzo arrojó una antorcha en llamas real al lado opuesto del escenario, donde varios miembros de la tramoya debían atraparla y apagarla. El Sr. Gismondo señaló que estos tipos eran bastante buenos atrapando la antorcha. Entonces, para darle mayor emoción a las cosas, cada noche, durante las actuaciones, lo lanzaba más y más alto para comprobar lo buenas que eran las habilidades de captura. ¡Dudo mucho que hoy en día pudiéramos hacer algo parecido! (trad. Sara Andrés Gordaliza)

³³⁵ The history of WFO. 1961-1969. Part 1. Recuperado de: <http://wexfest2015.blogspot.com/2014/08/the-history-of-wfo-1961-1969-part-1.html>

³³⁶ *Ídem*.

Ópera», 1964, p. 90), y como el evento del año: «Festivales de España y Asociación Amigos de la Ópera presenta el acontecimiento lírico de este año: I Festival de la Ópera, en el teatro de la Zarzuela, participando las más prestigiosas figuras del «bel canto», españolas y extranjeras» («Guía del espectador», 1964, p. 79). El Festival de Ópera en Madrid pertenecía al Plan Nacional de Festivales de España que englobaba a más de sesenta festivales de todo el territorio nacional, algunos tan importantes como el Festival Internacional de Música de Granada, el también Festival Internacional de Santander, o el Certamen Nacional de Habaneras de Torre Vieja, de interés turístico, entre otros.

San Llorente Pardo (2018, p. 160) en su tesis doctoral *Música y política en la España del desarrollismo (1962-1970)* rememora el momento en el que el Ministro de Turismo Manuel Fraga Iribarne, a través de una carta³³⁷ a José Finat y Escrivá de Romaní, fechada el 5 de febrero de 1964, expresa su alegría al haber conseguido el convenio para la celebración del I Festival de Ópera de Madrid: «Manuel Fraga reconocía, [...] la «vinculación afortunadamente establecida» entre su ministerio y el Ayuntamiento de Madrid, que ayudaría, entre otras cosas, a la revitalización cultural y musical de la capital [...]» (Citado por Fraga Iribarne, 1964).

La revista musical *Ritmo* (1964) también se hacía eco de tan importante acontecimiento y en su número 342 publicaba un artículo al respecto:

¡Albricias! Por fin, una temporada de ópera en Madrid es una realidad gracias a los desvelos de la naciente Asociación de Amigos de la Ópera, de Madrid, que presiden la Duquesa de Alba y el Marqués de Bolarque, y de cuya realización se encarga una figura de prestigio, Lola Rodríguez de Aragón, como directora artística. Colaboran en el empeño las Direcciones Generales de Cinematografía, Teatro y de Información y Cultura Popular, del Ministerio de Información, y colabora Festivales de España. («Primer Festival de Ópera en Madrid. Dos representaciones de Rigoletto», 1964, p. 10)

³³⁷«[...] tal temporada de ópera tendría especial resonancia no sólo para fortalecer la afición que, en el futuro, ha de llenar el proyectado teatro de la ópera, sino porque significaría el comienzo oficial, a muy elevado rango, de la temporada de Festivales de España que, en este año, estará colocada bajo la singular advocación del XXV Aniversario de la Paz Española» (Fragmento de la carta).



Figura 42. Portada del libro del I Festival de Ópera de Madrid en 1964 dentro de los Festivales de España y organizado por la Asociación de Amigos de la Ópera de Madrid («Programa de mano. I Festival de la Ópera de Madrid», 1964).

Las diez óperas seleccionadas para tal ocasión fueron las siguientes. Dentro del repertorio extranjero encontramos los siguientes nueve títulos: *Tosca* y *La Bohème* de Puccini, *Il Trovatore* y *Rigoletto* de Verdi, *Les Pêcheurs de Perles* de Bizet, *Faust* de Gounod, *La Cenerentola* de G. Rossini, *Die Zauberflöte* y *Don Giovanni* de W. A. Mozart. A estos títulos en italiano, alemán y francés se ha de incluir el estreno de la versión en tres actos y en español de Sorozábal de la ópera, *Pepita Jiménez* de Albéniz, a la que acudió Manuel Fraga y Carmen Polo como personalidades destacadas de la sociedad española. («Primer Festival de Ópera en Madrid. Dos representaciones de Rigoletto», 1964)

Para este conjunto de obras del gran repertorio operístico se contó con artistas de la lírica de renombre, entre los que se encontraba la soprano catalana. En el artículo citado anteriormente se resaltan los siguientes nombres:

Nombres como los de Pilar Lorengar, Anan María Higuera, Anna Naccianti, Isabel Penagos, Oliviero, Marcella de Osma, Sighele, Enriqueta Tarrés, Teresa Tourné, Monique de la Torre, Gloria Aizpuru, Barbierin, Berganza, Mola Cerdá y Malagú, entre las voces femeninas, ya dan idea de cómo se desarrollará esta incipiente temporada. A estos nombres se han de añadir los de ellos: Benelli, Grode, Kraus, Labó, Raimondi, Van Tin, Bruscantini, Campo, Guelfi, Kusche, Montefusco, Sordello, Torres, Villarejo, Alba, Catania, Corena, Ghiaurov, Vam Mild, Tadeo y otros nombres, tanto femeninos como masculinos, que están por confirmar todavía. Los directores y concertadores: Odón Alonso, Fabritos, Frühbeck, Guarnieri, Hollreiser y Sorozábal implican una seguridad máxima al foso [...]. («Primer Festival de Ópera en Madrid. Dos representaciones de Rigoletto», 1964, p. 10)

Dentro de este I Festival de la Ópera, Tarrés interpretó el papel de Donna Elvira de la ópera mozartiana *Don Giovanni*. El resto del reparto estaba interpretado por Isabel Penagos en el papel de Donna Anna, Alfredo Kraus como Don Ottavio, en el rol de Zerlina Ana María Higuera, como Don Giovanni el bajo Antonio Campó, Leporello lo ilustraba Giorgio Tadio, Masetto, Federico Davia y Don Pedro, Luis Villarejo. Todos ellos bajo la batuta del maestro Odón Alonso al mando de la Orquesta Filarmónica de Madrid y del Coro del Teatro de la Zarzuela. La representación tuvo lugar el 3 de junio de 1964 a las diez de la noche, en el Teatro de la Zarzuela de Madrid.

Teatro de la Zarzuela. Mañana, 10 noche, décima representación del Festival: *Don Giovanni*, de Mozart, por Isabel Penagos, Alfredo Kraus, Antonio Campó, Enriqueta Tarrés, Ana María Higuera, Giorgio Tadio, Federico Davia, Luis Villarejo. Orquesta Filarmónica de Madrid. Maestro director: Odón Alonso. Director de escena: Luis Escobar. Rigurosa puntualidad y etiqueta. («I Festival de la Ópera», 1964, p. 79)

El crítico Federico Sopena (1964) resaltaba la calidad de los intérpretes de este *Don Giovanni* en un artículo del periódico *ABC*. En él realizaba una crítica de todos y cada uno de los cantantes y directores de la producción: «Una ópera como «Don Juan», de Mozart, cantada casi íntegramente con artistas españoles, merece que la crítica, dejando al margen otras consideraciones [...] se centre en los intérpretes» (Sopena, 1964, p. 87). A estas líneas se sumaban las positivas palabras de (Cubiles, 1964): «Se ha hecho un Don Juan de Mozart en Madrid, en la mejor temporada de ópera de estos últimos tiempos, y muy bien cantado por artistas en su mayoría españoles».

En referencia a Tarrés, Sopena (1964) proseguía su exposición expresando con admiración la calidad de la voz y la carrera en grandes teatros europeos que la soprano estaba realizando:

Desde el premio «Isabel Castelo» –los cuatro premios otorgados desde la fundación cantan en esta temporada: Berganza, Tarrés, Penagos, Torné– no habíamos oído a Enriqueta Tarrés, soprano de las grandes óperas europeas: el terrible personaje de «Doña Elvira», a ratos casi inabordable por su extrema dificultad, ese personaje que exige casi constantemente el grito vigilado, fue cantado con valentía por su voz extensa, vibrante, muy dramática. [...] el público ovacionó largamente, se dio cuenta del esfuerzo que esto supone para Madrid en una de las obras más difíciles del repertorio operístico. (Sopena, 1964, p. 87)



Isabel Penagos, Alfredo Kraus, Antonio Campó y Enriqueta Tarrés

Figura 43. Caricatura de izquierda a derecha, Isabel Penagos, Alfredo Kraus, Antonio Campó y Enriqueta Tarrés con motivo de la interpretación de Don Giovanni de Mozart, extraída del ABC, Sopena (1964), p. 87.

Tabla 16. Obras que interpretó Enriqueta Tarrés en la Etapa en Wuppertal.

Fecha	Obra	Autor	Lugar	Rol
19/7/1962	<i>Ariadne aux Naxos</i>	R. Strauss	Glyndebourne Festival	Ariadne
Oct./nov. 1962	<i>Requiem</i>	G. Verdi	París	---
11/12/1962	<i>Les contes d'Hoffmann</i>	J. Offenbach	Opernhaus Wuppertal	Giulietta
21/12/1962	<i>Otello</i>	G. Verdi	Staatsoper Dortmund	Desdemona
15/2/1963	Arias de ópera (concierto)	---	Stadttheater Basel	---
Enero 1963	<i>Otello</i>	G. Verdi	Staatsoper Düsseldorf	Desdemona
3/2/1963	<i>Otello</i>	G. Verdi	Opernhaus Wuppertal	Desdemona
23/2/1963	<i>Otello</i>	G. Verdi	Opernhaus Wuppertal	Desdemona
25/4/1963	<i>Iphigenie en Tauride</i>	C. W. Gluck	Opernhaus Wuppertal	Iphigenie
11/7/1963	<i>Die Zauberflöte</i>	W. A. Mozart	Festival d'Aix-en-Provence	Primera Dama
12/9/1963	<i>La clemenza di Tito</i>	W. A. Mozart	Opernhaus Wuppertal	Vitelia
Octubre 1963	<i>La Gioconda</i>	A. Ponchielli	Wexford Festival	Gioconda
21/12/1963	<i>Simon Boccanegra</i>	G. Verdi	Opernhaus Wuppertal	Amelia
8/3/1964	<i>Idomeneo, re di Creta</i>	W. A. Mozart	Opernhaus Wuppertal	Crhysothemis
3/6/1964	<i>Don Giovanni</i>	W. A. Mozart	Teatro de la Zarzuela Madrid	Donna Elvira
24/7/1964	<i>Idomeneo, re di Creta</i>	W. A. Mozart	Glyndebourne Festival	Elektra

Nota: Tabla que muestra las óperas y el concierto que Enriqueta Tarrés interpretó entre julio de 1962 y agosto de 1964. Se detalla la fecha del estreno, la ópera, el compositor, el lugar donde tuvo lugar la actuación y el rol que interpretó.

Capítulo 7. Etapa en Hamburg (1964-1971)

Cornucopia de la fortuna
MITOLOGÍA GRIEGA

7.1 Hamburg y el Staatsoper

La ciudad germana de Hamburg, nombre oficial Freie und Hansestadt Hamburg³³⁸, está situada al norte de Alemania. Gracias a la profundidad de sus aguas posee uno de los puertos comerciales más importantes de Europa. La historia de esta ciudad comienza en el año 808 d. C. Su nombre se debe al castillo *Hammaburg* que Carlo Magno mandó construir, aunque su significado es incierto, el término *Burg* significa castillo, pero la palabra *Hamma* es desconocida. Entre el año 854 y el 1842 la ciudad pasó por importantes ocupaciones y destrucciones que la llevaron a grandes conflictos. Destacar el gran incendio de 1842 que destruyó parte de la urbe. Por otro lado, Hamburg fue sede del partido Nacionalsocialista Nazi y durante la Segunda Guerra Mundial sufrió graves bombardeos por parte de las tropas aliadas, llegando a devastar más del setenta por ciento de la ciudad. Tras finalizar la guerra, se convirtió en zona de ocupación británica, convirtiéndose en la zona Occidental dentro de la República Federal de Alemania. El telón de acero se encontraba a unos cincuenta kilómetros al este de Hamburg (Latlon Europe, s. f.)³³⁹.

³³⁸ Ciudad libre y hanseática de Hamburgo (trad. a.)

³³⁹ Recuperado de: https://www.latlon-europe.com/hamburg/es/historia_T06.htm

Esta ciudad ha destacado siempre por su gran nivel cultural, ya que por ejemplo posee más de cuarenta teatros. Según explica Pajares (2010), Hamburg ostenta el primer teatro de ópera público en Europa tras los construidos en Venecia. Este edificio fue inaugurado en 1678 por iniciativa de Alberto de Holstein y su kapellmeister³⁴⁰. Sus espectáculos estaban dirigidos a un público muy popular, a la gente del pueblo: «[...] Es la primera Bürgeroper (ópera para ciudadanos) de Alemania, con funciones de pago abiertas al público» (Pajares, 2010, p. 156). Esta situación venía precedida por la tradición de su ópera barroca. El Dr. Kurt Homolka (1998) realiza un exquisito resumen sobre el peculiar escenario que la ciudad alemana tenía durante el siglo XVII cuando comenzaron las representaciones operísticas en su teatro del Mercado del Ganso y los primeros cantantes actuaron en ella:

[...] la ciudad hanseática de Hamburgo [...]; la historia sexagenaria de su ópera barroca alemana es uno de los capítulos más curiosos y fascinantes de la historia del teatro alemán. En 1678 se inauguró el teatro del Gänsemarkt con «Adam und Eva», de Johann Theile (146?-1724), discípulo de Schütz. Cantaban diletantes del pueblo y de la burguesía, y los temas bíblicos eran los preferidos, pero mezclando en la acción escenas de la vida cotidiana, que a veces llegaban hasta lo grotesco: figuras del pueblo, como verduleras, taberneros y criados, se encargaban de la parte cómica, y junto a la Biblia y la mitología se glosaban historias como la de la «Hamburger Schlachtzeir» (época de las batallas de Hamburgo) y del célebre pirata Klaus Störtebecker (Homolka y otros, 1998, p. 162).

Por lo tanto, se puede decir que los inicios de la Staatsoper Hamburg datan del siglo XVII con la construcción del teatro del Gänsemarkt. Desde ese momento las actuaciones de óperas tenían lugar durante todo el año, a excepción de la Cuaresma y alguna que otra festividad religiosa que obligaban a cesar la actividad. La mala gestión posterior provocó el cierre del teatro en 1738 que finalmente fue demolido casi en su totalidad en 1763. En 1765 se inaugura la nueva sala Ackermann'sche Comödiantenhaus que incluía teatro y ópera en su programación. Arquitectónicamente mantenía parte de la estructura de madera de la sala anterior. Pero, este edificio se derrumba y deciden construir un nuevo teatro en 1827, el Stadt-Theater que consiguió tener una actividad artística relativamente estable (Staatsoper Hamburg, s. f.)³⁴¹.

³⁴⁰ Maestro de capilla (trad. a.)

³⁴¹ Recuperado de: https://www.staatsoper-hamburg.de/de/service/das_haus/geschichte_der_staatsoper_hamburg.php

Llegó la Primera Guerra Mundial, pero ni siquiera el proceso bélico mermó la actividad del teatro. En 1934 con la toma del poder de los nacionalsocialistas, el teatro cambió de nombre y pasó a denominarse Hamburgische Staatsoper. Unos años después, durante uno de los bombardeos de la Segunda Guerra Mundial, en 1943, el teatro quedó casi totalmente destruido a excepción de la parte del escenario. Este espacio sirvió provisionalmente para poder seguir representando óperas, aunque en unas condiciones pésimas. El conjunto quedó completamente devastado con el paso del tiempo. Esto conllevó a la construcción de un teatro de mayores dimensiones y más acorde a los nuevos tiempos. La inauguración del edificio fue el 15 de octubre de 1955, con la representación de *Die Zauberflöte* de Mozart. Desde ese momento han actuado los grandes artistas líricos y los directores musicales más prestigiosos del mundo (s. f.).



Figura 44. Fotografía del patio de butacas del Staatsoper Hamburg (Archivo Bundesarchiv Hamburg Staatsoper).

7.2 Un salto profesional (1964)

Enriqueta Tarrés fue contratada como artista titular de la compañía de la Staatsoper de Hamburg entre los años 1964 y 1971. Este teatro fue un gran salto profesional para ella, ya que estaba considerado uno de los más importantes teatros de ópera de Alemania, Europa e incluso de Asia y América. El vínculo como residente comenzó en septiembre de 1964 con una gran responsabilidad por parte de la soprano, que seguía recibiendo invitaciones para cantar en otros teatros y salas internacionales. Durante casi siete años interpretó «la premier» de los principales roles de ópera de su repertorio que se programaron en el teatro alemán con gran éxito.

Tarrés comenzó su nueva vida en Hamburg. El primer paso fue encontrar alojamiento cerca del teatro. La dificultad de los alquileres de piso en la ciudad alemana complicó considerablemente la opción de tener una vivienda en el centro de Hamburg. Mientras seguía la pesquisa decidió alojarse en la casa de una señora que alquilaba habitaciones en la que ya había estado anteriormente cuando había ido a audicionar. Dado que seguía sin encontrar una vivienda cerca del teatro, optó por buscar en el extrarradio de la ciudad. Finalmente, encontró una bonita casa en Holm-Seppensen. Esta pequeña población se encuentra en la baja Sajonia, a unos cuarenta y dos kilómetros al sur de Hamburg. La casa estaba situada en una zona residencial muy tranquila con una vegetación arbórea muy abundante, algo que a Tarrés le atraía considerablemente. La dirección de su nueva residencia era: Vesperweg 2^a - 2115 Holm-Seppensen – Germany (Tarrés, comunicación personal, 29 de enero 1965).

Asimismo, Düsseldorf comenzó a convertirse en uno de los lugares que más requería a la soprano en esos años. La asiduidad en el Staatsoper Düsseldorf y en el Theater Duisburg creó una estrecha y extensa colaboración con estos teatros, con quien tenía contratos como soprano invitada de entre siete y diez funciones por temporada. La comunidad teatral de Düsseldorf y la Duisburg Deutsche pertenecían a la Opern am Rhein³⁴². Esta asociación artística fue creada en 1955 y desde la temporada 1956-57 comenzó esta relación de colaboración entre los dos teatros alemanes compartiendo las producciones. Durante la etapa en la que la soprano actuó con mayor frecuencia en esta comunidad teatral del Rin, el director general de ambos teatros fue Grischa Barfuss, que ostentó el cargo entre 1964 y 1986, el cual apostaba cada temporada por la contratación de la artista como invitada. Tarrés le explicaba el funcionamiento de estos teatros a su amiga Eugenia Bonamusa de la siguiente manera: «[...] el Teatre de Duisburg pertany a Düsseldorf, o sigui la mateixa gent de Düsseldorf és a Duisburg, em refereixo al teatre naturalment [...]» (Tarrés, comunicación personal, 1 de noviembre 1964). Es decir, compartían las producciones y a los artistas. Así pues, ella cantaba indiferentemente en ambos teatros.

Antes de comenzar la temporada en Hamburg, Enriqueta cantó de nuevo el rol de Elektra de la ópera *Idomeneo, re di Creta* de Mozart en la Staatsoper de Düsseldorf. Durante el mes de agosto comenzaron los ensayos y el 14 de septiembre fue el estreno de la ópera mozartiana.

³⁴² Ópera alemana del Rin (trad. a.)

La voz seguía estando fabulosa y los ensayos marchaban estupendamente (Tarrés, comunicación personal, 25 de agosto 1964).

En el mes de octubre Tarrés recibió una visita que estaba esperando desde hacía mucho tiempo y que le hacía una gran ilusión. Su gran amiga Eugenia Bonamusa, con la que tanta correspondencia compartía, fue a pasar unos días con ella a su nuevo hogar de Holm-Seppensen. Allí estaba sola, necesitada del cariño y afecto de los suyos (Tarrés, comunicación personal, 12 de octubre 1964). Según la correspondencia mencionada, esta llegada reconfortó a la soprano para proseguir con sus actuaciones de las cuales disfrutaba enormemente. Se ha de decir, que la estabilidad emocional, al igual que la salud, son aspectos muy importantes para una artista. Los cantantes de ópera suelen soportar cierto estrés laboral, ya que cada función ha de estar perfecta a nivel vocal. La voz como instrumento puede llegar a ser muy delicado y susceptible de cualquier cambio emocional. Además, este tipo de artistas viaja frecuentemente y vive en hoteles. Casi siempre realizan estos viajes solos, que pueden, en algunos casos, hacerlos más vulnerables emocionalmente. Según la información obtenida en la correspondencia con Eugenia Bonamusa, de la que se ha podido disponer, Tarrés es una mujer que posee un carácter muy adecuado para soportar este tipo de situaciones, pero también muy afectiva, por lo tanto, recibir la visita de sus familiares y amigos es vital. Siempre recibía estos acontecimientos con entusiasmo y felicidad, proporcionándole mayor fortaleza para su carrera.

Aida de Verdi fue la primera ópera que Tarrés cantó como soprano residente en la Staatsoper Hamburg a mediados del mes de octubre de 1964. El difícil rol de la esclava etíope fue interpretado por Tarrés en numerosas ocasiones. Este papel posee en su aria del Nilo un «do sobreagudo»³⁴³ de una considerable envergadura, que en alguna ocasión le produjo cierto nerviosismo a la soprano catalana, pero siempre resolvió con valentía. Su estreno fue a mediados de octubre y aunque en la segunda función estuvo enferma, finalmente pudo cantar todas las representaciones de la ópera verdiana (Tarrés, comunicación personal, 21 de octubre 1964). Para ella, una mujer de una máxima exigencia profesional, no fue lo esperado y achacó el incidente a los nervios originados por la dificultad del papel.

³⁴³ Este «do sobreagudo o do5» era la nota límite en la tesitura de Enriqueta Tarrés. (Tarrés, comunicación personal, 9 febrero 2015).

En una ocasión tenía que cantar una *Aida* de Verdi en la Staatsoper Hamburg y cuando me levanté por la mañana sentí cierta afonía. Llamé al teatro para comunicar que no podía cantar la función de aquella misma noche. Algo así no le había pasado nunca y a día de hoy, todavía no sé el motivo de aquella repentina afonía, que no me volvió a ocurrir (Tarrés, comunicación personal, 21 de enero 2020)

Durante estos últimos meses de 1964, la actividad profesional de Tarrés era frenética. Así lo corroboraba ella misma: «[...] Demà tinc prova d'Aida a Hamburg i a la tarda a Lübeck – tinc poc temps per avorrir-me–» (Tarrés, comunicación personal, 12 de octubre 1964). Compaginaba sus actuaciones como soprano residente en el Staatsoper Hamburg con otras intervenciones en teatros alemanes cercanos, como el Staatsoper Düsseldorf o el Theater Duisburg, como ya se ha explicado, pero también en el Theater Lübeck. El 12 de octubre cantaba en Lübeck, mientras estaba en Düsseldorf preparando *Ariadne auf Naxos* de Strauss, que se estrenaría el 14 de noviembre. El 30 de octubre representaba un *Otello* de Verdi en Duisburg: «[...] va ésser una representació estupenda» (Tarrés, comunicación personal, 1 de noviembre 1964) y de nuevo *Aida* de Verdi en Lübeck el 10 noviembre, además de cantar en diciembre *L'Incoronazione di Poppea* de Monteverdi en el Staatsoper Düsseldorf.

El 22 de noviembre de 1964 estrenó la gran ópera de Verdi, *Don Carlos*, en su teatro residente, el Staatsoper Hamburg. Verdi seguía dándole grandes alegrías a Tarrés y nuevamente cosechó un gran éxito con el rol de la princesa francesa Isabel de Valois (Tarrés, comunicación personal 1 de noviembre 1964). Tarrés iba sumando nuevos papeles a su curriculum que llamaban la atención a otros teatros que la invitaban a audicionar para participar como soprano principal en sus producciones operísticas.

El 6 de diciembre de 1964, cantó el papel de Chrysothemis de la ópera *Elektra* de Strauss en el teatro de Düsseldorf, junto a la orquesta Deutsche Oper am Rhein y bajo la dirección de Arnold Quennet. En esta ocasión sus compañeras de reparto eran dos grandes cantantes: Martha Mödl en el rol de Klytemnestra y Marijke van der Lugt como Elektra. Esta producción, junto con otra representada el 21 de febrero del mismo año, fueron grabadas en directo y publicadas en un disco que incluyó fragmentos de ambas representaciones. En la revista musical *Scherzo*, en la sección dedicada a las críticas de las grabaciones discográficas, se ha hallado una interesante reseña realizada por Enrique Pérez Adrián

(2005) en relación a esta edición musical donde expone el nivel artístico, vocal, musical y técnico de los intérpretes de entre los que se encuentra Tarrés.

[...] De la segunda representación destaca la sutil, histérica y doliente Klytemnestra de la gran Martha Mödl, la adecuada Elektra de Marijke van der Lugt, de voz potente, aunque a veces con un molesto *vibrato*, y finalmente la versátil e inteligente soprano catalana Enriqueta Tarrés como Crisotemis. En suma, fragmentos excelentes de *Elektra* adecuados para los buenos straussianos o para seguidores de cualquiera de las cantantes excepcionales que protagonizan este disco. (Pérez Adrián, 2005, p. 104).

Como en años anteriores, los padres de Tarrés fueron a pasar las navidades con ella. En esta ocasión, a su nueva casa de Holm-Seppensen, donde ya le habían instalado la calefacción y estaba totalmente acondicionada para vivir cómodamente. En la última carta del año 1964 que la soprano le envía a su querida amiga Eugenia Bonamusa, así se lo hace saber: «Bé, estem molt bé, gràcies a Déu. Ja ens han posat la calefacció i estem molt calentonets. Els pares s'hi troben molt bé i jo contenta [...]» (Tarrés, comunicació personal, 1 de diciembre 1964). En esta misma misiva se han encontrado unos párrafos escritos por María, la madre de la soprano:

Eugènia [...] aquí estem amb una tranquil·litat i quietud que quan tornem a Barcelona no podrem amb tant de tràfic i soroll. Hem tingut dos dies de sol, és preciós, em dóna la sensació que estiuem en una casa de les moltes que tenen a Castelldefels, arbres, una extensió de terreny, [...], tenim al voltants, casetes i famílies. El tren que passa pel darrera [...], l'únic soroll, ara, a les 6 ja és tant fosc que no veus res, ens hem acostumat i ho trobem bonic. Hem anat a Hamburg i tan trànsit semblava que ens molestava tants cotxes, tants, que necessites una hora per arribar al Teatre i fa més fred [...] el dia que vàrem anar a l'Òpera vàrem gaudir de veritat quin cant de tots, però Enriqueta estava de primera, la veu semblava un instrument, quina cosa més bonica, em vares impressionar, de braves i aplaudiments no et pots ni imaginar...la férem sortir 6 vegades. Hem anat al poble sols amb el meu marit[...] ens hem estat 4 dies sols i contents, és molt simpàtic aquest poblet. Tots ens miren, és perquè som de fora, adéu maca. Eugènica digues que et posin una 1 barra de torró d'Alacant que fa temps que Enriqueta no en veu i té ganes de menjar si fa tot el paquet, 2 Kg. és igual, [...] (Rabassa, comunicació personal, 1 de diciembre 1964).

7.3 Extraños en un tren

Tarrés es una persona muy reservada y celosa de su vida personal, incluso en las cartas que le enviaba a su amiga Eugenia Bonamusa no solía hablar mucho de temas sentimentales o más privados. Es por ello, que, aunque sí se ha podido reflejar su carácter, su fe religiosa o la añoranza que siente por sus seres queridos y por su ciudad natal, sobre el tema sentimental no se ha logrado dar información hasta el momento. Pero, su vida personal había comenzado a tomar otro rumbo. La soprano conoció al que sería su esposo, Gerhard Herbert entre finales de 1963 y principios de 1964. Este señor alemán era un alto cargo sindical, concretamente el presidente del importante sindicato de trabajadores SPD, cuya sede se encontraba en Hamburg. Gerhard era un hombre de carácter firme y determinante a nivel profesional que se relacionaba con personajes políticos tan importantes como los cancilleres alemanes Willy Brandt y Helmut Schmidt (Tarrés, comunicación personal, 25 de abril 2019).

Enriqueta y Gerhard se conocieron en un viaje en tren. La soprano se encontraba en Hamburg donde acababa de cantar *Madame Butterfly* de Puccini e iba a Duisburg, donde al día siguiente cantaba *Elektra* de Strauss. Asimismo, Gerhard, que vivía en Hamburg, se dirigía a Bonn, ya que al día siguiente tenía una reunión de trabajo (Tarrés, comunicación personal, 12 noviembre 2016). La bonita historia de este primer encuentro la relata Luis Enrique Martínez Herbert, nieto de Tarrés:

La historia que te voy a contar me llegó a través de varios miembros de mi familia. Es absolutamente verídica, ya que la placa que mi abuelo cogió del tren está colgada hoy en día en casa de mi abuela.

Resulta que mi abuela tenía que cantar en Duisburg y subió al tren que se dirigía a Düsseldorf. Lo hizo con un billete de segunda clase que le había dado una amiga y, como el tren iba casi vacío, decidió sentarse en primera. Se sentó cómodamente y, de repente, entró en su vagón un señor trajeado, alto y guapo. Interiormente mi abuela deseó que ese señor se sentase en alguno de los asientos libres que abundaban por doquier y así proseguir viaje a sus anchas, pero lo hizo a su lado. Más tarde, cuando llegó el revisor pidiendo los billetes mi abuela se dirigió a éste explicándole que su billete era de segunda y que, por favor, le cobrara la diferencia. El revisor no le hizo mucho caso y ella tuvo que insistir para que le cobrara la diferencia. El caballero que estaba sentado a su lado, sin embargo, sí tenía el billete adecuado.

Una vez el revisor se hubo alejado, este caballero se dirigió a mi abuela diciéndole: «Discúlpeme la molestia de lo que le voy a decir, ¿por qué se lo ha repetido dos veces?» y mi abuela respondió: «¿Por qué me lo pregunta?». Él le explicó que si el revisor no se había fijado ni se había dado cuenta era porque no estaba haciendo bien su trabajo, entonces ella no tenía la obligación de decirle nada y eso que se ahorra. A partir de entonces, siguieron hablando y la conversación llevó a hablar de sus profesiones. «Yo soy cantante» explicó mi abuela. El caballero se mostró muy interesado y comentó que él era un gran amante de la música. Mi abuela le explicó que se dirigía a Duisburg porque tenía una función y él prometió ir a verla.

Al bajar del tren, ese caballero se llevó la placa del tren donde ponía Köln, pensando que aquello simbolizaba el momento y el lugar de aquél encuentro. Cuando lo cuento me emociono casi siempre y me entran hasta ganas de llorar. Mi abuela actuó finalmente en Duisburg, pero el caballero no pudo llegar a tiempo porque su reunión en Bonn se alargó en exceso. Sin embargo, era tanta la impresión que mi abuela le había causado que se decidió a coger un taxi a Duisburg. La función ya había comenzado y no le dejaron entrar, pero esperó en la puerta y la invitó a cenar. A partir de ese momento, aquél caballero se convirtió en mi futuro abuelo.

Es una historia muy bonita y siempre ha planeado por la familia la duda de si mi abuelo, aparte de estar enamorado de la mujer, estaba también enamorado de su voz. En la actualidad mi abuela tiene colgada esa placa de Köln. La placa del tren o de la estación donde conoció a Herbert, mi abuelo. (Martínez Herbert, comunicación personal, 9 de febrero 2020)



Figura 45. Fotografía de la placa original del tren donde se conocieron Enriqueta Tarrés y Gehard Herbert (Archivo personal de Enriqueta Tarrés).

Poco a poco comenzaron a conocerse más íntimamente llegando a convertirse en una bella relación sentimental:

Bé ara puc dir més de la meva nova amistat. Es tracta, no d'un simple oficinista, no sé encara la seva posició, però vaig estar al seu despatx i té 2 secretàries. Jo crec que té un bon lloc. Té 43 anys, bona presència sense ser un Apol·lo. Alt, molt instruït. Bé, m'omple d'atencions i diu que m'estima, que sempre podria ser al meu costat i que no tinc que estar més sola. Aquest xicot és molt amable i ja veurem (Tarrés, comunicació personal, 25 de diciembre 1965).

Este amor fue creciendo por ambas partes: «Cada día que passa me l'estimo més, és molt bon noi i es desviu per complaure'm. Soc molt feliç d'haver-lo trobat» (Tarrés, comunicació personal, 13 abril 1966). Finalmente, decidieron formalizar su relación. En un principio la fecha acordada para el enlace fue el 23 de junio de 1966 (Tarrés, comunicació personal, 7 de junio 1966) pero, por diversos motivos que se desconoce, la boda se trasladó al 4 de agosto de 1966. El enlace tuvo lugar en la ciudad de Tondern, Dinamarca, con una sencilla ceremonia nupcial. Tuvieron que realizar la boda en la ciudad danesa porque Herbert era protestante y divorciado, y Tarrés católica, de ahí que el Papa Pio XII no les concediera el permiso para casarse en Alemania. A la celebración acudieron los padres de la soprano, que viajaron desde Barcelona para acompañar a su hija en un día tan especial (Tarrés, comunicació personal, 25 de abril 2019).

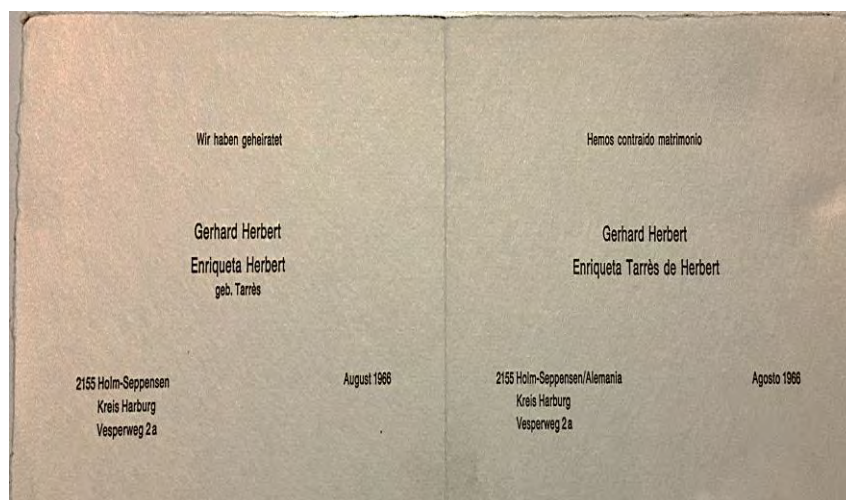


Figura 46. Tarjeta que indica que Enriqueta Tarrés y Gerhard Herbert han contraído matrimonio en agosto de 1966 (Archivo personal de Enriqueta Tarrés).

Tras la boda Tarrés obtuvo el pasaporte como ciudadana alemana. Su esposo era nacido en Leipzig, ciudad alemana perteneciente a la Alemana Oriental, donde también residían los padres de éste. Hasta ese momento, la soprano tan sólo podía pasar a la zona oriental con un permiso especial para cantar en las ciudades de la República Democrática Alemana, que la invitaban a cantar en sus teatros, como más tarde se podrá ver. Pero como excepción y dada la situación explicada, pudo viajar a Leipzig y conocer a sus suegros:

Ja tinc la nacionalitat alemanya i ja he pogut anar a l'Alemanya socialista i conèixer els pares d'en Gerhard. L'Alemanya socialista molt diferent, no m'estenc amb comentaris doncs quan ens veurem ja podré parlar extensament i són coses que per carta es fan un xic difícils [...]
(Tarrés, comunicació personal, 24 de diciembre 1966).

7.4 Ja és una diva (1965)

Las ofertas de trabajo seguían llegando y Tarrés tenía un considerable número de actuaciones de manera continuada además de su labor en el Staatsoper Hamburg. Su carrera profesional seguía «in crescendo»:

De feina en tinc moltíssima. També canto en el Teatre de Frankfurt. Avui precisament, he rebut l'oferta per cantar a Düsseldorf *Calos*, la primera, però no ho puc acceptar per Frankfurt. Si les coses continuen així m'hauré de fer a trossos. Estic més que contenta [...].
(Tarrés, comunicació personal, 29 de enero 1965).

Además de las numerosas actuaciones que ella tenía en Alemania, llegaba un nuevo contrato fuera de las fronteras germanas, una gira por Italia durante el mes de enero de 1965. Este contrato conllevaba cinco funciones³⁴⁴ repartidas por el Teatro Municipale di Reggio-Emilia, Teatro Comunale di Modena, Teatro Comunale di Ferrara y Teatro Comunale di Carpi, al igual que la grabación³⁴⁵ en disco del *Così fan tutte* de Mozart en Múnaco, en el papel de la dama Fiordiligi (Tarrés, comunicació personal, 1 de noviembre 1964). Esta era la primera vez que le ofrecían grabar un disco con la discográfica Decca y para ello tenía que realizar previamente una prueba de micrófono. Necesitaban saber si la voz de Tarrés

³⁴⁴ No se tiene constancia de qué ópera u óperas representó.

³⁴⁵ No se tiene constancia de esta grabación.

funcionaba en una grabación de estudio. Finalmente, realizó la grabación en la ciudad monegasca en abril de 1965 (Tarrés, comunicación personal, 6 de marzo 1965).

Gran parte de las actuaciones anteriormente citadas llegaban a través de agentes externos o de teatros interesados en la soprano que le pedían audicionar para ellos. Incluso en algunos casos le ofrecían contrataciones directas, ya que la habían escuchado cantar en algún otro teatro y sabían de su éxito en las representaciones que realizaba. Tarrés interpretaba siempre la misma obra en estas audiciones: «Pace, pace, mio Dio» de la ópera la *Forza del destino* de Verdi (Tarrés, comunicación personal, 9 de febrero 2015). Esta complicada aria tiene todos los elementos para que el profesional que la escucha pueda vislumbrar las características vocales de una cantante, tanto a nivel técnico como interpretativo. Contiene notas graves y agudas que requiere de una voz spinto o dramática para poder dar el color y la expresión adecuada que el personaje requiere. Leonora es una mujer con una fuerte personalidad que sufre mucho, pero al mismo tiempo es muy sensible. En esta pieza, ella hace un compendio de su vida y de sus sentimientos. Tarrés fue una gran Leonora y siempre le daba buenos resultados interpretarla.

Antes de realizar la gira italiana, Tarrés decidió tomarse unos días libres y viajar a Barcelona, entre el 16 y el 25 de enero, para visitar a su familia y amigos, y poder disfrutar unos días del sol de la ciudad condal que tanto añoraba. Así pues, recobró fuerzas para todas las actuaciones que le esperaban (Tarrés, comunicación personal, 11 de enero 1965).

A su regreso a Alemania, tras la gira italiana, le llegaron noticias de Barcelona. Su amiga Eugenia Bonamusa le contaba el interés que seguía teniendo el señor Zamacois por su carrera profesional, algo que el maestro fue mostrando desde los inicios de su carrera. «Del què em dius del Sr. Zamacois, us agraïexo a tots dos el vostre interès i en un altra carta en tornaré a parlar [...]» (Tarrés, comunicación personal, 29 de enero 1965).

Pese a su ausencia en los escenarios catalanes y españoles, el nombre de Tarrés tampoco era olvidado por la prensa barcelonesa. En noviembre de 1965 el periodista Jaime Torrents (1965) publica un artículo en el periódico *La Vanguardia Española* recordando a artistas de la música, el teatro y de otras disciplinas, que habían estado presentes en la radiofusión de esta emisora, con motivo del Día de la Radio y de sus cuarenta años en Radio Barcelona.

Entre los artistas que Torrents (1965) destaca se encuentra Enriqueta Tarrés junto al nombre de otros grandes personajes como Victoria de los Ángeles, Adolfo Marsillach, Encarna Sánchez, Ventura Porta Rosés o el famoso grupo de música pop, de varias generaciones, el Dúo Dinámico:

[...], en el trascurso de éstos nuestros primeros cuarenta años en EAJ-1, a quienes, desde los pasados lustros, habiendo cultivado todas las disciplinas de la música, del teatro, y de otras actividades propias de la radiodifusión, han sido presentados ante el micrófono para someter su capacidad artística y creadora al beneplácito de los radioyentes de la emisora decana de España. Bastaría mentar los nombres de Victoria de los Ángeles, María José Simó, Carmen Gracia, Enriqueta Tarrés, Francisca Gironés, Adolfo Marsillach, Antonio Losada, Armando Blanch, Juan Armengol, Ventura Porta Rosés, Isidro Sola, Mario Beut, Encarna Sánchez, Los Montenegro, Trío Guadalajara, Gelu, Lolita Torelló, Ramón Calduch, Dúo Juvents, Dúo Dinámico, y, tantos y tantos otros, para corroborar la afirmación (Torrents, 1965, p. 35).

En el mes de marzo de ese mismo año volvió a visitar Italia. En esa ocasión, cantó en Florencia, ciudad renacentista por excelencia. Allí interpretó la última obra que compuso el compositor alemán Richard Strauss, *Vier letzte Lieder*, para soprano y orquesta³⁴⁶ (Tarrés, comunicación personal, 29 de enero 1965). Esta composición la acompañó durante toda su vida profesional. Tarrés estaba considerada una cantante especialista en obras líricas de Strauss y la requerían con gran asiduidad para cantar óperas de este compositor, además de esta obra sinfónica, como se verá más adelante. También el día 6 del mes de marzo cantó de nuevo la ópera *Ariadne aux Naxos* de Strauss, en esta ocasión en el Staatoper de Düsseldorf donde seguían admirando sus interpretaciones, al igual que en su teatro residente de Hamburg. Para finalizar el mes, los días 23 y 29, actuó en la ciudad del Danubio con otra obra de Strauss, *Elektra*, en el rol de Chrysothemis (Tarrés, comunicación personal, 6 de marzo y 27 de abril 1965).

En los siguientes meses primaverales proseguía el imparable rosario de actuaciones. *Aida* de Verdi y *Madame Butterfly* de Puccini en la Staatsoper de Hamburg, *Otello* de Verdi en Frankfurt o *Don Carlos* de Verdi en Munich, entre algunas de ellas. Durante el mes de abril su madre estuvo de visita en Holm-Seppensen y acudía a alguna de sus interpretaciones. La

³⁴⁶ Ha sido imposible averiguar la sala o teatro donde las interpretó.

señora María estaba muy contenta de cómo se iba desarrollando la carrera de su hija, y en una de las cartas que la soprano le envió a su amiga Eugenia Bonamusa, con fecha 4 de abril de 1965, escribía unas líneas: «Enriqueta ja és una diva, quina gràcia, tots els diaris parlen de la espanyola Enriqueta Tarrés» (Tarrés, comunicación personal, 4 de abril 1965).

La temporada de Düsseldorf finalizó el 7 de julio con el rol de la joven y delicada oriental Cio-Cio San de la ópera *Madame Butterfly* de Puccini. Las críticas recibidas sobre este rol pucciniano fueron estupendas: «L'altre dia arrel de la *Butterfly* va sortir una crònica al diari sobre mi, formidable [...]» (Tarrés, comunicación personal, 15 de mayo 1965), pero Tarrés no estaba de acuerdo: «[...] jo no vaig quedar contenta de la meva actuació doncs em vaig sentir cansada, [...]» (Tarrés, comunicación personal, 15 de mayo 1965). Su madre que seguía en Holm-Seppensen pensaba muy distinto: «encara que la mama no va notar res» (Tarrés, comunicación personal, 15 de mayo 1965). La exigencia de la soprano siempre estaba presente en su vida profesional, ni siquiera las críticas le cambiaban la búsqueda de la perfección que ella misma se reclamaba.

Tarrés era muy consciente de que toda esta actividad profesional se la debía a la gran cultura musical y concretamente operística que en los teatros alemanes se producía, estando muy agradecida por ello. Asimismo, no dejaba de tener la necesidad de entablar amistad y conversaciones con gente de su tierra, como fue el caso de su amistad con el tenor catalán Francisco Lázaro que había conocido en una producción de *Il trovatore* de Verdi, y con quien había cantado en Frankfurt:

He conegut un tenor espanyol «català» que hem cantat una vegada junts el *Trovador* a Frankfurt. Ell canta per a tot arreu i és també a Düsseldorf, o sigui que moltes vegades ens veiem, això és una bona distracció per a mi [...] encara que faig de reconèixer que per fer la meva carrera es un país ideal [...] (Tarrés, comunicación personal, 6 de marzo y 27 de abril 1965).

El clima era otro hándicap para la soprano que no conseguía acostumbrarse a la debilidad del sol alemán: «Aquí és força càlid, gràcies a Déu, doncs ja és fora, però el sol sembla que tingui vergonya, doncs surt i s'amaga o surt mig esporuguit» (Tarrés, comunicación personal, 15 de mayo 1965), y echaba mucho de menos el sol y la animada vida de su ciudad

natal: «Que com està Barcelona? Molt animada? Vestits de primavera?» (Tarrés, comunicació personal, 15 de mayo 1965).

Como en años anteriores, la llegada de los meses de verano venía provistos de actuaciones en festivales. El primero de ellos era el regreso como soprano invitada al Festival International d'art lyrique d'Aix-en-Provence de Francia. En esta edición el festival la contratava para cantar el papel de Crysothemis de *Elektra* de Strauss. Los éxitos de Tarrés interpretando este rol habían llegado hasta tierras galas y no querían perder la oportunidad de escucharla en directo. Los ensayos comenzaron el 1 de julio y debía pasar casi un mes allí, ya que las actuaciones tuvieron lugar los días 12, 17 y 26 de julio. Decidió alojarse en una bonita casa, Chez Madame de Raymond, a las afueras de la ciudad francesa. Ese verano recibió varias visitas en Aix-en-Provence. Algunas amigas fueron a pasar unos días con ella, al mismo tiempo que disfrutaron de una de sus actuaciones. También Gerhard fue a escucharla en la función del 17 de julio (Tarrés, comunicació personal, 5 de julio de 1965).

Tan solo una semana después de finalizar las representaciones de Aix-en-Provence, comenzaba con el siguiente festival del verano. Este segundo espectáculo veraniego se dio lugar en el Festival Opéra de Nice. Fue la primera vez que Tarrés acudía como soprano invitada a cantar a esta ciudad. La ópera que interpretó fue *Don Giovanni* de Mozart, en el papel de Donna Elvira. Los ensayos comenzaron el 5 de agosto y las funciones se representaron los días 12 y 15 de agosto (Tarrés, comunicació personal, 15 de mayo 1965).

7. 5 Portada de *Opera*

La temporada 1965-1966 comenzaba en la Staatsoper Hamburg el 25 de octubre con el estreno de *L'incoronazione di Popea* de Monteverdi. Tarrés interpretó el papel de Popea, la amante de Nerón, emperador de Roma, y de nuevo obtuvo un gran éxito (Tarrés, comunicació personal, 1 de noviembre 1965).

El público y la crítica de la Staatsoper de Düsseldorf la seguía ovacionando fervorosamente. Durante los primeros días de diciembre cantó el rol de Chrysothemis de *Elektra* de Strauss en este teatro: «L'Elektra de Düsseldorf va ser un èxit, quelcom gran, jo creia que el públic

es posaria afònic de tant cridar-me «bravos». També les critiques varen ser molt bones» (Tarrés, comunicació personal, 19 de diciembre 1965)

Tarrés tenia contacte amb un agent anglès que li oferia audicions i possibilitats de cantar a Londres. El 3 de novembre audicionà en la ciutat londinense interpretant el ària *Pace, pace, mio Dio*. Esta audició va ser molt positiva i la van contractar, precisament, per cantar el rol amb el que havia audicionat, Elvira de *La forza del destino* de Verdi per la navidad de 1965: «[...] la darrera «Força del destí» va ser un èxit, el mestre en va dir que tinc una veu tan preciosa i que canto tan bé i consti que el mestre no és fàcil d'accontentar, segons he pogut apreciar» (Tarrés, comunicació personal, 25 de diciembre 1965).

Su agenda proseguía repleta de viajes y debuts operísticos muy importantes. Su primera actuación en el Royal Opera House, también llamado Covent Garden de Londres, tuvo lugar en noviembre de 1966. El gran coliseo londinés la invitó a cantar el papel de Donna Elvira de la ópera *Don Giovanni* de Mozart, con la que tantos éxitos había cosechado en otros importantes teatros y festivales. Junto a Tarrés se encontraba Cesare Siepi en el rol de *Don Giovanni* y la dirección musical corría a cargo de Horst Stein.

Asimismo, destacan sus actuaciones en Italia, donde actuó entre los días 5 y 21 de enero, Viena con Isabel de Valois en la ópera *Don Carlos* de Verdi en marzo y Donna Elvira de *Don Giovanni* de Mozart el 10 y 16 de mayo. En el mes de abril estrenó la bellísima ópera de Strauss *Die Frau ohne Schatten*, en Hamburg, con cuyo rol Die Frau tanto disfrutaba Tarrés y tantos éxitos le propició. Entre los días 2 y 7 del mes de mayo realizó una breve gira en el teatro Sadler's Wells de la población londinense de Islington con la compañía de la Staatsoper Hamburg. En ella interpretó esta misma ópera de Strauss, *Lulú* de Berg en el papel de la fascinante Lulú y Fiordiligi del *Così fan tutte* de Mozart (Tarrés, comunicació personal, 13 abril 1965).

La resonancia que la soprano catalana estaba adquiriendo a nivel internacional era considerable. Un claro ejemplo de ello se refleja en la revista *Opera* especializada en este género musical. En su edición de junio de 1966 muestra en su portada a Enriqueta Tarrés durante una escena de la actuación junto a Irene Dalis el día 2 de mayo de ese mismo año. En ella está cantando *Die Frau ohne Schatten* de Strauss dirigida por Leopold Ludwig con

la Staatsoper Hamburg. Esta actuación tuvo lugar en el Covent Garden de Londres. En el interior de la revista aparece una crítica firmada por Harold Rosenthal (1966) sobre los cantantes de esta producción, incluida la actuación de la soprano.

Head and shoulders above everyone else was Irene Dalis as the Nurse. Mis Dalis whom we last heard as Brangaene and Amneris at Covent Garden in the Kubelik days, has developed into an extremely powerful singing-actress. Here was a spine-chilling and absorbing performance. By contrast neither Enriqueta Tarrés nor Gladys Kuchta had as much to offer. Miss Tarrés as the Empress possesses a large, clear rather metallic voice. She did some exciting things vocally, but, for me, she lacked the ethereal, other-worldly quality that characterized both Leonie Rysanek's and Ingrid Bjioner's singing and playing of the role in the two Munich productions of this work I have seen. Miss Kuchta made the Dyer's Wife into a rather blowsy creature – but she too gave us some exciting, if rather shrill, singing. Ernst Kozub's wooden, unsympathetic Emperor had at least the right vocal quality³⁴⁷ (Rosenthal, 1966, p. 49).

Resulta paradójico que siendo una crítica que, por un lado, expresa las características vocales de Tarrés definiéndola como una gran voz de timbre claro metálico y que asimismo realizó frases emocionantes, por otro lado, reproche ciertas carencias que denomina «cualidad etérea», e incluso la compara superponiendo a otras cantantes. A pesar de todo ello, decidieron poner su imagen en la portada de la publicación.

³⁴⁷ Por encima de todos los demás estaba Irene Dalis como la enfermera. Mis Dalis, a quien escuchamos por última vez como Brangaene y Amneris en Covent Garden en los días de Kubelik, se ha convertido en una actriz cantante extremadamente poderosa. Aquí fue una actuación escalofriante y absorbente. Por el contrario, ni Enriqueta Tarrés ni Gladys Kuchta tenían tanto que ofrecer. La señorita Tarrés, como emperatriz, posee una voz grande, clara y bastante metálica. Hizo algunas cosas emocionantes vocalmente, pero, para mí, carecía de la cualidad etérea y de otro mundo que caracterizaba el canto y la interpretación del papel de Leonie Rysanek e Ingrid Bjioner en las dos producciones de Munich de esta obra que he visto. La señorita Kuchta convirtió a la esposa del tintorero en una criatura bastante explosiva, pero también nos dio un canto emocionante, aunque algo estridente. El emperador rígido y poco comprensivo de Ernst Kozub tenía al menos la calidad vocal adecuada (trad. Sara Andrés Gordaliza).

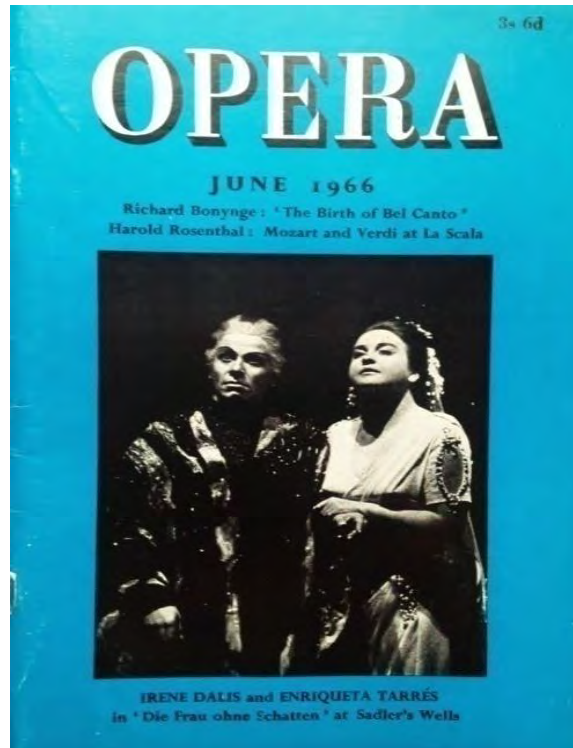


Figura 47. Portada de la revista *Opera* donde aparece Enriqueta Tárres e Irene Dalis en una escena de la ópera *Die Frau Ohne Schatten* de Strauss. Junio de 1966 (Archivo personal de la autora).

A Enriqueta nunca le gustaron las críticas musicales debido a que en algunas ocasiones eran bastante injustas, tanto en lo referente a opiniones positivas como negativas. Se ha de decir, que estos dictámenes no dejan de ser la mirada subjetiva de una persona sobre el difícil trabajo de un cantante. Estas actuaciones pueden ser noches exitosas reconocidas por el público asistente y que el crítico no lo ha percibido así o, todo lo contrario. Esto no solo le molestaba en lo referente a ella, también si era hacia compañeros de profesión tratados injustamente. En algún momento en los inicios de su carrera Tarrés tuvo ciertas críticas muy positivas. Sin embargo, para ella no había sido para tanto, al igual que en otras ocasiones no habían sido tan halagadoras, incluso con cierto toque agridulce inmerecidamente. Tanto es así que decidió no mostrarles mayor atención para así evitar disgustos innecesarios, que no iban a cambiar su labor como cantante (Tarrés, comunicación personal, 25 de abril 2019).

En el verano de 1966 regresaba al Festival d'Aix-en-Provence para interpretar la obra sinfónico-litúrgica con versos tradicionales católicos *Stabat Mater* de Rossini para cuatro solistas, coro y orquesta. Tarrés interpretó la parte de soprano solista, con una formidable interpretación de la complicada aria para soprano y coro *Inflamatus et accensus* (Tarrés, comunicación personal, 16 de julio 1966).

7.6 Cruzando el Golden Gate

Tarrés cantó por primera vez en EEUU en uno de los grandes teatros de América del Norte, el War Memorial Opera House de la ciudad americana de San Francisco. Esta nueva aventura transatlántica le abría nuevos horizontes a Tarrés tanto a nivel profesional como personal.

La San Francisco Opera comenzó su andadura en 1923 de la mano del director de orquesta italiano Gaetano Merola. Este joven músico pensó que, si las compañías itinerantes de ópera funcionaban en San Francisco, cabía la posibilidad de crear una temporada permanente de este género. Poco a poco fue consiguiendo los apoyos económicos para crear la primera asociación de ópera de la costa oeste, con la que realizó actuaciones en San Francisco y giras por diversas ciudades de EEUU, consagrándose en 1932 con la construcción del War Memorial Opera House, inaugurado el 15 de octubre del mismo año, con la ópera *Tosca* de Puccini. El crecimiento de la actividad operística comenzó a situar a este teatro entre los más importantes de Estados Unidos y posteriormente, también ocupó un espacio importante a nivel internacional. En sus producciones debutaban nuevos talentos como Leontyne Price, Elisabeth Schwarzkopf, Birgit Nilsson o Mario del Monaco, entre otros (San Francisco Opera, s. f.)³⁴⁸.

Era la segunda vez que este teatro invitaba a Tarrés a cantar en su temporada de ópera. En la primera, la soprano había tenido que rechazar el ofrecimiento para actuar allí debido a que el rol que le proponían no era adecuado para su voz. Pero, la segunda ocasión la ópera fue adecuada y la soprano iba a cruzar por primera vez el Atlántico como invitada de honor.

A su llegada a San Francisco quedó maravillada por la ciudad californiana. La emoción la embriagaba y le escribió una carta a su amiga Eugenia Bonamusa explicándole todas las características del lugar donde estaba alojada, el Hotel «El Cortez» situado en el 550 Geary Street: también le expresaba la sensación que ella creía que había causado en el teatro y de la invitación a una fiesta. Lo expuesto a continuación es un fragmento de dicha misiva:

³⁴⁸ Recuperado de: <https://sfopera.com/about-us/history/>

Com pots veure, ja des d'Amèrica, aquesta vegada. San Francisco és una ciutat maravillosa, cada dia sol. Avui fins i tot un estona m'he tret l'abric i he passejat amb vestit d'estiu. Carrers amplissims, cotxes com cases, doncs velles guarnides i pintades com a lloros. Aquí a l'habitació tinc ràdio, televisió, bany, cuina amb forn, és com un petit apartament. Estic instal·lada en un 8è pis i crec que aquest edifici en té 15. Creu-me que estic enamorada d'aquesta ciutat. A la ràdio pesco una emissora en espanyol i ahir vaig descobrir un cinema en espanyol. Avui estic convidada a una festa mexicana, doncs és el dia de la independència de Mèxic. Precisament aquesta festa em fa moltíssima ilusió. Dona jo m'intereso per tot el que sigui Mèxic.

Al teatre tothom molt amable amb mi. Crec que he causat bona impressió. En fi, gràcies a Déu, tot marxa bé. Dono gràcies a Déu, que em permet de veure coses tant estupendes (Tarrés, comunicació personal, 15 de septiembre 1966).

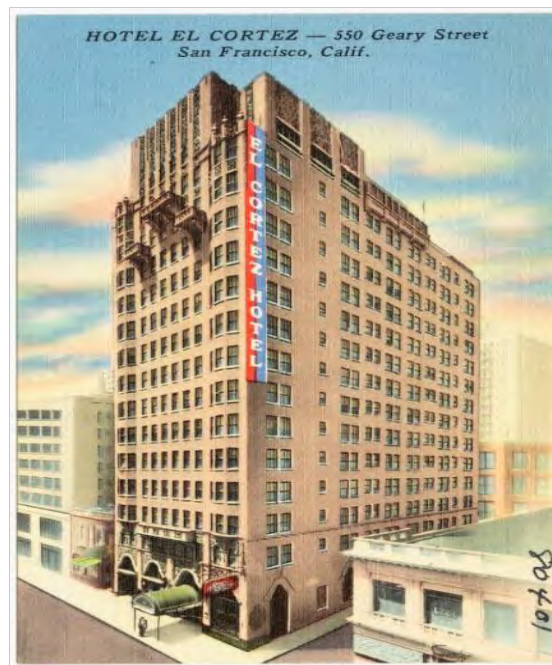


Figura 48. Imagen del Hotel El Cortez de San Francisco, EEUU³⁴⁹.

Tarrés cantó su primera funció de la òpera *Elektra* de Strauss, en el paper de Chrysothemis, en la San Francisco Opera el 24 de septiembre de 1966. Las dos funciones restantes tuvieron lugar el 30 de septiembre y el 6 de octubre. En el reparto también se encontraban la soprano Amy Shuard en el papel de Elektra y el tenor Thomas Stewart en el rol de Orestes como

³⁴⁹ Recuperado de: <https://www.digitalcommonwealth.org/search/commonwealth:x920g337f>

nombres más destacados. La escena estaba encargada al director Paul Hager y al frente de la dirección musical se encontraba Horst Stein, con el que ya había actuado en diversas producciones en Europa.

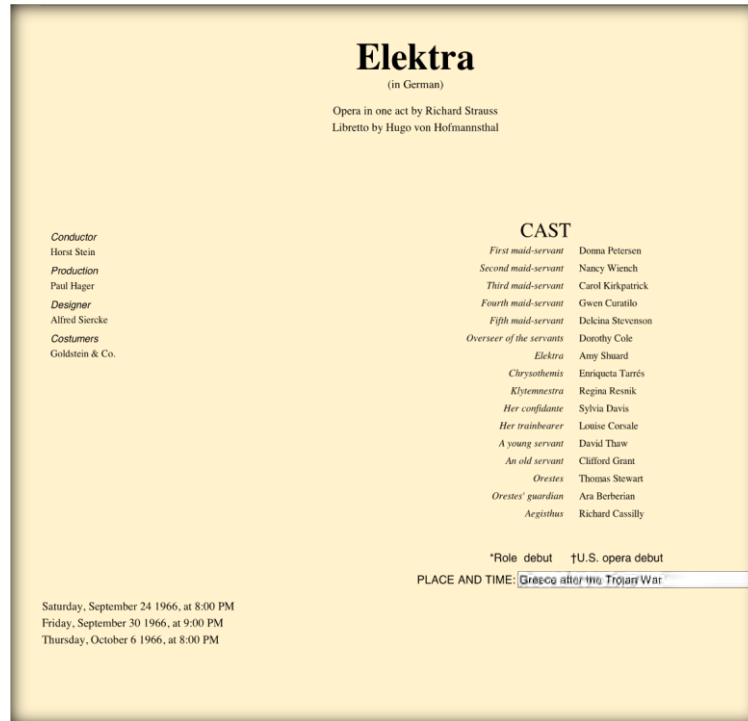


Figura 49. Programa de mano de la ópera *Elektra* de Strauss representada en San Francisco Opera en 1966³⁵⁰

Tarrés recibió grandes elogios de esta interpretación. Se ha destacado la crítica de Enzo (2000) basada en una grabación editada por Mike Richter en formato *compact disc* en 1999:

[...] with another installment of his «blast from the past» series. This week's topic is the Spanish dramatic soprano, Enriqueta Tarres. Tarres made her San Francisco Opera debut on September 24, 1966 as Chrysothemis in *Elektra*. Her colleagues on that occasion included Amy Shuard in the title role and Regina Resnik as Klytemnestra. In his overview of the San Francisco Opera's history, Arthur Bloomfield remarked that «the fresh, springlike Chrysothemis of Enriqueta Tarres, a young Spanish soprano, provided just the right foil» for Shuard's «seething» heroine. Incidentally, an audio souvenir of this *Elektra* production can be found on Mike Richter's recently issued cd-rom, consisting of memorable performances from Kurt Herbert Adler's regime³⁵¹ (Enzo, 2010)

³⁵⁰ Recuperado de: <http://archive.sfopera.com/qry3webcastlist.asp?psearch=Enriqueta%20Tarr%E9s&Submit=GO>

³⁵¹ [...] otra entrega de su serie «explosión del pasado». El tema de esta semana es la soprano dramática española Enriqueta Tarres. Tarres hizo su debut en la Ópera de San Francisco el 24 de septiembre de 1966 como Chrysothemis en *Elektra*. Sus compañeros de reparto en esa ocasión incluyeron a Amy Shuard en el papel principal, y Regina Resnik como Klytemnestra.

Los comentarios de Arthur Bloomfield, musicólogo especialista en el teatro de ópera de San Francisco, que se pueden apreciar en el texto anterior, dejan una clara evidencia de la sensación que la soprano había mostrado con su voz, muy contraria a la sensación que ella tenía de este rol: «Era un rol demasiado fuerte para mi voz, como una pequeña Elektra en cuanto a dramatismo» (Tarrés, comunicación personal, 25 de abril 2019).

Como se puede apreciar en el siguiente texto y en exposiciones realizadas anteriormente en esta investigación, la soprano seguía teniendo ciertas reticencias sobre enviar críticas y reseñas de sus actuaciones a los diarios barceloneses, ni siquiera las que ensalzaban sus interpretaciones: «Eugènia, comprenc que tens raó, que hauria de fer propaganda a Espanya, potser enviaré algun retall de diari de San Francisco a la Vanguardia, al Correo Catalán i al Diari de Barcelona, i si ho volen publicar, allà ells» (Tarrés, comunicación personal, 24 de noviembre 1966).

7. 7 Las tristes Desdemona y Liú

La nueva Temporada 1966-67 comenzaba con la interpretación del rol de Isabel de Valois, Philipps Gemahlin de la ópera *Don Carlos* de Verdi en el Bayerische Staatsoper Nationaltheater München. La primera representación tuvo lugar el 31 de octubre de 1966. En el reparto de la obra verdiana se encontraban los siguientes cantantes en los personajes principales: el barítono Leonardo Wolovsky en el papel de Philipp II, el tenor Jean Cox interpretó a su hijo Carlos, en el rol Elisabeth de Valois la soprano Enriqueta Tarrés, el barítono William Murray como Rodrigo y la princesa Eboli la mezzosoprano Lilian Benningsen. La dirección escénica estuvo a cargo de Hans Harlen y en la dirección musical se encontraba el alemán, Heinrich Bender, que a su vez era el director artístico de la Staatsoper München y maestro de capilla del estado de Baviera.

En su repaso de la historia de la Ópera de San Francisco, Arthur Bloomfield comentó que «la Chrysothemis fresca y primaveral de Enriqueta Tarres, una joven soprano española, proporcionó el contraste necesario» para la «*hirviente*» heroína de Shuard. Por cierto, se puede encontrar un recuerdo en audio de esta producción de Elektra en el cd-rom recientemente publicado de Mike Richter, que consta de actuaciones memorables de las interpretaciones de Kurt Herbert Adler.

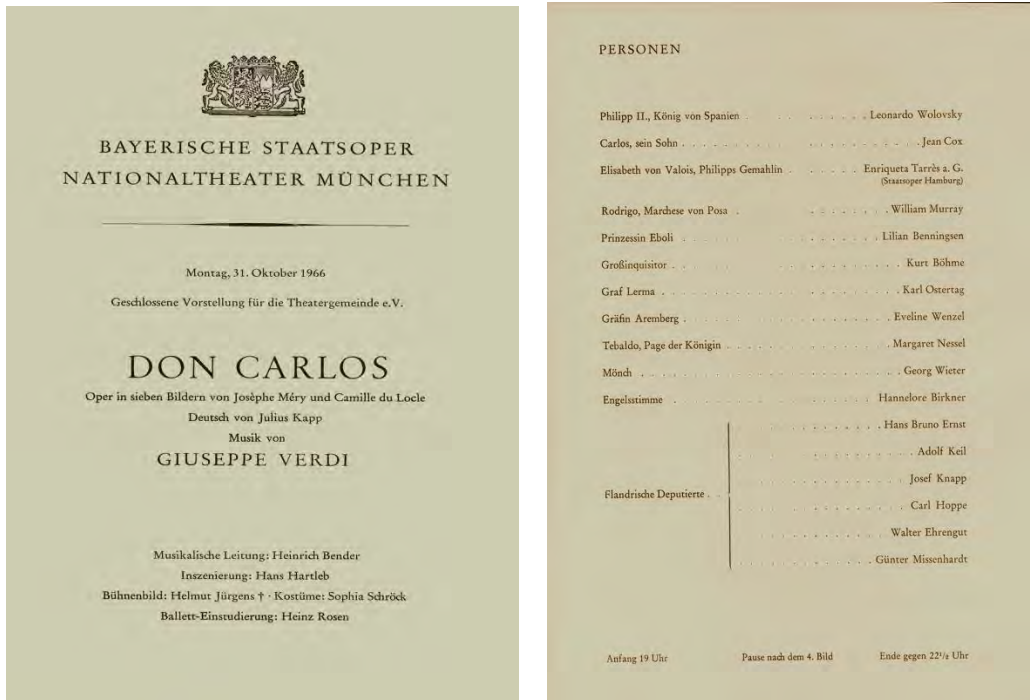


Figura 50. Programa de mano de la representación de la ópera *Don Carlos* de Verdi en la Staatsoper de Múnich, el 31 de octubre de 1966, y el elenco de artistas. (Archivo personal de la autora).

Para los decorados de esta producción de *Don Carlos* de Verdi, se utilizó el diseño de Helmut Jürgens. A continuación, presentamos el boceto de una de las escenas en las que aparecía Elisabet de Valois, que en esta producción estaba representada por Enriqueta Tarrés.



Figura 51. Fotografía de un boceto de una de las escenas de la ópera *Don Carlos* de Verdi con la figura de Isabel de Valois de 1966 para la Staatsoper de Múnich del programa de mano del 31 de octubre de 1966 (Archivo personal de la autora).

De los siguientes meses destacamos sus actuaciones en Düsseldorf. El 4 de diciembre volvió a interpretar el personaje de Elektra de la ópera *Idomeneo, re di Creta* de Mozart y el 11 de diciembre, la dulce Desdemona de *Otello* de Verdi, con correlativos éxitos de público y prensa (Tarrés, comunicación personal, 5 de noviembre 1966).

Hacia finales de 1966 Tarrés recibía la invitación del Gran Teatre del Liceu para interpretar a la desdichada Desdemona del *Otello* de Verdi:

He passat un disgust, dona, el Liceo m'ha invitat a cantar Otello i no he pogut anar-hi perquè en Liebermann no m'ha donat permís. Això potser ha sigut la gota que faltava per fer que el proper any canviïn els meus plans per complet. Creu-me Eugènia m'arrisco a no signar cap contracte d'estar fitxada per un teatre, almenys fer l'any que ve i veurem què passa. És possible que quedi sense «engagement» però m'arriscaré (Tarrés, comunicació personal, 24 de diciembre 1966).

Para Tarrés esta situación fue muy triste, tenía un gran deseo por regresar a su ciudad natal y poder cantar en el Gran Teatre del Liceu de nuevo. El señor Rolf Liebermann, director artístico o intendente del Staatsoper Hamburg, durante la estancia de Tarrés como soprano residente, era el encargado de conceder el permiso correspondiente para poder actuar en el coliseo catalán. Pero, por razones que se desconoce, no se lo concedió y la soprano tuvo que renunciar a esta invitación para cantar Desdemona, que además era un rol muy cómodo para ella y con el que disfrutaba muchísimo. Tanto fue el disgusto que, incluso se planteó la posibilidad de no renovar el contrato con la Staatsoper Hamburg para la siguiente temporada, aunque finalmente volvió a firmar durante varias temporadas más.

En los siguientes meses de marzo, abril y mayo prosiguió cantando las óperas que estaba interpretando más asiduamente en esa época, *Die Frau ohne Schatten* de Strauss, *La forza del destino* y *Don Carlos* de Verdi, y *Madame Butterfly* de Puccini en el Staatsoper Hamburg, entre otras actuaciones (Tarrés, comunicació personal, 14 de marzo 1967). En mitad de estas representaciones decidió viajar a Barcelona para visitar a su familia y amigos. Eran pocas las ocasiones en las que tenía unos días libres para poder descansar y viajar (Tarrés, comunicació personal, 14 de marzo 1967).

En junio la Staatsoper Hamburg representaba la grandiosa ópera verdiana, *Aida*. La soprano era la encargada de interpretar el difícil rol de la protagonista. Durante los ensayos recibió grandes halagos por parte del director: «Señora Tarrés, tiene usted la voz espléndida» (Tarrés, comunicació personal, 9 de febrero 2015). El éxito de las representaciones fue categórico. Tarrés demostró que era una gran Aida.

7.8 Gira internacional: Expo 67 de Canadá y el MET de New York

Durante su estancia en la Staatsoper Hamburg, Tarrés realizó numerosas giras por todo el mundo con la compañía de este teatro. Pero la más importante, tanto para ella como para la compañía del teatro alemán, fue la realizada en el verano de 1967. Esta expedición tenía como destino América del Norte, concretamente la Exposición Universal de 1967 de Montreal, Canadá y el Metropolitan Opera House de New York, EEUU.

7.8.1 *Mathis der Maler*: la previa

Durante el mes de enero de 1967 Tarrés estuvo ensayando y preparando el papel de Ursula, la hija del rico protestante Riedinger, de la ópera *Mathis der Maler* de Hindemith. El estreno de la obra fue el 5 de febrero y las demás funciones se desarrollaron durante el restante mes de febrero y el mes de marzo. Estas representaciones fueron el preámbulo de la gira por Canadá y Estados Unidos. El rol de Ursula fue otro gran éxito de Tarrés, cuya noticia llegó a los barceloneses a través de la siguiente reseña donde resaltan la dificultad de la obra y explica su próximo viaje a América:

La soprano barcelonesa Enriqueta Tarrés, que actualmente pertenece al cuadro de la ópera estatal de Hamburgo, acaba de obtener un señalado éxito al interpretar el papel de «Úrsula», protagonista en la ópera «Mathis der Maler» de Paul Hindemith. Esta partitura, extremadamente difícil para los cantantes, formará parte del repertorio que la Ópera de Hamburgo presentará el próximo verano en el Metropolitan de Nueva York, donde Enriqueta Tarrés interpretará, igualmente, la obra de Hindemith, así como otras previstas para aquellas representaciones («Enriqueta Tarrés, intérprete de Hindemith», 1967, p. 61).

En el transcurso de los ensayos de esta ópera, el Royal Opera House, Covent Garden de Londres le ofreció cantar el papel de la dulce y desdichada de Liú de la ópera inacabada de Puccini, *Turandot*. La soprano todavía no había debutado con este papel y estaba muy interesada en ponerse en la piel de la joven esclava. Además, era un rol muy adecuado para su tipo de voz que tenía muchas ganas de interpretar. Para poder aceptar esta propuesta, de nuevo debía pedir permiso en el teatro al intendente, el señor Rolf Liebermann, para poder ausentarse unos días y cantar en Londres, como había hecho en otras ocasiones. Pero, lo

sucedido con el *Otello* del Liceu junto a la importancia que tenía para el teatro de Hamburg los ensayos de *Mathis der Maler*, que posteriormente se representaría en la gira americana, desembocaron en una nueva negativa. Muy apenada, llamó al teatro inglés para agradecer la invitación y explicar que no podía aceptar la propuesta por motivos laborales (Tarrés, comunicación personal, 21 de enero 2020).

7.8.2 Exposición Universal de 1967 de Montreal

La Expo 67 fue el evento más importante dentro de las celebraciones del Centenario de Canadá. Se desarrolló entre el 28 de abril y el 27 de octubre de 1967 en la ciudad de Montreal con el nombre de *The man and the world*. En el apartado musical de esta exposición universal se dieron cita, de manera excepcional, muchos de los artistas más importantes del mundo, tanto de música clásica como de pop, folk y jazz, con unos seis mil conciertos realizados. Nombres como Marlene Dietrich, Bing Crosby, Petula Clark, Luciano Pavarotti, Birgit Nilsson, la Wiener Philharmoniker con Karl Böhm, los solistas de Praga, la Bath Festival Orchestra bajo la dirección de Yehudi Menuhin, el Coro del Ejército Rojo, el Coro de la Universidad de Copenhague, el Ballet Bolshoi de Moscú, el Ballet de la Ópera de París, y una interminable lista de artistas (Brown y McIntosh, 2006).

En la sección dedicada a la ópera, la Expo 67 invitó a seis de las más prestigiosas compañías de ópera del momento que por primera vez actuaban en América del Norte. La Scala de Milán dirigida por Herbert von Karajan, la Wiener Staatsoper dirigida por Karls Böhm, el Teatro Bolshoi de Moscú, la Staatsoper Hamburg dirigida por Hans Schimidt-Isserstedt y Leopold Ludwig, la Royal Swedish Opera bajo la batuta de Silvio Varviso, Sixten Ehrling y la English Opera Group dirigida entre otros por Benjamin Britten (Brown y McIntosh, 2006).

La compañía del Staatsoper Hamburg interpretó, para tan distinguida ocasión, cuatro óperas: *Mathis der Maler* de Hindemith, *Lulu* de Berg, *Jenufa* de Janáček en versión escenificada y *Der Freischütz* de Weber en versión concierto (Brown y McIntosh, 2006). Tarrés fue la protagonista en la primera de ellas en el papel de Úrsula.

La noticia de esta importante gira llegó a Barcelona y la prensa catalana se hacía eco de ello con el título *La Ópera del Estado de Hamburgo en Norteamérica*, dentro de un apartado

denominado *Nuestros cantantes en el extranjero*. Este artículo se encontraba en el periódico *La Vanguardia Española*, en su edición del 17 de junio de 1967, y en él exponía algunos de los éxitos obtenidos por la soprano y como se iba a desarrollar la tournée:

La soprano barcelonesa Enriqueta Tarrés cantará por primera vez en el Metropolitan de New York y en Montreal. Esta conocida cantante aplaudida por el público de Hamburgo desde hace dos años, sobre todo por sus papeles en las óperas «Aida», «La Fuerza del destino» y «Elektra» ha sido escogida para el rol protagonista de Ursula de la ópera de Hindemith «Mathis der Maler» con la que la compañía del Teatro del Estado de Hamburgo hará su presentación en New York y Montreal con motivo de la Exposición Universal de aquella ciudad canadiense.

La «tournée» de la Opera de Hamburgo será la más importante de toda su historia iniciada hace casi tres siglos. Para la inauguración del nuevo Metropolitan esperada como un acontecimiento de resonancia mundial, se trasladarán desde Hamburgo [...] Enriqueta Tarrés no es la primera vez que canta en América. El año pasado representó «Elektra» en la Opera de San Francisco. («Nuestros cantantes en el extranjero. La Ópera del estado de Hamburgo en Norteamérica», 1967, p. 59)



Figura 52. Imagen del desembarco del contenedor de los decorados, vestuario y atrezzo de las producciones operísticas de la Staatsoper Hamburg para las actuaciones en Montreal y New York en junio de 1967 (Hamburgische Staatsoper 1967/86, 1967, p. 1). (Archivo personal de la autora).

El vuelo para llegar al primer destino, Montreal, fue el 10 de junio. Al día siguiente, el 11 de junio, atracaba en el puerto de la ciudad canadiense el barco con los contenedores de los decorados, vestuario y «atrezzo» de la compañía de la Staatsoper Hamburg para las representaciones. Las actuaciones estaban previstas entre los días 13 y 18 de junio en la Salle Wilfrid-Pelletier de la ciudad canadiense. La primera actuación de la compañía alemana fue con la ópera *Mathis der Maler* con Tarrés como una de las protagonistas, como ya se ha expuesto. Pero, antes de esta representación, el 12 de junio, actuaba en el Expo Théâtre de Montreal la actriz-cantante alemana Marlene Dietrich (Archives de Montréal, 2017)³⁵². La soprano decidió asistir a tan extraordinario concierto y compró una entrada de las primeras filas para disfrutar al máximo del espectáculo: «Me quedé impresionada. Ella iba muy bien vestida y era muy guapa. Tenía una gran personalidad en el escenario y una voz muy grave. El concierto fue impresionante» (Tarrés, comunicación personal, 25 de abril de 2019).

Al día siguiente, el 13 de junio, tras la excitante noche musical de la mano de Dietrich, Tarrés interpretó una magnífica Úrsula junto al resto de la compañía de la Staatsoper Hamburg en la Salle Wilfrid-Pelletier con un éxito rotundo, como así quedó patente en la crítica musical. El reparto estaba compuesto por Richard Cassily en el papel de Albrecht, Hunert Hofmann como Mathis, Hans Sotin en el papel de Lorenz, Kurt Marschner de Capito, Arnold van Mill como Riedinger, Heinz Hoppe encarnaba a Sylvester, en el personaje de Schwalb actuaba Willy Hartmann y en la parte femenina, Edith Mathis en el papel de Regina y en Countess Helfenstein la mezzosoprano Tatiana Troyanos. Actuaron junto a ellos, la orquesta y el coro pertenecientes a la compañía Staatsoper Hamburg. La dirección escénica corrió a cargo de Robert H. Pflanzl y la parte musical estuvo bajo la batuta de Hans Schidt-Isserstedt. (Schonberg, 1967).

El resultado fue el esperado, la Staatsoper Hamburg triunfaba en Canadá y la prensa reconocía el trabajo realizado por todos los artistas de la compañía: «La funció de «Matias el pintor» va ser un gran èxit a Montreal, les crítiques formidables, posant el Teatre d'Hamburg i als artistes pels núvols» (Tarrés, comunicación personal, 21 de junio 1967). En lo relacionado a su actuación, le decía: «[...] La veu és esplèndida [...]» (Tarrés, comunicación personal, 21 de junio 1967).

³⁵² Recuperado de: <http://archivesdemontreal.com/2017/04/27/expo-67-au-jour-le-jour-avril/> [Consultado el 16 de diciembre 2020]

A las críticas referenciadas por Tarrés en sus cartas, se ha podido incluir una de las páginas del programa resumen que realizó la Hamburgischen Staatsoper en conmemoración del éxito obtenido en la gira, donde aparecen unos fragmentos de las opiniones canadienses y la fotografía de la Salle Wilfrid-Pelletier. En estos recortes periodísticos tan solo se expone lo relacionado con la compañía sin especificar los nombres de los cantantes. Se entiende, que esto debió ser por incluir un resumen lo más general posible sobre sus actuaciones en tierras americanas.

En estos fragmentos se elogia tanto la interpretación musical de los artistas como el aspecto visual de la ópera. Destaca la veracidad y pureza de la producción en todas sus vertientes, como en una de las frases del crítico del periódico canadiense *The Globe and Mail* John Kraglund (1967): «The Hamburg State Opera set itself a mark that will be difficult to surpass»³⁵³.

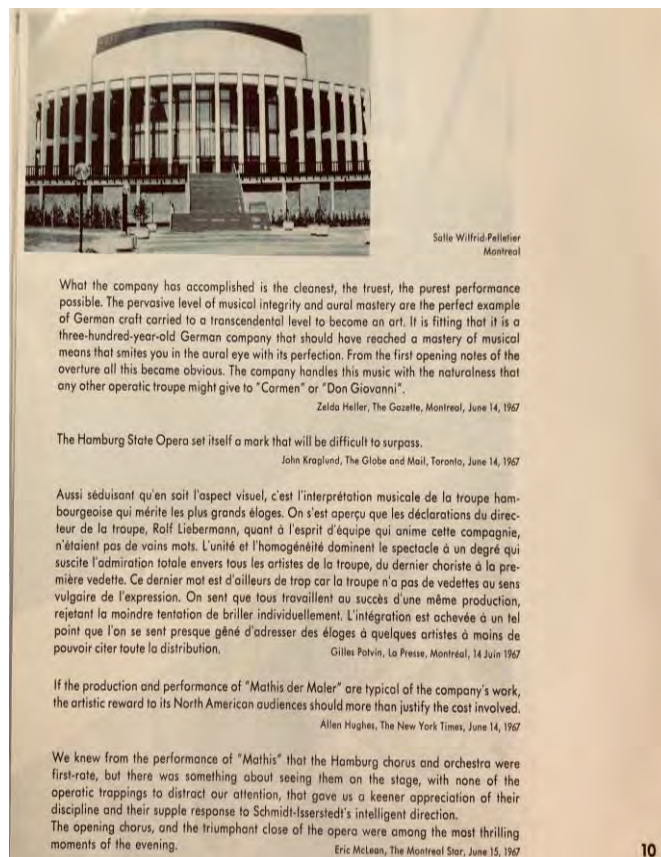


Figura 53. Extracto del programa de la Hamburgische Staatsoper 1967-68 con la fotografía de la Salle Wilfrid-Pelletier de Montreal y fragmentos de críticas musicales sobre la representación de *Mathis der Maler* de Hindemith en 1967 (Hamburgische Staatsoper 1967/86, 1967, p. 10). (Archivo personal de la autora).

³⁵³ La ópera del estado de Hamburg ha alcanzado una cota que será difícil de superar (trad. Sara Andrés Gordaliza).

7.8.3 Metropolitan Opera House de New York

Las actuaciones de la compañía de la Staatoper Hamburg en la Exposición Universal de 1967 de Montreal finalizaron el 18 de junio de 1967 con la ópera *Lulú* de Berg. Al día siguiente, toda la compañía viajó a New York para proseguir con su gira y realizar las representaciones operísticas previstas en el Metropolitan Opera House.

El Metropolitan Opera House es una de las salas de ópera más importante y prestigiosa del mundo. El Met, como popularmente se conoce, fue fundado en 1883 con el nombre de Metropolitan Opera y estaba ubicado en Broadway. En 1966, tras la construcción del Lincoln Center for the Performing Arts, el Met se trasladó a este sofisticado complejo de edificios dedicado a las artes con el nombre de Metropolitan Opera House. Por su escenario han pasado los artistas líricos y directores musicales más prestigiosos del mundo. Cantantes como Lilli Lehmann, Enrico Caruso, Maria Callas, Renata Tebaldi, Birgit Nilsson, Victoria de los Ángeles, Montserrat Caballé, Luciano Pavarotti, Plácido Domingo o Enriqueta Tarrés, entre otros. En referencia a las batutas, nombres como Anton Seidl, Arturo Toscanini, Gustave Mahler, James Levine y una larguísima lista de directores han llevado a cabo algunas de las numerosas producciones operísticas que se representan año tras año. Cada temporada puede ostentar la colosal cifra de doscientas representaciones (Affron y Affron, 2014).

A su llegada a New York, Tarrés se alojó en el Park Sheraton Hotel de la 7th Avenue and 56 th Street junto con el resto de la compañía. Tras haberse acomodado y conocer un poco la ciudad, le escribió una carta a su amiga Eugenia Bonamusa donde le explicaba cómo eran los rascacielos, los precios de la comida y la impresión que le había causado tan sorprendente lugar:

Eugènia estimada, com pots veure a l'encapçalament d'aquesta lletra, ja estic instal·lada a New York. En aquesta ciutat, sola no m'agradaria viure, però tinc la impressió que un cop aclimatada i amb la família i amics, és una ciutat única, doncs tot ho tens a mà. Això si portes calés clar, encara que es pot menjar car i barat, però comparat amb pessetes i fins i tot amb marcs és car. La ciutat és immensa 10 milions d'habitants amb els gratacels fabulosos (Tarrés, 21 de junio 1967).

En esta ocasión, no estaría sola. El 22 de junio su esposo se unió a la soprano en New York para acompañarla en tan importante acontecimiento. Ella estaría en la ciudad neoyorkina hasta el 4 de julio y Gerhard se marcharía el día 28 de junio tras escuchar a la soprano en su debut en el Met y pasar unos días con ella. Durante dichos días tenían concertada una cita con un agente artístico neoyorkino para futuros proyectos en Estados Unidos. Aunque la soprano conocía la lengua inglesa, no la hablaba con la suficiente fluidez como para poder entablar una conversación de esa envergadura profesional. Así pues, su esposo, que hablaba perfectamente inglés, fue el interlocutor perfecto para establecer los pormenores de la propuesta³⁵⁴ (Tarrés, comunicación personal, 21 de junio 1967).

Un día después de la llegada de Gerhard, el 23 de junio, Tarrés debutó en el Metropolitan Opera House de New York con la compañía de ópera de Hamburg en el papel de Úrsula de la ópera *Mathis der Maler* de Hindemith. El resto del reparto, la orquesta, el coro y el director musical, eran los mismos que habían actuado el día 13 de junio en la Expo 67 de Montreal.



Figura 54. Fotografía de Enriqueta Tarrés extraída del programa de la Hamburgischen Staatsoper 1967-68 dedicado a la gira realizada en Montreal y New York (Hamburgische Staatsoper 1967/86, 1967, p. 19). (Archivo personal de la autora).

³⁵⁴ No se tiene constancia de qué tipo de proposiciones laborales le realizó dicho agente artístico.

Al igual que había ocurrido en Montreal, las críticas sobre la producción de esta ópera fueron formidables. En las reseñas que expone la Staatsoper Hamburg en su programa resumen de la gira, se pueden leer frases de algunos de los periódicos y revistas más importantes y prestigiosos de la ciudad, *The New York Times*, *The New Yorker* o *The Christian Science Monitor* y de algunos de sus críticos musicales más destacados: «[...] the Company has the best singing actors of any Company that this observer has come across» (Schonberg H. , 1967). «Most important the singing was simply beautiful, and I, who have never been particularly attracted by «The Rake», began to see things in it that I had never seen before»³⁵⁵ (Sargeant, 1967). «The production performance depends primarily on quality of ensemble, this company has achieved an enviable position in musical solidarity and empathy»³⁵⁶ (Kastendieck, 1967). Como se puede observar, aunque las críticas hablan de la gran calidad artística de los cantantes, no hay referencias directas a ninguno de los artistas de manera particular, como había ocurrido con las de Montreal.

En la siguiente figura (56) se pueden leer las reseñas sobre algunas de las críticas de las actuaciones de la Staatsoper Hamburg en el Met, a las que se ha hecho referencia anteriormente:



Figura 55. Extracto del programa de la Hamburgische Staatsoper 1967-68 con la fotografía del Metropolitan Opera House de New York y fragmentos de críticas musicales sobre la representación de *Mathis der Maler* de Hindemith (Hamburgische Staatsoper 1967/86, 1967, p. 14).

³⁵⁵ Lo más importante es que el canto fue simplemente hermoso, y yo, que nunca me había sentido particularmente atraído por «The Rake», comencé a ver cosas en él que nunca antes había visto (trad. Sara Andrés Gordaliza).

³⁵⁶ El rendimiento de la producción depende principalmente de la calidad del conjunto, esta compañía ha logrado una posición envidiable conjunción musical y enfática (trad. Sara Andrés Gordaliza).

También la prestigiosa revista musical neoyorkina *Billboard* ofrecía una crítica escrita por Fred Kirby (1967) dedicada a la representación de la compañía alemana en el Metropolitan Opera House. Se ha extraído un fragmento en el que el crítico comenta la actuación de Tarrés y su compañera de reparto la soprano Edith Mathis: «Both sopranos were out-standing in *Mathis*, Edith Mathis who appears on Angel and Seraphim in the United States, and Enriqueta Tarrés»³⁵⁷ (Kirby, 1967, p. 42).

Al éxito de la gira se sumó una buena nueva. Durante su estancia en New York, la soprano le comunicó a su amiga Eugenia Bonamusa que estaba embarazada, esperaba un bebé para el mes de diciembre. En su misiva le explicaba cómo se sentían, tanto ella como Gerhard, y todos los deseos que tenían en referencia a la llegada del bebé:

Ara passem a un altre punt molt bonic. Als volts de Nadal, si Déu vol, augmentarem la família. Això, a en Gerard i a mi ens fa molt i molt feliços. Nosaltres voldríem una nena, però sigui el que sigui benvingut, doncs també serà estupend si és un nen. Ell diu que ha d'ésser una Enriqueta, grassa, amb ulls i cabells negres i amb galtes ben grosses. Jo, gràcies a Déu em trobo molt i molt bé. Déu faci que tot vagi bé (Tarrés, comunicació personal, 21 de junio 1967).

7.9 Gotas luminosas de una lírica

Nuevos horizontes se abrían ante Tarrés. Tres teatros alemanes estaban interesados en ofrecerle un contrato como soprano residente para las próximas temporadas: la Oper Köln, el National Theater München y el Staatsoper Unter den Linden de Berlin Oriental. De estos tres grandes teatros de ópera, la soprano se sintió más seducida por el ofrecimiento que le hacía la Oper Köln. Tras dos reuniones con los directivos de este teatro en los meses de septiembre y octubre de 1967, finalmente se decidió por las condiciones de contrato de Köln (Tarrés, comunicació personal, 21 de septiembre 1967). Gracias a la intervención de su esposo, acordó un contrato con una buena remuneración económica, cinco meses de permiso para cantar en otros teatros y de los restantes siete meses que debería cantar en la Oper Köln,

³⁵⁷ Ambas sopranos fueron sobresalientes en *Mathis*, Edith Mathis que aparece en Angel y Seraphim en los Estados Unidos, y Enriqueta Tarrés (trad. Sara Andrés Gordaliza).

si no se requería su presencia, podría viajar a Hamburg sin permiso (Tarrés, comunicación personal, 1 de octubre 1967).

Finalmente, de manera amigable, rechazó dicho contrato, aunque siguió cantando puntualmente en este teatro, quedándose tres temporadas más en la Staatsoper Hamburg como soprano residente.

En los veintidós años que vivió en Alemania, entre 1961 y 1983, el país se encontraba dividido tras lo sucedido al finalizar la Segunda Guerra Mundial. Por un lado, la República Federal Alemana, también llamada Alemania Occidental dividida en tres zonas de ocupación dominadas por Gran Bretaña, Francia y Estados Unidos. Por otro lado, la República Democrática Alemana, asimismo denominada Alemania Oriental o Socialista, estaba ocupada por la Unión Soviética. La ciudad de Berlín, al igual que Alemania, sufrió una división. La zona Oeste o Berlín Occidental pertenecía a la República Federal Alemana y la zona Este o Berlín Oriental a la República Democrática Alemana. En 1961 se levantó un muro de hormigón que rodeaba a Berlín Occidental, denominado «Muro de Berlín» o «Muro de la Vergüenza», cuya caída se produjo el 9 de noviembre de 1989 tras un largo periodo que pasó por diversos conflictos y problemas que dividían el país. (Romero García, 2018, pp. 134-136).

Esta situación afectaba de alguna manera la vida profesional de Tarrés. Ella siempre vivió y trabajó como soprano residente en ciudades pertenecientes a la República Federal Alemana, pero con frecuencia era invitada a cantar en los teatros de la zona de ocupación soviética, sobre todo en las ciudades de Berlín Oriental, Leipzig y Bremen, como se irá exponiendo. Para poder actuar en estas ciudades, el teatro correspondiente debía proporcionarle una autorización para poder cruzar la frontera entre las dos «alemanias». Ella viajaba en tren hasta Berlín Occidental y desde allí se trasladaba a la zona de la Alemania socialista para realizar las representaciones para las cuales se le había contratado. Tan sólo podía pasar a esa zona con esa autorización y exclusivamente para cantar (Tarrés, comunicación personal, 25 de abril 2019).

A principios de octubre fue invitada para debutar en la Staatsoper Unter den Linden de Berlín Oriental. Con un estado bastante avanzado de embarazo decidió pasar, junto a su esposo,

unos días en Berlín Occidental, para posteriormente pasar a la parte soviética y realizar su actuación. La obra elegida para este acontecimiento fue *Die Frau ohne Schatten* de Strauss, en el rol de Die Frau. En este viaje a Berlin se encontró a la soprano catalana Mirna Lacambra, compañera de juventud en la lírica barcelonesa. Lacambra cantaba ese mismo día en la ópera comica *Il Trovatore* de Verdi. Tarrés no pudo asistir a la función de su colega, pero al finalizar la función pudieron reunirse y conversar tranquilamente durante un largo rato (Tarrés, comunicación personal, 18 de octubre 1967).

El alumbramiento del futuro bebé se acercaba y para un momento tan especial, la señora María, madre de la soprano, decidió viajar a Hamburg. El día 2 de diciembre ya se encontraba junto a su hija en la ciudad alemana. Para esas fechas, Gerhard ya había conseguido alquilar un piso muy céntrico en Hamburg. La vivienda se encontraba relativamente cerca del teatro, a unos veinte minutos en tranvía. Esto facilitaba considerablemente la vida a Tarrés, aún más con la llegada de un bebé. Decidieron mantener también alquilada la casita de Holm-Seppensen, ya que a la soprano le gustaba mucho vivir en aquella zona tranquila. (Tarrés, comunicación personal, 29 de noviembre 1967).

Por fin llegó el esperado día, el momento de dar a luz. El 10 de diciembre de 1967 a las 20.25 horas en la ciudad de Hamburg nació la primera hija de Enriqueta Tarrés y Gerhard Herbert. Una preciosa niña muy sana a la que decidieron poner el nombre de Carola Enriqueta, como ya habían acordado meses antes (Tarrés, comunicación personal, 14 de diciembre 1967). La soprano era muy feliz con la llegada de su hija: «[...] la nena ara la té la mama de cara cap a mi i pensa que n'estic enamorada, és extraordinària. Jo crec que li agrada molt quan la fico a la banyera» (Tarrés, comunicación personal, 17 de enero 1968).



Figura 56. Tarjeta que indica el nacimiento de Carola Enriqueta, hija de Enriqueta Tarrés y Gerhard Herbert el 10 de diciembre de 1967 (Archivo personal de Enriqueta Tarrés).

Una vez recuperada del embarazo y del parto, reanudó su vida profesional y comenzó la múltiple actividad artística. La primera actuación fue el 12 de febrero de 1968. El lugar elegido fue la Wiener Staatsoper y la ópera *Elektra* de Strauss en el rol de Chrysothemis que en tantas ocasiones había cantado. La madre de Tarrés seguía en Holm-Seppensen con ellos y se haría cargo de la niña los días que ella viajara a Austria. A su regreso de Viena, comenzaron sus actuaciones en la Staatsoper Hamburg con Leonora de *Il trovatore* de Verdi, *Der Rosenkavalier* de Strauss en el papel The Marschallin, Princess Marie Thérèse von Werdenberg, que cantaba por primera vez y que en el mes de septiembre volvería a interpretar en la Oper Köln, o *Die Frau ohne Schatten* de Strauss en el rol de Die Frau también en Köln (Tarrés, comunicación personal, 17 de enero 1968). Las actuaciones en el teatro de esta ciudad eran cada vez más frecuentes y el público se enamoró de la voz de la soprano. Tanto fue así, que al igual que había ocurrido en Deutsche Oper am Rhein, el Oper Köln le ofreció un contrato como soprano invitada para cuatro temporadas. En esta ocasión aceptó (Tarrés, comunicación personal, 27 de enero 1968). En esta ciudad llegó a lograr noches de grandes éxitos con sus interpretaciones. Su voz había llegado a un nivel extraordinario y el brillo de su timbre, tan común en las sopranos mediterráneas, la estaban llevando a consagrarse como una de las figuras de la lírica en Alemania.

Como se ha explicado, durante los primeros meses de vida de su hija, tuvo la suerte de tener a su madre en casa, que le ayudaba en el cuidado del bebé. Posteriormente, cuando su madre regresó a Barcelona, la tía de su esposo, la señora Trudis fue la que comenzó a ayudar en el cuidado de la niña. Tarrés estaba encantada y muy tranquila cuando su hija estaba con la tía Trudis: «La tia una persona excel·lent que li tinc confiança plena, creu-me que em treu la feina dels dits, és estupenda» (Tarrés, comunicación personal, 17 de enero 1968).

Aun así, para ella era muy difícil dejar a su hija y marchar de casa varios días. Tarrés estaba encantada con su niña y la separación era cada vez más difícil: «La nineta està més que preciosa, és molt gran, es molt simpàtica i intel·ligent. És el sol de la casa, creu-me. Ara cada vegada que marxo de casa és més difícil, molt més que abans» (Tarrés, comunicación personal, 4 de junio 1968). Pero, su carrera debía continuar y esto la obligaba a viajar muy a menudo. Intentaba tener más vacaciones, o escoger contratos que le permitiesen pasar más tiempo con su hija, como fue el caso del festival de Aix-en-Provence, como más adelante se podrá observar.

7.10 *Otello* con Solti

Durante la estancia de George Solti como director musical de la Royal Opera House Covent Garden, la soprano fue reclamada en varias ocasiones para actuar allí. Para la nueva invitación a este teatro, Tarrés cantó el rol de su adorable Desdemona con la que tan cómoda se sentía vocalmente. Este mítico *Otello* de Verdi contó con grandes nombres de la lírica internacional. En el reparto se encontraban el tenor Richard Cassilly como Otello, el bajo italiano Tito Gobbi en el rol del malvado Iago, George Macpherson en el papel de Montano, John Lanigan en Cassio, Rodrigo, que lo interpretó John Dobson, Anne Howells como Emilia, Glynne Thomas en Herald y Forbes Robinson como Lodovico. Además, The Covent Garden Opera Chorus y Orchestra. La dirección escénica estuvo a cargo de Ande Anderson. Esta fue la *performance* ciento seis en el Covent Garden de esta ópera («Programa de mano», 1968). El día de la primera representación fue viernes 3 de mayo de 1968.

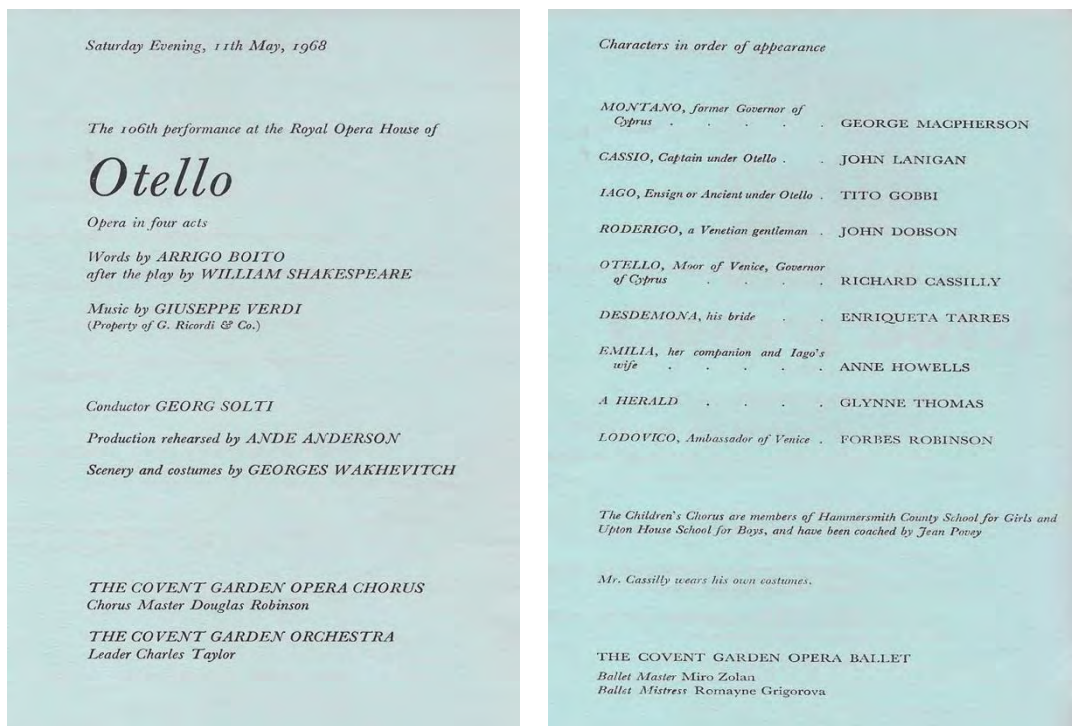


Figura 57. Fotografía de las páginas interiores del programa de mano de la representación de *Otello* de Verdi en el Royal Opera House Covent Garden, donde aparecen los datos de la ópera, la ficha artística y la ficha técnica (Archivo personal de la autora).

Uno de los diarios londinenses más populares, *The Times*, recogía un artículo titulado *Promise of a thrilling Moor*³⁵⁸ sobre el día del estreno de este *Otello* de Verdi. William Mann

³⁵⁸ Promesas de un emocionante Moro (trad. Sara Andrés Gordaliza).

(1968) exponía que uno de los alicientes de esta producción era el debut del tenor Cassilly en el rol de Otello y la llegada de Enriqueta Tarrés en el personaje de Desdemona en el Covent Garden, y de manera más detallada expresaba su opinión sobre los protagonistas y el director de la orquesta. Concretamente, de Tarrés destacaba su timbre dorado con la interpretación de frases gloriosas y lo buena ejecución cantora de la soprano. Remarca un aspecto a tener en cuenta y que podría llevar a debate cuestiones técnicas sobre su manera de pronunciar las consonantes. Se ha de decir, que una de las cualidades más destacable de la soprano catalana ha sido su perfecta dicción y pronunciación en todas aquellas lenguas en las que cantaba. Una dicción clara y nítida, con una utilización de los formantes tanto de las vocales como de las consonantes casi perfecta, que producían un extraordinario entendimiento del texto en su canto. Es por ello que, con todo el respeto hacia Mann (1968), no se entiende la puntualización que al respecto realiza y que a continuación se expone:

The especial interest of this revival is the debut in the name-part of Mr. Cassilly, and then the arrival at Covent Garden of Enriqueta Tarrés who sings Desdemona. Every new Othello has to take precedence over even a personable and talented Desdemona. [...].

Miss Tarrés, who has sung at Glyndebourne and whit the Hamburg Opera at Sadler's Wells, is developing her Golden-toned soprano apace, [...] with many phrases gloriously. In the third act finale and the fourth act we heard how beautifully she can sing, though she is too careless about consonants. And with all her sweetness of personality her Desdemona is too obviously calculated, too knowing. With Solti's dynamism and Gobbi's virtuosity, as well as strong support in subsidiary roles, the performance was warmly welcomed³⁵⁹ (Mann, 1968, p. 19).

Según Tarrés, las críticas recibidas por su Desdemona habían sido muy satisfactorias: «L'Otello aquí a Londres em va anar molt bé, gràcies a Déu. La veu està de primera» (Tarrés, comunicación personal, 4 de junio 1968). Tal es así, que unas semanas después, el Covent

³⁵⁹ El especial interés de esta reposición es, por un lado, el debut de Mr. Cassilly, y por otro, la llegada al Covent Garden de Enriqueta Tarrés que canta Desdemona. Cada nuevo *Otello* tiene que tener prioridad incluso por encima de una Desdemona afable y talentosa. [...].

La señorita Tarrés, que ha cantado en Glyndebourne y con la Ópera de Hamburgo en Sadler's Wells, está desarrollando su ritmo de soprano en tonos dorados, [...] con muchas frases gloriosas. En el final del tercer acto y el cuarto acto escuchamos lo bien que puede cantar, ella es demasiado descuidada con las consonantes. Y con toda su dulzura de personalidad, su Desdemona es obviamente calculada, demasiado sabia. Con el dinamismo de Solti y el virtuosismo de Gobbi, así como un fuerte apoyo en los roles secundarios, la actuación fue muy bien recibida. (trad. Sara Andrés Gordaliza)

Garden volvía a invitarla para interpretar el personaje mitológico de Chrysothemis de *Elektra* de Strauss, del que se estaba convirtiendo en una verdadera especialista. «La premier» tuvo lugar el 7 de junio y las restantes funciones fueron el 10, 13, 18 y 26 del mismo mes. Asimismo, recibió otra invitación para la siguiente temporada 1968-69 para interpretar Donna Anna de *Don Giovanni* de Mozart, en la misma sala.

Se ha querido añadir un dato curioso sobre los cantantes y directores musicales que actuaron en la temporada 1967-68 en el Royal Opera House Covent Garden. Enriqueta Tarrés y Pilar Lorengar fueron las únicas artistas españolas incluidas en el caudaloso listado de estrellas líricas internacionales que pisaron este escenario durante esa temporada. Cantantes como Grace Bumbry, Marilyn Horne, Teresa Zylis-Gara, que debutaba en este teatro, Lucia Popp, Joan Sutherland, Mario del Monaco, Cornell MacNeil o Dennis Wicks y los directores Claudio Abbado, Colin Davis, John Pritchard, entre otros:

<i>The Covent Garden</i>		Musical Director GEORG SOLTI	
<i>Opera</i>		ARTISTS APPEARING DURING THE 1967/68 SEASON INCLUDE	
	Martina Arroyo	Elizabeth Bainbridge	Ingrid Bjoner
	Grace Bumbry	Joan Carlyle	Marie Collier
	Lisa Della Casa	Jenifer Eddy	Margreta Elkins
	Sylvia Geszty	Rita Gorr	Elizabeth Harwood
	Marilyn Horne	Anne Howells	Gwyneth Jones
	Ava June	Sena Jurinac	Margaret Kingsley
	Ilva Ligabue	Pilar Lorengar	Yvonne Minton
	Maria Pellegrini	Lucia Popp	Georgetta Psaros
	Regina Resnik	Anna Reynolds	Elizabeth Robson
	Amy Shuard	Elisabeth Söderström	Joan Sutherland
	Enriqueta Tarrés	Astrid Varnay	Elizabeth Vaughan
	Josephine Veasey	Shirley Verrett	Maria Zeri
	Teresa Zylis-Gara*		
	Jean Bonhomme	Robert Bowman	Delme Bryn-Jones
	Stuart Burrows	Richard Cassilly	Renato Cioni
	Carlo Cossutta	Mario Del Monaco	John Dobson
	Kieth Engen	Edgar Evans	Geraint Evans
	Vladimiro Ganzarolli	Eric Garrett	Peter Glossop
	Tito Gobbi	Victor Godfrey	David Kelly
	Robert Kerns	Otakar Kraus	Michael Langdon
	John Lanigan	David Lennox	Richard Lewis
	James McCracken	Kenneth Macdonald	Donald McIntyre
	Cornell MacNeil	George Macpherson	Robert Massard
	Ermanno Mauro*	Robert Merrill	Ticho Parly
	Vilém Pribyl	Forbes Robinson	Joseph Rouleau
	John Shaw	Franco Tagliavini	Jon Vickers
	John Wakefield	David Ward	Joseph Ward
	Dennis Wicks		
CONDUCTORS	Claudio Abbado*	David Atherton*	Richard Bonyngé
	Colin Davis	Edward Downes	Istvan Kertesz
	Rafael Kubelik	James Lockhart	Charles Mackerras
	John Matheson	John Pritchard	Thomas Schippers*
	Maurits Sillem	Georg Solti	Günther Wich

Figura 58. Fotografía de la página interior del programa de mano de la representación de *Otello* de Verdi en el Royal Opera House Covent Garden, donde se refleja un listado con los nombres de los artistas y directores más destacados que actuaron durante la Temporada 1967-68 (Archivo personal de la autora).

La prensa catalana hacía un breve balance de las actuaciones que la soprano estaba realizando y del positivo desarrollo de su carrera. En un artículo de *La Vanguardia Española*

titulado *Algunos éxitos de nuestros artistas*, en los que se incluía a nombres tan insignes como el de los guitarristas José Tomás y Renata Tarragó, la pianista Eulalia Solé o los cantantes Eduard Giménez y Carmen Lluch, también se incluía unas frases sobre Tarrés:

La carrera de la soprano Enriqueta Tarrés sigue ascendente. Hace poco ha interpretado la Desdemona de «Otelo», en el Covent Garden de Londres con Del Mónaco y Tito Gobbi. [...] en septiembre hará su primera Mariscala en el «Rosenkavalier» de Colonia. Para principios de la próxima temporada está contratada para doña Elvira de «Don Giovanna», en San Francisco de California («Algunos éxitos de nuestros artistas», 1968, p. 49).

Esta reseña de *La Vanguardia* muestra que la soprano había cantado *Otello* de Verdi en el Covent Garden junto a Mario del Monaco en el rol de Otello, que como se ha podido apreciar en el programa de mano y la crítica de *The Times*, no fue así. El papel de Otello de esta producción fue representado por el tenor Richard Cassilly. Ciertamente es, que del Monaco cantó en esa misma temporada y es posible que la confusión se derivase de ello.

Como se ha apuntado anteriormente, en el verano de 1968 regresaba a Aix-en-Provence para interpretar la ópera *Falstaff* de Verdi («Algunos éxitos de nuestros artistas», 1968). En esta ocasión, decidió pasar todo el mes de julio en la villa francesa con su hija y su madre, y las visitas puntuales de su esposo, cuando el trabajo se lo permitía. Alquilaron una casita, Villa Brimboration, y allí pasaron este mes veraniego mientras realizaba sus ensayos y representaciones (Tarrés, comunicación personal, 2 de julio 1968). La soprano interpretó el rol de Alice Ford. Estos papeles verdianos le funcionaban de maravilla. «La primera va anar molt bé. Vaig quedar molt satisfeta» (Tarrés, comunicación personal, 4 de junio 1968). El estreno fue el 16 de julio y el periódico *Le Monde* en el artículo *Falstaff, A Aix-en-Provence* de Jacques Lonchampt (1968) dejaba su opinión impresa sobre la producción y los artistas:

[...] l'exiguïté de la scène, qui rend les actions tumultueuses fort délicates, les médiocres décors et costumes, apothéose de carton-pâte dont souffre surtout la féerie du parc de Windsor. Heureusement, l'interprétation est excellente, menée par George Sebastian avec une verve passionnée à laquelle répondent le lyrisme et le scintillement de l'Orchestre de Paris. Les voix sont fermes et généreuses, les commères chantent ensemble à ravir: Enriqueta

Tarres, Hilde Rossel-Wadjan, Anna Reynolds y Maddalena Bonifaccio; [...] ³⁶⁰ (Lonchamp, 1968) ³⁶¹.

7.11 Regreso al Golden Gate, el paseo de la fama y la pérdida

En noviembre de 1968 regresa al War Memorial Opera House. En su segunda visita al San Francisco Opera interpretó el complicado rol de Donna Anna de la ópera *Don Giovanni* de Mozart. El contrato que firmó contemplaba cinco funciones, la primera, el estreno el día 8 de noviembre y las restantes los días 12, 17, 20 y 23 del mismo mes. Sus compañeros de reparto fueron, Ugo Trama como Leporello, Cesare Siepi como Don Giovanni, Franz Mazura como Il Commendatore, Jeannette Pilou como Zerlina y Allan Monk como Masetto, y William Holley como Don Ottavio y Teresa Zylis-Gara como Donna que debutaban en esta sala de ópera. La dirección escénica y la dirección musical corrían a cargo de Paul Hager y Horst Stein, como ya había ocurrido en 1966 cuando Tarrés cantó *Elektra* de Strauss en este mismo teatro (Archivo San Francisco Opera, 1968) ³⁶².

La primera de las representaciones no funcionó todo lo bien que ella esperaba: «Bé, ja ha passat la primera i jo no vaig quedar contenta de mi. La segona al meu pensar, vaig estar millor. Després de la primera vaig quedar molt desanimada, però ara ja torno a ser l'Enriqueta» (Tarrés, comunicació personal, 14 de noviembre 1968). La soprano era muy consciente de la dificultad de este rol, que se unía a la añoranza que sentía por estar lejos de su hija: «La nena està molt ben cuidada, jo no hi vull pensar gaire, doncs tinc massa nostàlgia i ara haig de ser optimista i estar tranquil·la per poder resoldre amb èxit aquest gran i difícil rol de la Doña Ana» (Tarrés, comunicació personal, 28 de noviembre 1968). Aunque la prensa americana tenía una opinión muy distinta a la de la soprano:

Tarres returned to the San Francisco company in the 1968 season as Donna Anna in Don Giovanni. Her colleagues on that occasion included Cesare Siepi in the title role, Teresa

³⁶⁰ [...] la pequeñez del escenario, que hace muy delicadas las tumultuosas acciones, los mediocres decorados y vestuario, una apoteosis de cartón de la que el país de las hadas de Windsor Park sufre, sobre todo. Afortunadamente, la interpretación es excelente, dirigida por George Sebastian con un brío apasionado al que responde el lirismo y el brillo de la Orquesta de París. Las voces son firmes y generosas, las comadres cantan ensambladas de maravilla: Enriqueta Tarres, Hilde Rossel-Wadjan, Anna Reynolds y Maddalena Bonifaccio; [...] (trad. Alba María Sabuco Pérez)

³⁶¹ Recuperado de: https://www.lemonde.fr/archives/article/1968/07/17/falstaff-a-aix-en-provence_2499454_1819218.html

³⁶² Recuperado de <http://archive.sfopera.com/qry3webcastlist.asp?psearch=Enriqueta%20Tarr%20E9s&Submit=GO>

Zylis-Gara as Donna Elvira, Jeanette Pilou as Zerlina and Franz Mazura as the Commendatore. Bloomfield described Tarres as a brilliant-sounding Anna.³⁶³ («Don Giovanni», 1972, p. 13)

A su regreso a Hamburg, dispuso de un mes libre para poder pasar tiempo con su hija y su esposo. Después comenzó de nuevo las actuaciones en la Deutsche Oper de Berlin Oeste, en la Wiener Staatsoper, en la Staatsoper Hamburg a finales de diciembre y en Oper Frankfurt en enero (Tarrés, comunicación personal, 5 de diciembre 1968).

Tarrés no había quedado satisfecha con su interpretación de Donna Anna en San Francisco y consideró que sería una buena idea trabajar la obra con algún gran maestro especialista. Tras finalizar estos compromisos decidió viajar a Italia, concretamente a Mantua, entre los días 7 y 20 de febrero de 1969 para perfeccionar más profundamente la ópera *Don Giovanni* de Mozart con el maestro correpetidor Ettore Campogalliani (Tarrés, comunicación personal, 15 de febrero 1969). Este profesor italiano había formado a grandes cantantes como Luciano Pavarotti, Mirella Freni, Renata Tebaldi o Renata Scotto, entre otros. Durante su estancia en Mantua, Campogalliani tenía que realizar un concierto en homenaje a la soprano Renata Scotto en Milán. En este concierto cantaba un barítono, cuyo nombre no se ha podido averiguar, y la propia Scotto. El maestro la invitó a escuchar el concierto y conocer el conservatorio de Milán. El viaje a Mantua fue positivo, ya que consiguió perfeccionar aquellos dificultosos pasajes de la obra mozartiana que le preocupaban (Tarrés, comunicación personal, 15 de febrero 1969).

A su regreso a Hamburg debía comenzar con los ensayos de la gira que realizó por Egipto con la Staatsoper unter den Linden de Berlín Este. La Sra. Buehwald, gerente artística de Berlín Oriental, la invitó a formar parte de la producción de *Ariadne aux Naxos* de Strauss que se interpretaría en El Cairo a principios de marzo de 1969 (Tarrés, comunicación personal, 15 febrero 1969). Una nueva experiencia para Tarrés que visitaría por primera vez el país del Nilo.

³⁶³ Tarres regresó a la compañía de San Francisco en la temporada de 1968 como Donna Anna en *Don Giovanni*. Sus colegas en esa ocasión eran Cesare Siepi en el papel principal, Teresa Zylis-Gara como Donna Elvira, Jeanette Pilou como Zerlina y Franz Mazura como Il Commendatore. Bloomfield describió a Tarres como una Anna de sonido brillante (trad. Sara Andrés Gordaliza).

Puccini seguía muy presente en su vida y tras la aventura egipcia, en el mes de marzo, cantó el rol de la tuberculosa y débil Mimi de *La Bohème* de Puccini, además del también personaje pucciniano, la jovencita oriental *Madame Butterfly*. De esta última interpretación recibió grandes elogios por parte de la crítica alemana. En un extenso artículo, dedicado exclusivamente a la soprano del escritor alemán Jürgen Ebel (1969), publicado en la prestigiosa revista especializada en ópera *Opern Welt* con el título de *Das Portät* Enriqueta Tarrés. En él se muestra su exitosa interpretación en este rol. Ebel (1969) deleita con su expresión y transmite al lector las sensaciones que percibió al escuchar a la soprano catalana. Entre ellas, destaca cómo las características de su voz creaban un clima distinto en la Staatsoper Hamburg. Asimismo, la incluye en ese grupo tan selecto de las grandes sopranos catalanas, Montserrat Caballé y Victoria de los Ángeles, y de otros artistas españoles internacionales como Pilar Lorengar o Plácido Domingo. Predijo así su llegada a la lírica internacional con su exuberante voz juvenil, pero también dramática, que seduce con el *mezzavoce* y los pianos, poseedora de un timbre potente y luminoso:

Zu den Wonnen des Opernenthusiasten zählt ein köstlicher Moment, der besonders in einer Repertoirevorstellung zum unerwarteten, freudigen Schreck werden kann: man hat sich – recht lustlos eigentlich – in eine Vorstellung begeben, in der eine bereits bekannte Inszenierung zu erwarten ist, die man nur noch einmal besucht, [...] die Besetzungsliste einen Namen aufwies, der einem bisher noch nicht geläufig war. Der Sänger tritt auf, und plötzlich passiert es. Das Publikum verändert sich auf merkwürdige Weise. Die Belkantonarren, die ja zumeist auch Kinder und Enkel Beckmessers sind, öffnen ihre Münder voller Staunen. Sie sind auf einmal hellwach. Und sogar der Kritiker, der von Zeit zu Zeit Repertoireaufführungen besucht, um nachzuprüfen, was von der Premiere Glanz noch erhalten geblieben ist, hat alle Mühe, im Banne des ganz und gar Kulinarischen nicht allzu romantisch zu glotzen.

So geschah es mir in einer «Butterfly» -Auf-führung in der Hamburgischen Staatsoper. Die Dame, der das oben Geschilderte gelang, sang die Titelpartie. Ihr Name: Enriqueta Tarrés. Spanien, das die Bühnen der ganzen Welt und auch die deutschen Opernhäuser neben prächtigen Tenören immer wieder mit kostbaren Frauenstimmen beschenkt hat (man denke nach, und sofort fallen einem die Namen Berganza, Caballé, De los Ángeles und Lorengar ein), bescherte der internationalen Opernszene eine neue, junge Stimme mit Zukunft, eine üppigen jugendlich-dramatischen Sopran, fähig zu bestrickender *Mezzavoce*, aber auch zu Tönen von Strahlkraft und Härte, die in ein *Pianissimo* einmünden, das hinaufschwebt bis

zu den Plätzen auf dem letzten Rang, wo es diejenigen erreicht, die bereit sind, es mit heftigstem Beifall zu würdigen.³⁶⁴ (Ebel, 1969, p. 22)

En 1969 regresa a América del Norte, a la ciudad californiana de Los Angeles, invitada por el Centro Musical de la Asociación de San Francisco Opera, que gestionaba también la programación de la Opera Los Angeles. En la meca del cine, la ópera también tenía un espacio cultural entre sus habitantes. El acuerdo con la San Francisco Opera les permitía disfrutar de excelentes producciones de ópera con artistas internacionales de primer nivel.

Se alojó en el Hotel The Gaylord de la ciudad angelina en 3355 Wilshire Boulevard. Este hotel estaba situado frente al lugar donde hacía menos de un año, el 5 de junio de 1968, habían asesinado a Robert Kennedy. Para la soprano, este hecho era un dato curioso que quiso compartir con su amiga Eugenia Bonamusa en una de sus cartas: «El meu hotel està situat davant de l'hotel on varen assassinar a Kennedy, el germà del president, al cel siguin tots dos» (Tarrés, comunicació personal, 11 de marzo 1969).

Las funciones se dieron los días 16 y 22 de marzo. En esta ocasión Tarrés interpretó el papel de Donna Anna de *Don Giovanni* de Mozart, un rol que no era habitual en su repertorio, ya que ella solía cantar desde sus inicios en Basel el papel de Donna Elvira. El reparto estaba compuesto por artistas tan relevantes como: Ugo Trama en el papel de Leporello, Cesare Siepi como Don Giovanni, Franz Mazura en el Commendatore, William Holley en el rol de Don Ottavio, Teresa Zylis-Gara como Donna Elvira, Jeannette en el papel de Pilou Zerlina y Allan Monk en el rol de Masetto.

³⁶⁴ Una de las alegrías del entusiasta de la ópera es un momento delicioso, que puede convertirse en un choque inesperado y alegre, especialmente en una actuación de repertorio: uno ha entrado, en realidad con bastante indiferencia, en una actuación en la que se espera una producción ya familiar, lo cual es lo que se suele esperar. [...] la lista de reparto tenía un nombre que no me era familiar. Entonces, aparece el cantante y de repente sucede. La audiencia cambia de forma extraña. Los *Belkantonarren*, que son en su mayoría hijos y nietos de *Beckmesser*, abren la boca con asombro. De repente estás completamente despierto. E incluso el crítico, que de vez en cuando asiste a actuaciones de repertorio para comprobar lo que queda del estreno, hace todo lo posible por no mirar demasiado románticamente bajo el hechizo de lo absolutamente culinario.

Esto es lo que me pasó en una actuación de «Butterfly» en la Ópera Estatal de Hamburgo. La dama que tuvo éxito en lo anteriormente explicado cantó el papel principal. Su nombre: Enriqueta Tarrés. España, que en repetidas ocasiones ha dotado a los escenarios de todo el mundo y también a los teatros de ópera alemanes de preciosas voces femeninas además de magníficos tenores (lo pienso y enseguida me vienen a la cabeza los nombres de Berganza, Caballé, De los Ángeles y Lorengar), la escena de la ópera internacional cobra vida con una voz nueva, joven y con futuro, una soprano exuberante, juvenil-dramática, capaz de seducir con el mezzavoz, pero también de tonos de luminosidad y potencia, que fluyen en un pianísimo que flota hasta la última fila, donde llega a los que están dispuestos a rendirle homenaje con los aplausos más feroces (trad. Blanca Moreno Rosua)



Figura 59. Reparto de *Don Giovanni* de Mozart en Los Angeles Opera de EEUU en 1969 (Archivo on-line de San Francisco Opera)³⁶⁵.

Nada más regresar le esperaba de nuevo Khrysothemis de la ópera *Elektra* en el Staatsoper unter den Linden de Berlín Oriental y *Donna Anna* de *Don Giovanni* en el Covent Garden, dos complicados y severos roles que Tarrés cantaba con gran valentía. Según explicaba la soprano a su amiga en una de las cartas, las funciones fueron muy exitosas, al igual que en Los Angeles (Tarrés, comunicación personal, 15 febrero 1969).

Durante estas representaciones, recibió la noticia de que su padre estaba enfermo. La soprano se sentía muy apenada y tenía la necesidad de hacer todo aquello que estuviera en sus manos para que su padre se curase. Por medio de su esposo, Gerhard, contactaron con un especialista al que le remitieron las radiografías que le habían realizado en Barcelona, pero desgraciadamente, poco se podía hacer. El 11 de julio de 1969 el padre de Enriqueta, Manuel Tarrés Valls, falleció en Barcelona a los setenta y siete años de edad. La misa se celebró en la Iglesia parroquial de la Verge de Gràcia y Sant Josep («Necrológicas», 1969), en el barrio de Gracia donde había vivido la mayoría de su vida y regentado una pastelería. La tristeza invadió a la soprano que sentía un gran amor por su progenitor. Al principio a Manuel le costó aceptar la profesión de su hija, pensando que no era un camino con porvenir, pero poco a poco fue apoyándola en su carrera de cantante y sintiéndose orgulloso de los logros de su hija. La acompañó en los primeros viajes a Milán, Toulouse y París. Posteriormente, cuando

³⁶⁵ Recuperado de: <http://archive.sfopera.com/reports/rptOpera-id957.pdf>

Tarrés ya estaba consolidada como una gran cantante, acudía a Alemania a visitarla y escuchar sus actuaciones en los teatros alemanes ofreciéndole los mayores aplausos.

La vida profesional de Tarrés proseguía imparablemente, el siguiente desafío era debutar con un nuevo rol, el personaje Amelia *Un ballo in maschera* de Verdi de una gran envergadura vocal, pero también de una enorme belleza musical. Amelia es compleja en su vida amorosa y también es su expresión interpretativa y vocal. Debe ser interpretada por una voz dramática que posea un gran fiato y capacidad de «apianar» para ejecutar los difíciles pasajes al agudo. Características que indudablemente la soprano poseía. El estreno se dio en la Oper Bonn el 12 de octubre de 1969 y la última función fue el 4 de enero de 1970. En total cantó diecisiete funciones (Tarrés, comunicación personal, 13 de septiembre 1969).

Asimismo, cosechó un gran éxito en la semana musical de la Deutsche Oper Berlin con uno de sus compositores preferidos, Strauss, en el rol de Die Frau de la ópera *Die Frau ohne Schatten*. Llevaba casi tres años sin cantar esta ópera, pero su voz siempre respondía muy positivamente con este autor. Las actuaciones se realizaron en septiembre y octubre de 1969. «La premiere» se llevo a cabo el 20 de septiembre y obtuvo un rotundo éxito. La crítica resaltaba el conjunto de la producción definiéndola como una grandiosa propuesta y destacando el éxito de Tarrés. En esta misma reseña, añadía la incomprensible ausencia de la cantante en los escenarios españoles, como a continuación se puede observar:

Es imposible para el informador estar en tres conciertos a la vez, y así ocurre cada día en Berlín. Por ello no fuimos testigos de una «Tosca» impresionante (según frase de nuestro colega Enrique Franco) interpretada por Pilar Lorengar, Gianni Raimondi y Titto Gobbi y dirigida por Maazel, así como una versión espectacular de «La mujer sin sombra», de Richard Strauss, en la que la catalana Enriqueta Tarrés, increíblemente desterrada de los teatros líricos españoles, triunfó rotundamente sobre sus compañeros Gladys Kruchta, Sieglinde Wagner, Ruth Hesse y otras. También Von Karajan a lo largo del Festival ha dirigido a la Filarmónica de Berlín en dos ocasiones, una interpretando Bartok y «La Heroica», de Beethoven, y otra, la «Octava Sinfonía», de Bruckner, oportunidad en que se le aplaudió durante casi un cuarto de hora (Machado Castro, 1969, p. 58).

En esos mismos días la Oper Frankfurt le ofreció un contrato de veinte funciones como soprano invitada para la Temporada 1970-71 que aceptó (Tarrés, comunicación personal, 13

de septiembre 1969). A estas actuaciones se sumaban las representaciones en Hamburg como soprano residente y las invitaciones a Köln, Berlin y Bonn, lo que conllevaba una gran cantidad de representaciones, llegando a tener que cantar en alguna ocasión dos días seguidos por la cantidad de funciones que tenía. Esto era algo que en contadas ocasiones aceptaba por no fatigar su voz. Un ejemplo de ello fue durante el mes de marzo de 1970 cuando tuvo que cantar *Die Frau ohne Schatten* de Strauss en la Oper Frankfurt el 15 de marzo y al día siguiente 16 de marzo, *Il trovatore* de Verdi en la Oper Köln (Tarrés, comunicación personal, 14 de marzo 1970).

7.12 Barcelona tras una década de ausencia

«Enriqueta Tarrés la famosa soprano barcelonesa que después de 10 años de sensacionales triunfos en todo el mundo, se presenta nuevamente en Barcelona en el papel de «Salud», [...]» («Anuncio. *La vida breve*», 1970, p. 34). «*La vida breve* de Manuel de Falla que será interpretada por figuras solistas de auténtico relieve, entre las cuales destacan la extraordinaria soprano Enriqueta Tarrés en el papel de Salud» («Anuncio. *La vida breve*», 1970, p. 54). Con estas exposiciones la prensa catalana anunciaba el regreso de Tarrés a los escenarios barceloneses. Tras casi más de una década de enigmática desaparición, tanto en el Palau de la Música Catalana como en el Gran Teatre del Liceu, Barcelona volvería a escuchar la voz de la soprano. La primera actuación fue en Palau de la Música Catalana el 28 de mayo de 1970. Para la segunda aparición de la soprano en Barcelona, tendría que pasar casi un año más, concretamente el 11 de febrero de 1971 cuando volvería a las tablas del coliseo barcelonés.

El Patronato Pro-Música de Barcelona programó *La vida breve* de Falla en el Palau de la Música con motivo de la clausura de su XII Temporada Musical. Tarrés interpretó a Salud, uno de los roles que más prestigio y fama le dieron en España y América del Sur. La dirección corría a cargo de Rafael Frühbeck de Burgos, uno de los directores con quien Tarrés más trabajó desde el principio de su carrera. Para ella, el maestro Frühbeck era uno de sus directores preferidos y siempre se sintió muy cómoda cantando con él, tanto a nivel musical como personal. El elenco se completaba con grandes artistas como la bailaora Lucero Tena, el cantaor Gabriel Moreno, el guitarrista Feliz de Utrera, y los cantantes José

M. Carreras, Inés Rivadeneira, Francisco Ortiz, José Simorra, María Muro y Enric Serra, junto a la Orquesta Nacional y el Orfeón Donostiarra.

Las críticas fueron fabulosas, tanto para Tarrés como para el resto de artistas. Xavier Montsalvatge (1970) escribía un artículo titulado *La vida breve, de Falla, fue ofrecida en versión concierto, obteniendo todos sus intérpretes, solistas, Orquesta Nacional y Orfeón Donostiarra, una entusiasta acogida*. En él resaltaba el exaltado reconocimiento que el público del Palau de la Música ofreció a Tarrés en su versión de Salud en la obra de Falla, en una noche brillante:

El primero de los dos conciertos que el Patronato Pro-Música organizó como brillante clausura de curso, tuvo lugar ayer con la participación de la Orquesta Nacional y el Orfeón Donostiarra, admirable conjunción coral-instrumental que bajo la dirección de Rafael Frühbeck de Burgos [...]. Estas audiciones habrán sido, sin duda, de una real importancia artística y de las dos deberemos hablar con la atención que merecen en la crítica que aparecerá en la Página de la Música del próximo domingo. Adelantamos, pero con esta nota informativa que el éxito de ayer fue acaso el más rotundo que ha obtenido la Orquesta Nacional en sus varias (aunque espaciadas) visitas a Barcelona, Rafael Frühbeck dirigió con temple y rigor la octava Sinfonía de Beethoven y en la segunda parte del programa «La vida breve» con un ímpetu indeclinable. Al final del concierto los aplausos polarizaron en él, la orquesta, el coro—una selección de las mejores voces del Orfeón Donostiarra— y muy particularmente dedicados a la soprano Enriqueta Tarrés quien después de varios años de ausencia y de triunfos en el extranjero ha vuelto para manifestarse como una cantante de verdadera categoría en un papel operístico como el de «Salud» —la protagonista de «La vida breve»— que exige un fuerte temperamento lírico y dramático que la artista catalana evidenció en todas sus intervenciones. [...] Fue en conjunto una versión muy buena, de mucho poder descriptivo y colorista: que entusiasmó como hemos dicho al público, generoso en sus ovaciones al terminar este concierto «casi espectáculo» que nos aproximó a la primera y única ópera de Falla, desde hace muchos años ausente de los escenarios barceloneses. (Montsalvatge, 1970, p. 38)



Figura 60. Fotografía de Enriqueta Tarrés junto a la Orquesta Nacional y Rafael Frúbeck de Burgos durante un ensayo de *La vida Breve* de Falla en el Palau de la Música Catalana en 1970 (Pérez de Rozas, 1970, p. 44).

Como ya había anunciado Montsalvatge en su anterior artículo del 29 de mayo de 1970 de *La Vanguardia Española*, el domingo 31 de mayo ofrecía una crítica más detallada de lo acontecido en el Palau de la Música Catalana con motivo de la interpretación de la obra de Falla. Montsalvatge (1970) se deshacía en elogios hacia la voz y la interpretación de la soprano en uno de sus roles fetiche:

Enriqueta Tarrés cantó el papel protagonista con plenitud vocal, con una dicción justamente operista [*sic*]³⁶⁶ aunque sin renunciar a expresar, antes que el supuesto realismo del drama, el impulso de una musicalidad auténtica. La versión de las dos arias que antes hemos aludido fue palpitante, rica en contenidos matices, profundamente emotiva y de una belleza en la que gravitó considerablemente la fuerza persuasiva de su voz rotunda, clara, flexibilizada con instinto y talento (Montsalvatge, 1970, p. 53).

Asimismo, en la *Hoja del Lunes* («Música», 1970) de la Hoja Oficial de la Provincia de Barcelona reflejan la desbordante ovación que recibió la soprano tras su actuación:

³⁶⁶ Operística.

[...] la intervención del grupo de solistas, al frente de los cuales hemos de citar a Enriqueta Tarrés, que mereció una ovación del público al terminar la obra, [...]. Triunfo apoteósico que cerró el primer concierto con interminables ovaciones y reiteradas salidas del director y solistas³⁶⁷ («Música», 1970, p. 35).

Tras estos ajetreados meses de intenso trabajo, Tarrés necesitaba unas vacaciones en compañía de su familia. Para descansar, decidieron pasar uno días en Cubelles a mediados de junio y posteriormente quince días en Calafell, y por último estar una semana en Barcelona. De esta manera, la soprano podía pasar más tiempo con su hija y con su esposo en una zona de playa y con buen tiempo, que era algo con lo que soñaba muy a menudo (Tarrés, comunicación personal, 17 de junio y 1 de agosto de 1970).

A su regreso de las vacaciones en tierras catalanas, comenzaba la nueva temporada 1970-71. En el mes de septiembre destacan tres actuaciones. La primera de ellas fue en la Temporada de Ópera de Bellas Artes de México, donde cantó de nuevo el papel de Chrysothemis de *Elektra* de Strauss, el 3 de septiembre de 1970. Esta fue la primera vez que se cantaba esta ópera en México, todo un acontecimiento para los aficionados a la ópera. Algunas de sus compañeras de reparto fueron Edelmira Calomfirescu y Martha Mödl, con quien ya había interpretado esta obra. La dirección musical llegó a cargo de Luis Herrera de la Fuente y la parte escénica la dirigió Renzo Frusca. La representación tuvo lugar en el Palacio de Bellas Artes de la Ciudad de México.

La reciente inclusión de *Elektra* (1908) de Richard Strauss (1864-1948) en la Temporada de Ópera de Bellas Artes, justifica plenamente la serie de sucesos chuscos que aquí se compilan y narran. (De paso, cabe recordar que *Elektra* se representó por primera vez en México el 3 de septiembre de 1970) En el elenco intervenían: Edelmira Calomfirescu, Martha Mödl y Enriqueta Tarrés, entre otras. Dirigió la orquesta Luis Herrera de la Fuente y la puesta en escena fue de Renzo Frusca, en el Palacio de Bellas Artes). (Alcaraz, 1993)³⁶⁸.

La experiencia en tierras aztecas supuso otro éxito internacional en su carrera: «A Mèxic he fet un èxit grandió, estic molt contenta» (Tarrés, comunicación personal, 5 de septiembre 1970), además de una vivencia muy enriquecedora a nivel personal:

³⁶⁷ Recuperado de: <https://www.proceso.com.mx/162170/anecdotario-de-electra> [Consultado el 13 de abril 2019]

Bé a Mèxic vaig gaudir de valent. Tant de bo em convidin un altre any, dones m'han quedat ganes de trepitjar-hi. Pensa que té uns colors extraordinaris. Quasi tot el poble és mestís o sigui una barreja d'indi i de blanc, bé potser dic massa quasi tot el poble, però sí una gran part. Vaig veure unes piràmides que daten dels temps dels Asteques, també vaig visitar la Basílica de Guadalupe. Bé vaig quedar encantada (Tarrés, comunicació personal, 16 de septiembre 1970).

La segunda actuación destacable, fue en la Oper Frankfurt donde cantó el rol de la Primera Dama de *Die Zauberflöte* de Mozart, que no había vuelto a cantar desde el año en el Festival d'Aix-en-Provence en 1963. Las otras dos damas eran la soprano Strick Warnai y la mezzo-soprano Martha Mödl. Tarrés disfrutó mucho en esta producción debido a la gran profesionalidad de sus compañeras de reparto. Opinaba que Warnai y Mödl eran unas verdaderas actrices, maravillosas y fantásticas, y que ella era tan sólo una actriz convencional. Por último, la tercera actuación sobresaliente del mes fue *Cavalleria rusticana* de Mascagni, celebrada el 15 de septiembre en la Staatsoper unter den Linden de Berlin, donde interpretó a la atormentada Santuzza (Tarrés, comunicació personal, 5 y 16 de septiembre 1970).

Tarrés en su reaparición en Barcelona había triunfado de una manera muy positiva. Dejó muy patente el nivel vocal y artístico en el que se encontraba, y mostrado las cualidades que la habían llevado a conseguir los éxitos internacionales durante más de una década de trayectoria profesional como soprano solista. Pero, todavía quedaba que el Gran Teatre del Liceu la invitara a actuar en algunas de las producciones operísticas que en él se acontecían. Como la prensa publicaba en algunos de los artículos ya citados, era inexplicable que Tarrés fuese requerida por los grandes teatros de ópera del mundo y el Liceu no la contratara para alguna producción. Finalmente, llegó esa invitación para cantar una de sus interpretaciones más ovacionados por el público y la crítica, Crysothemis de la ópera *Elektra* de Strauss durante los días 1, 5 y 10 de febrero de 1971.

El coliseo de las ramblas presentaba en la prensa el regreso de la soprano a su escenario liceísta con frases como estas: «[...] reaparición de la ilustre cantante barcelonesa Enriqueta Tarrés» o «Gran Teatro del Liceo [...] sensacional acontecimiento artístico. Reposición de la obra más importante y densa [...] de R. Strauss. Elektra con un reparto deslumbrante:

Edelmira Calomfirescu, Enriqueta Tarrés, Sona Cervena, Connell Byrne y Rolf Polke [...]» («Anuncio. Liceo», 1970, p. 55). Asimismo, en la presentación de la Temporada 1970-71, el Gran Teatre del Liceu anunciaba de manera extraordinaria el retorno al teatro de algunos cantantes con el lema: «Reaparición de los famosísimos cantantes Radmila Bakocevic, Montserrat Caballé, Cristina Deutekom, Enriqueta Tarrés, Carlo Bergonzi, Claude Heater, Sandor Konya, Pedro Lavirgen, Bernabé Martín, Luciano Pavarotti, Renato Capecchi, Anselmo Colzani, Cornell Mac Neil, Vicente Sardinero, Bonaldo Gialotti, Peter Lagger» («Gran Teatre del Liceu», 1970).



Figura 61. Recorte del anuncio de la reaparición de Enriqueta Tarrés en el Gran Teatre del Liceu en 1970 en la ópera Elektra de Strauss («Anuncio. Liceo», 1970, p. 55).

Esta *Elektra* de Strauss estuvo dirigida por la batuta de Janos Kulka. Tarrés interpretó el papel de Chrysothemis que en tan numerosas ocasiones había cantando en teatros europeos y americanos, como se ha podido ir observando a lo largo de esta investigación. La voz de Tarrés era perfecta para las partituras de Strauss, que cantaba con sublime delicadeza y gusto musical, como así lo atestigua Alier (1994, p. 335): «[...] Enriqueta Tarrés, que causó una magnífica impresión en el papel de Chrysothemis, muy adecuado para sus características vocales». El reparto lo completaban, Edelmira Calomfirescu en el papel de Elektra, como Klytämnestra actuaba Sona Cervena, en Aegisth el tenor Connell Byrne, Rolf Polke en el rol de Oreste, además de otros cantantes en los restantes papeles como Miquel Aguerri, Bartomeu Bardagí, Rafael Campos, Cecilia Fondevila, Enid Hastle, Clotilde Miró, María Cristina Herrera, Lolita Torrentó y María Rosa Casal (Cronología liceísta, 2, s. f.).

La última de estas representaciones fue el 10 de diciembre. El triunfo obtenido tanto por parte de Tarrés, como por la considerable apuesta que el Gran Teatre del Liceu había realizado para esta producción había dado los resultados pretendidos:

El jueves día 10 tendrá lugar la última representación del programa Strauss que esta noche se pone en escena, integrada por la ópera «Elektra» y el ballet «Soirée Vienesa». En «Elektra» es necesario destacar el hecho de que la Orquesta, ampliada hasta 110 profesores, ha contado con la dirección de un eminente Maestro, Janos Kulka y que el reparto auténticamente extraordinario ha sido encabezado por las sopranos Eldemira Calomfrescu y Enriqueta Tarrés, la mezzo soprano Sona Cervena, el barítono Rolf Polke y el tenor Connell Byrne («Programa de mano. Noticiero», 1970).

7.13 *Les Huguenots mythiques* de una barcelonesa universal

Una de las míticas grabaciones de la ópera *Les Huguenots* de Meyerbeer, es la retransmitida en directo el 17 de febrero de 1971 en la radio de Viena desde la *Grosser Konzertusaal*. Esta representación fue protagonizada por la soprano Enriqueta Tarrés en el papel de Valentine y el tenor sueco Nicolai Gedda en el papel de Raoul. El reparto lo completaban: la soprano coloratura americana Rita Shane como Marguerite de Valois, el bajo español Justino Díaz como Marcel, la soprano americana Jeanette Scovotti como Urbain y el bajo búlgaro Dimiter Petkov como Le Comte de Saint-Bris. La actuación se realizó en la Große Saal de la Musikverein de Viena. Esta producción tuvo como director musical a Ernst Märzendorfer, que consiguió convertir esta interpretación en uno de los registros de la ópera de Meyerbeer de referencia. Posteriormente, Mytos Records publicó un *compact disc* de esta producción.

La soprano le hacía referencia a su amiga Eugenia Bonamusa sobre esta producción en una de sus cartas: «La part de Raul la va a cantar el Nicolai Gedda meravellosament. Les crítiques que he llegit són molt bones» (Tarrés, comunicació personal, 2 de marzo 1971).

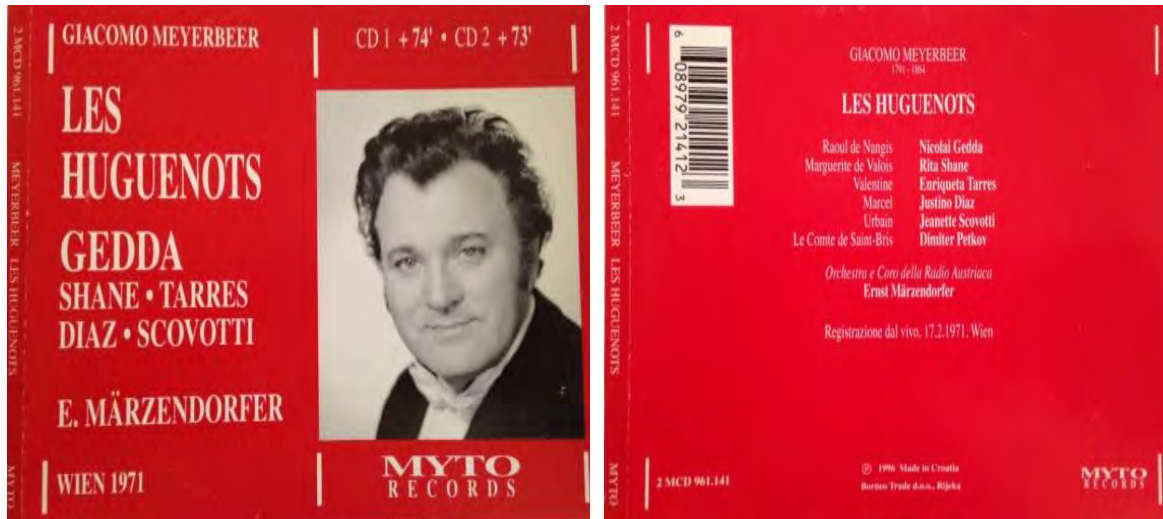


Figura 62. Imagen de la carátula del compact disc de la grabación en directo de Les Huguenots de Meyerbeer. Myto Records. Viena, 1971 (Archivo de la autora).

En marzo cantó por primera vez la única ópera compuesta por Beethoven, *Fidelio oder die eheliche Liebe* en la Deutsche Oper Berlin bajo la dirección de Otmar Suitner (Tarrés, comunicación personal, 2 de marzo 1971). Esta obra beethoviana posee ciertas características como, una composición muy sinfónica con gran dificultad vocal que requiere de voces robustas, especialmente para los dos protagonistas Leonore y Florestan, también grandes intervalos melódicos cargados de un acompañamiento muy sonoro. Preparó el rol con mucha inteligencia y lo cantó como así había acordado, pero tras finalizar la representación decidió que ese rol no era adecuado para su tipo de voz y no volvería a cantarlo más: «Fidelio lo canté una vez solo, si lo hubiera cantado más, posiblemente me hubiera quedado sin voz» (Tarrés, comunicación personal, 12 de noviembre 2016). Como se puede observar, la soprano seguía siendo muy respetuosa con su voz y tan sólo cantaba los roles que eran adecuados para su tipo vocal y que, a su vez, la hacían sentirse cómoda interpretándolos.

El mes de marzo llegaba repleto de actuaciones. El Oper Köln le propuso cantar *Il trovatore* de Verdi el 5 de marzo de 1971 y unos días más tarde, el 12 de marzo volver a interpretarla en el Koninklijke Schouwburg de La Haya con la misma compañía. El 11 de marzo, representaba a Isabel de Valois de *Don Carlos* de Verdi, el 14 de marzo *El barón gitano* dentro de su contrato de invitada en la Oper Frankfurt y el 21 de marzo «la premiere» de *Die Frau ohne Schatten* en la Staatsoper unter den Linden de Berlin, que se repetiría los días 30 del mismo mes, 9 de abril y 30 de mayo de 1971 (Tarrés, comunicación personal, 2 de marzo 1971).

Entre toda esta vorágine de actuaciones, seguía añorando mucho a su hija: «tinc moltes ganes de veure la nena. És una alemanyeta preciosa» (Tarrés, comunicación personal, 2 de marzo 1971), al mismo tiempo que soñaba con la vida en España:

Sovint penso en Espanya, dona es verdaderament una altre vida. Jo no em puc queixar, pero m'agradaria una caseta a Espanya i d'en quan en quan vacances amb la familia. Qui sap, potser algú dic es realitzarà, però de totes maneres puc dir que soc feliç (Tarrés, comunicación personal, 2 de marzo 1971).

Los siguientes meses primaverales continuaban con la misma dinámica de actividad profesional que los anteriores. Los días 13 y 14 de mayo cantaba el *Requiem* de Verdi en Linz y los días 13 y 25 del mismo mes, la *Chrysothemis* de *Elektra* de Strauss en el Teatro Nacional de São Carlos de Lisboa, además de actuaciones en Amnsterdam, Frankfurt y Hamburg, con quien finalizaba contrato en el mes de junio tras siete temporadas de lazo artístico (Tarrés, comunicación personal, 12 de mayo 1971).

A continuación, se realizará un pequeño salto en el tiempo y nos trasladaremos a noviembre de 1971, para así completar sus *mythiques* interpretaciones de *Les Huguenots* de Meyerbeer que le otorgaron el título de «barcelonesa universal». En el siguiente artículo («Música», 1971) del apartado dedicado a la música de la *Hoja Oficial del Lunes de la Provincia de Barcelona*, titulado *Destacados artistas líricos reaparecen en la temporada liceísta*, del 25 octubre de 1971, destacaba la actuación de Tarrés en la Temporada 1971-72 del Gran Teatre del Liceu con dicho apelativo:

En la temporada conmemorativa de sus CXXV años de actividad artística, el «Gran Teatro del Liceo» va a ofrecer la oportunidad a los aficionados barceloneses de admirar de nuevo grandes figuras del bel-canto ya aplaudidas en nuestra ciudad en anteriores ocasiones y cuyas actuaciones son siempre esperados con gran interés. Entre estos artistas podríamos destacar los nombres de Montserrat Caballé [...], Cristina Deutekom [...], Nadezda Kniploval [...], Enriqueta Tarrés (otra barcelonesa universal), Virginia Zeani [...], Biserka Cvejic [...], Jaime Aragall [...], Carlo Bergonzi [...], José María Carreras [...], Bernabé Martí [...], [...] («Música», 1971, p. 43).

Tras cuarenta años de ausencia de la producción *Les Huguenots* de Meyerbeer en el Gran Teatre del Liceu de Barcelona, entre el 25 de noviembre y el 3 de diciembre de 1971, volvía a este teatro encabezando el reparto en el papel de Valentina, Enriqueta Tarrés. Junto a la soprano actuaron: Chistine Eda-Pierre como Marguerite de Valois, Manfred Schenk en El Conde de Saint-Bris, Mario D'Anna en el papel del Conde de Nevers, José Ruiz como Cossé, Harry Dworchav en el rol de Thavannes, Harry Dworchak como Méru, Antonio Borrás interpretó el doble rol de De Retz y Maurevert, Justino Díaz a Marcel como ya lo había hecho en la producción de Viena junto a Gedda y Tarrés, Ángeles Chamorro como Urbain y por último estaba previsto que el difícil rol de tenor de Raoul de Nangis fuese interpretado por Bernabe Martí, que por problemas de salud tuvo que ser sustituido por el conocido tenor italiano Angelo Lo Forese. Todos ellos junto al coro y la orquesta del Gran Teatre del Liceu. Dirigía las funciones a nivel musical el maestro Ino Savini y la escena Jean-Jacques Etcheverry («Temporada de ópera 1971/1972», 1971, p. 11).

Este hecho histórico, protagonizado por la soprano, supuso un gran éxito. Dos grandes críticos liceístas exponían sus autorizadas opiniones sobre la interpretación de Tarrés. Por un lado, Roger Alier (1994, p. 338) escribía: «[...] el tenor no se encontraba a la altura [...] por fortuna, estuvo acompañado de una impecable Enriqueta Tarrés, y en el último acto se oyeron bravos más que notables [...]». A lo que se sumaba el compositor y crítico catalán Xavier Montsalvatge con dos artículos de *La Vanguardia*. En el primero de ellos resaltaba el regreso de la soprano, destacando las características de su voz, al mismo tiempo que aportaba su opinión sobre la idoneidad del personaje de Valentine para ella. Matizaba una cierta dureza en la emisión de su sonido y lo comparaba con la sensacional actuación de Chrysothemis de *Elektra* de Strauss en la temporada anterior.

El reparto lo presidió nuestra cantante internacional Enriqueta Tarrés, que ha vuelto con su voz caudalosa sus agudos rotundos, frescos y penetrantes y también con una cierta dureza en la emisión que es posible se deba a que el personaje de «Valentine» no es el exactamente apropiado a ella. Lo decimos porque esta característica no se la notamos la temporada pasada, en su sensacional «Elektra» (Montsalvatge, 1971, p. 42).

Asimismo, tras la finalización de esta temporada de 1971-72 del Gran Teatre del Liceu que comenzó el 11 de noviembre de 1971 y finalizó el 20 de febrero de 1972, Montsalvatge (1972) publicó otro artículo titulado *Un trimestre de ópera en el Liceo. Ocho notas para*

colofón de la temporada. En él realizó un recorrido crítico por las distintas óperas interpretadas en el coliseo barcelonés, en el que incluía la participación de Enriqueta Tarrés en la ópera *Les Huguenots* de Meyerber.

Otros varios artistas deberían figurar en este resumen, pero resultaría difícil pormenorizar. Sin embargo, no podemos dejar sin aludir a tres de ellos, nacionales; el tenor Pedro Lavirgen, triunfador en cada obra donde ha intervenido, igual que el barítono Vicente Sardinero; Enriqueta Tarrés, en primer plano para uno de los más difíciles papeles de «Los Hugonotes», y finalmente el tenor Francisco Carreras, que en «Luisa Miller», al lado de la Caballé y Glossop, se impuso, haciendo prever que su carrera ascendente está asegurada (Montsalvatge, Un trimestre de ópera en el Liceo. Ocho notas para colofón de la temporada, 1972, p. 52).

Para finalizar este capítulo, se dispondrá de las palabras que la propia soprano expresó en una entrevista realizada por Ebel (1969) para el artículo de la revista *Opern Welt*, en la que el escritor alemán le preguntaba cuáles eran sus planes de futuro. La respuesta de Enriqueta fue: «Etwas weniger zu «machen», nicht der Versuchung zu erliegen, überall singen zu wollen und so die Kräfte unüberlegt zu verschleiß; musikalischen, daß sie sich ganz auf das Szenische konzentrieren kann»³⁶⁹ (Ebel, 1969, p. 23).

³⁶⁹ Hacer un poco menos, no sucumbir a la tentación de querer cantar en todas partes y así desgastar las fuerzas sin pensar; y musicalmente poder concentrarme por completo en lo escénico (trad. Sara Andrés Gordaliza).

Capítulo 8. Etapa en Stuttgart (1972-1984)

*Selig sind, die da Leid tragen,
denn sie sollen getröstet werden*
MATTHÄUS 5.4

8.1 Stuttgart y la Staatstheater

La ciudad de Stuttgart se encuentra en la parte sureste de Alemania. Su nombre proviene del término Stutengarten, que significa «criadero de caballos». Este apelativo se debe al conde Liudolf de Suabia, que durante el siglo X emplazó en la ciudad un espacio para la reproducción de estos animales. (Bogen y Thomas, 2012)

Su historia se remonta al siglo I d. C. como ciudad romana que posteriormente fue creciendo y desarrollándose con invasiones alemanas y húngaras. Posteriormente las dinastías merovingia y carolingia también se asentaron en la ciudad entre los siglos V y X. En el siglo XIII, Hermann V tomó la ciudad quedando en manos de los Wurtemberg hasta 1918, con diferentes periodos transitorios. Todo ellos, pasando por un importante auge a principios del siglo XIX, durante la Guerra Napoleónica. (Bogen y Thomas, 2012)

Durante la Segunda Guerra Mundial, el centro de Stuttgart fue destruido casi en su totalidad a causa de los bombardeos del bando aliado. Posteriormente se fueron reconstruyendo edificios emblemáticos de gran valor arquitectónico y cultural para la recuperación de la

ciudad. En la división territorial de los aliados, tras finalizar la guerra, quedó en manos de las fuerzas estadounidenses. (Bogen y Thomas, 2012)



Figura 63. Vista de la colegiata de Stuttgart destruida tras los bombardeos de 1944 (Archivo del Stadtarchiv Stuttgart)³⁷⁰. (Hagen, s.f.)³⁷¹

Actualmente, la ciudad alemana de Stuttgart pertenece a estado federado Baden-Wurtemberg del que es capital. Con la llegada de la Revolución Industrial y la instalación de las empresas automovilísticas Daimler y Porsche el crecimiento económico fue progresivo, pasando de ser una población agrícola a una de las capitales más importantes de la automoción internacional (Qué ver en el mundo, s. f.)³⁷². Desde hace casi un siglo, Stuttgart se ha constituido como eje central de la economía y la cultura de su estado, con una tradición teatral secular que se desarrollo por toda la región.

El Staatsooper de Stuttgart está considerado uno de los teatros de ópera más importantes de Europa. Sus inicios se remontan al siglo XVII con la corte de Wüttermberg. Su edificio primario pertenecía a la arquitectura renacentista de Schlossplatz, que durante varios siglos sufrió remodelaciones y transformaciones. Un incendio producido en 1902 destruyó el edificio por completo, quedando tan sólo una parte de las escaleras principales. En el periodo

³⁷⁰ Recuperado de: <https://stzn.atavist.com/luftangriffe> [Consulta: 12 de abril de 2020].

³⁷¹ *Ídem.*

³⁷² Recuperado de: <https://queverenelmundo.com/que-ver-en-alemania/guia-de-stuttgart/historia-de-stuttgart/> [Consulta: 12 de abril de 2020]

comprendido entre 1909 y 1912 se construyó un entramado de espacios, el Royal Court Theatres cuyo uso estaba destinado a la ópera y el teatro. El arquitecto Max Littmann fue el creador de este colosal espacio que albergaba salas o casas de distintos tamaños. El 14 de septiembre de 1912 fueron inaugurados los Teatros Reales de la ciudad. Que se tenga constancia, la primera ópera representada en este nuevo edificio fue *Ariadne auf Naxos* de Strauss, dirigida por el propio compositor. (Staatsoper Stuttgart, s.f.)³⁷³



Figura 64. La pequeña casa después de los bombardeos del 24 de julio de 1944 (Schaul, 1987, pá. 9).

Los bombardeos de la Segunda Guerra Mundial destruyeron gran parte de este complejo. Tan sólo quedó en pie la Große Haus y sus columnas clásicas. Progresivamente, fueron reconstruyendo el complejo con acontecimientos variados tanto de índole musical como arquitectónica: «Das Theater wird beschrieben als Ort spannungsvoller Wechselbeziehungen awischen Raum und Spiel, zwischen Zuschauern und Zwänge».³⁷⁴ Convirtiéndose en un lugar de referencia en el mundo de la ópera. Esta casa de la ópera ha recibido importantes galardones como el reconocimiento a la ópera del año en seis ocasiones concedido por la revista *Opernwelt*. También su coro estable está considerado como uno de

³⁷³ Recuperado de: <https://www.staatsoper-stuttgart.de/haus/ueber-uns/> [Consultado el 15 de diciembre de 2020].

³⁷⁴ El teatro se describe como un lugar lleno de tensas interrelaciones entre espacio y juego, entre espectadores y compulsiones (trad. Sara Andrés Gordaliza).

los más estables y de mayor calidad con el galardón de coro de la ópera del año en trece ocasiones, al igual que su orquesta, que asimismo se le ha concedido el galardón por la misma revista como orquesta del año en diversas ocasiones. (Schaul, 1987, p. 9)

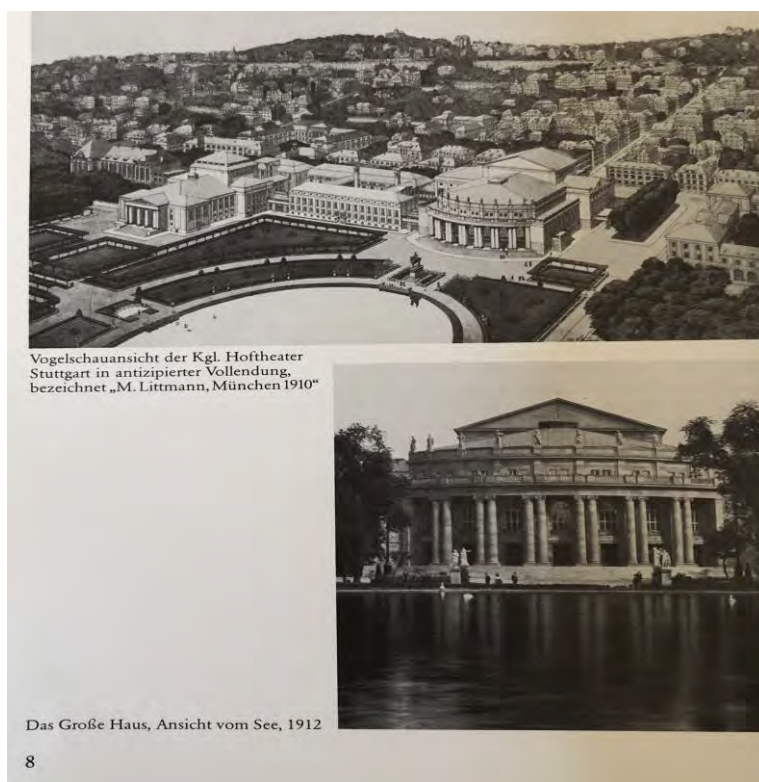


Figura 65. En la parte superior, dibujo con vista aérea del Teatro de la Corte de Stuttgart diseñado por Littmann en 1910. En la parte inferior: La casa grande vista desde el lago en 1912 (Schaul, 1987, p. 9).

Este teatro estatal ha sido cuna de importantes estrenos mundiales como *Mathis der Mahler* de Hindemith, y otras óperas de compositores tales como Orff, Penderecki, Glass, entre otros. Asimismo, han pisado su escenario, cantantes tan prestigiosos como Enrico Caruso, Beniamino Gigli, Jussu Björling, Victoria de los Ángeles, Renata Tebaldi, Martha Mödl, Tatiana Troyanos, Hildegard Hillebrecht o Enriqueta Tarrés, entre un innumerable listado de artistas líricos. En el ámbito de la dirección musical siempre se ha cuidado escrupulosamente con grandes maestros como Rudolf Zumsteeg, Johann Nepomuk Hummel, Carl Maria von Weber, y más cercano a nuestros días Carlos Kleiber, Vaclav Neumann, Silvio Varviso, Riccardo Chailly o el española Luis Antonio García Navarro. En la dirección de la sección operística cabe destacar la labor de Walter Erich Schäfer, tras la finalización de la Segunda Guerra Mundial hasta 1972. Igualmente, la de Wolfgang Windgassen, que fue la persona encargada de contratar a Tarrés como soprano residente de

este teatro. Este director había sido cantante lírico y era muy querido dentro del ámbito operístico. Su fallecimiento de forma repentina en 1974 supuso un fuerte impacto para el gremio de la lírica. Windgassen fue sustituido por Wolfram Schwinger, que permaneció en el cargo durante todo el contrato de Enriqueta en esta casa de ópera. (Schweikert, 1987)

En el libro *Die Oper in Stuttgart. 75 Jahre Littmann-Bau* recopilado por Ute Becker (1987) y dedicado los setenta y cinco años del Staatstheater de Stuttgart, comprendidos entre 1912 y 1987, se dedica un apartado a la aportación al repertorio del teatro por parte de numerosos cantantes especializados en diversos compositores. En el capítulo ofrecido a estos cantantes como fuente del pasado histórico del teatro, Uwe Schweikert (1987) expone de Tarrés:

[...]. Später verbreitete sich diese schmale Basis zeitweilig ein wenig durch Ursula Koszut, die 1967 als Lucia Lammemoor debütierte, Enriqueta Tarrés, (die beste hauseigene Verdi-Sopranistin in meiner Erinnerung, Sylvia Geszty (beachtlich als Gilda), [...]).³⁷⁵ (Schweikert, 1987, p. 146)

8.2 Contrato en el Württembergische (1970-1980)

Durante una larga temporada, entre los años 1972 y 1980, Enriqueta Tarrés estuvo contratada como soprano titular en la compañía de Ópera del Württembergische Staatstheater de Stuttgart. Durante su estancia como soprano residente en este teatro, proseguía con la misma situación laboral que en las etapas anteriores. Por un lado, actuaba en este teatro en todas aquellas óperas que se programaban en cada temporada para las que la requerían y que estaban dentro de su repertorio³⁷⁶. Por otra parte, recibía invitaciones para cantar en otros teatros y salas de todo el mundo, como ya venía siendo la dinámica de los últimos años de su vida profesional.

Antes de comenzar esta nueva etapa en Stuttgart, la fatalidad se apoderó de la familia Tarrés-Rabassa. La única hermana de Enriqueta falleció el 12 de agosto de 1972 a la edad de 41

³⁷⁵ [...] Posteriormente esta estrecha base se extendió un poco a través de Ursula Koszut, quien debutó en 1967 como Lucia Lammemoor, Enriqueta Tarrés, (la mejor soprano de Verdi de la casa en mi memoria, Sylvia Geszty (notable como Gilda), [...]) (trad. Sara Andrés Gordaliza)

³⁷⁶ Indicamos que no se tiene constancia del número exacto de ópera que cantó, ni el número de funciones que interpretó en cada una de ellas.

años. Rosa Maria Tarrés Rabassa era tres años mayor que la soprano. No se había dedicado a temas relacionados con la música, pero como ya se explicó, tenía una bonita voz muy similar a la de su hermana pequeña. (Tarrés, comunicación, 25 de abril 2019). Enriqueta, mostró una gran profesionalidad en sus compromisos laborales, aun con la dolorosa e importante pérdida.

Volviendo a sus interpretaciones en el Staatstheater de Stuttgart, Tarrés interpretó numerosas óperas en esta sala alemana. Se ha podido recopilar el siguiente listado de actuaciones en el que se encuentran la mayoría de sus intervenciones en este lugar, entre 1972 y 1983, aunque en entre 1980 y 1983 lo hizo como soprano invitada.

En el mes de septiembre de 1972 comenzaron los ensayos de la que fue su primera ópera como soprano residente en el Staatsoper de Stuttgart, *Die Meistersinger von Nürnberg* de Wagner. En esta producción interpretó el papel de Eva que ya había cantado en el Stadttheater de Basel en junio de 1961 (Tarrés, comunicación personal, 27 de septiembre 1972), siendo esta la única ópera wagneriana en su repertorio. Las funciones se desarrollaron durante el mes de octubre. El 12 de octubre repetía con la protagonista de *Aida* de Verdi (Tarrés, comunicación personal, 27 de septiembre 1972) y el 21 de octubre era Desdemona de *Otello* de Verdi la que sonaba en el patio de butacas de este teatro (Tarrés, comunicación personal, 18 de octubre 1972).

Al estar contratada en Stuttgart decidió alquilar un pequeño apartamento en esta ciudad y mantener su residencia familiar en Hamburg ya que a Stuttgart tan sólo iba a cantar al teatro.

El 18 de febrero de 1973 cantó «la premier», interpretando el rol Fiordiligi el *Così fan tutte* de Mozart bajo la dirección musical de Eliahu Inbal y la dirección escénica de Hans-Peter Lehmann. Para finalizar esta primera temporada interpretó dos grandes óperas del repertorio internacional verdiano. Durante los meses de abril y mayo de 1973 representó a Leonora de Vargas de *La forza del destino* de Verdi. «La premier» se realizó a finales del mes de abril. Esta primera función era una reposición de una producción que el teatro alemán había ofrecido en una temporada anterior. En esta ocasión estaba enfocada a la prensa crítica especializada. (Tarrés, comunicación personal, 5 de abril 1973). Y el 19 de junio de 1973 cantó «la premier» de *Don Carlos* de Verdi en el rol de Isabel de Valois, representándose

durante este mes y parte de julio. (Tarrés, comunicación personal, 7 de junio 1973). El director musical fue el italiano Silvio Varviso y la escena correspondió a Ernst Poettgen (Becker, 1987).

En la siguiente figura se puede apreciar una fotografía de Enriqueta Tarrés representando el personaje de Isabel de Valois de la ópera *Don Carlos* de Verdi escenificada en la Temporada 1972-73, como se ha expuesto anteriormente.



Figura 66. Imágenes de escenas de óperas representadas por diferentes cantantes caracterizados pertenecientes a las óperas programadas en el Staatstheater de Stuttgart entre 1953 y 1978. En la parte central izquierda se encuentra Enriqueta Tarrés. (Schaul, 1987, p. 144).

La soprano se sentía muy dichosa de las actuaciones realizadas en estos últimos meses y sentía como su voz seguía un progreso ascendente: «Jo crec que cada dia estic més madura

amb el meu art i aixó em dóna molta satisfacció» (Tarrés, comunicació personal, 5 de abril 1973).

Tarrés realizó un paréntesis veraniego, entre el 20 de julio al 3 de agosto, y se marchó de vacaciones junto a su familia a la población costera barcelonesa de Premià de Mar (Tarrés, comunicació personal, 7 de junio de 1973).

La siguiente fecha de actuación en la Staatstheater, de la que se tiene constancia, fue el 14 de abril de 1974 representando a Mimi de *La Bohème* de Puccini bajo la batuta de Silvio Varviso y la dirección escénica de Götz Friedrich (Becker, 1987). En mayo Tarrés revivió el personaje de Amelia de *Un ballo in maschera* de Verdi (Tarrés, comunicació personal, 30 de abril 1974) y en Fiordiligi el *Così fan tutte* de Mozart que ya había cantado la temporada anterior, con quien obtuvo un gran éxito. (Tarrés, comunicació personal, 8 de junio 1974). La soprano era una gran intérprete de estos roles de mozartianos y verdianos, y así dejaba constancia de ello. Como final de temporada, cantó Ariadne de *Ariadne auf Naxos* de Strauss el 15 de junio junto al director de orquesta Elisha Inbal y a Hellmuth Matiasek (Becker, 1987).

Durante este año 1974, Tarrés y su marido comenzaron los trámites para comprar una casa en la población gironina de Santa Cristina d'Aro (Tarrés, comunicació personal, 5 de noviembre 1974). El matrimonio llevaba mucho tiempo soñando con tener una casita en Catalunya donde poder pasar los breves periodos de descanso que tenía. Por fin, en 1975 compraron una bonita casa que todavía posee en la actualidad. Cuatro años más tarde, en enero de 1978 compraron otra vivienda en Catalunya. Un piso en la calle Robí del barrio de Gràcia de Barcelona donde actualmente vive la soprano.

Entre los años 1975 y 1978 Tarrés representó numerosas obras, según nos explicó en la entrevista realizada en su domicilio en el 12 de noviembre de 2016. Las últimas actuaciones de la temporada de 1974-75 fueron durante el mes de febrero de 1975. Después de varios meses, volvía a interpretar el rol de Ariadne de la ópera *Ariadne auf Naxos* de Strauss. (Tarrés, comunicació personal, 27 de enero 1975). La temporada siguiente de 1975-76 comenzó con *Il Trovatore* de Verdi donde Tarrés interpretó a la dama enamorado de Manrico, Leonora (Tarrés, comunicació personal, 22 de septiembre 1976), que llevaba en

repertorio de sus inicios con el maestro Napoleone Annovazzi, con quien había debutado en la plaza de Toros de Valencia en 1955. Se tiene constancia de la reposición de *Il trovatore* en enero de 1977 (Tarrés, comunicación personal, 12 de enero 1977) y *Madame Butterfly* de Puccini en abril y mayo de 1977 (Tarrés, comunicación personal, 24 de abril 1977). Asimismo, en 1978, año de una gran nevada en Stuttgart, volvió a cantar *Il trovatore* (Tarrés, comunicación personal, 19 de febrero 1978) en la ciudad alemana.

Entre 1979 y 1983 Tarrés cantó de nuevo la ópera *Così fan tutte* de Mozart, en el rol de Fiordiligi en junio de 1979. «La premier» tuvo lugar el 20 de junio y fue dirigida por Silvio Varviso y escénicamente trabajada por Götz Friedrich (Becker, 1987). La última interpretación de ese mismo año en Stuttgart fue *Aida*, de la magnánima ópera verdiana *Aida*, en el mes de octubre de 1979. En esta ocasión la dirección musical corrió a cargo de Lamberto Gardelli y la escénica fue encargada al mítico Giancarlo del Monaco. El estreno se realizó el 20 de octubre de 1979 (Becker, 1987).

La primera ópera que la soprano cantó en la siguiente temporada fue también inaugural para el teatro. La obra seleccionada fue *Der Freischütz* de Von Weber «La premiere» se llevó acabo el 12 de octubre de 1980 (Becker, 1987). Tarrés interpretó el papel de Agathe, la hija de Kuno, jefe de los guardabosques. El director musical de esta producción fue Dennis Russell Davies y el director de escena Achim Freyer, que también se encargó de la escenografía y el vestuario (Becker, 1987). El 14 de febrero de 1981 bajo la dirección musical de Janos Kulka y, de nuevo en la parte escénica el director italiano Giancarlo del Monaco, la Staatsoper de Stuttgart estrenó la fábula *Les contes d'Hoffmann* de Offenbach. La soprano interpretó el rol de la cortesana Giulietta.

En las dos últimas temporadas, Enriqueta interpretó a la Mariscala de *Der Rosenkavalier* de Strauss en diciembre de 1981, donde las partes musicales y escénicas volvieron a recaer en Silvio Varviso y Götz Friedric. Amelia de *Simon Boccanegra* de Verdi, en marzo de 1982 con Dennis Rusell Davies en la dirección musical y Giacomo Battiato en la escénica. Un mes más tarde, recreó a Santuzza de la *Cavalleria Rusticana* de Mascagni, bajo la dirección de Harry Pleva en la sección musical y en la dirección escena Friedemann Steiner. Probablemente, esta fue la última ópera que Tarrés cantó como soprano residente en el Staatstheater de Stuttgart.

El director italiano Silvio Varviso dirigió a la soprano en diversas ocasiones. En una entrevista que el periodista José Guerrero Martín le realizó a Tarrés para *La Vanguardia Española*, con el título *Enriqueta Tarrés, una soprano barcelonesa que triunfa en el mundo*, mostró la admiración que ella sentía por Varviso: «No puedo olvidar mis actuaciones bajo batutas tan importantes como las de [...] Varviso (actual director musical del Teatro de la Opera de Stuttgart, gran maestro y persona a quien tengo en mucha consideración)» (Guerrero Martín, 1976, p. 45).



Figura 67. Ficha artística de la ópera *Aida* de Verdi en el Wünttembergische Staatstheater Stuttgart, el 20 de octubre de 1979.³⁷⁷

8.3 Gran Gala Lírica en el Liceu (1972)

El 26 de enero de 1972 el Gran Teatre del Liceu ofreció un homenaje al empresario Joan Antoni Pàmias, que durante casi venticinco años había dirigido el coliseo barcelonés. Pàmias

³⁷⁷ Recuperado de: www.ernestoveronelli.it/esteri/aida_stoccarda.htm [Consulta: 17 de octubre de 2020].

vivió vicisitudes de toda índole, manteniendo la actividad lírica del teatro de manera firme y constante pese a todas ellas. Ofreció al público liceísta memorables noches con extraordinarias óperas interpretadas por las primeras figuras del bello arte del canto junto a las batutas más destacadas del momento. Por todo ello, se le brindó un acto en reconocimiento a toda su labor de gestión y administración en pro de este arte.

Para dicho evento, se aunó a numerosos artistas del panorama internacional que habían actuado durante su tutela y estaban considerados estrellas de la lírica. Por esta Gran Gala Lírica desfilaron los siguientes cantantes:

[...] Lauri-Volpi [...] Montserrat Caballé [...] la relación debe darse por entero a efectos documentales y según el mismo orden (establecido por sorteo) con que actuaron: Ángeles Chamorro, Gianfranco Cecchele, Arnold van Mili, Bianca Berini, Lolita Torrentó, José M. Carreras, Emma Renzi, Giacomo Lauri-Volpi, Peter Lagger, Manuel Ausensi, Juan Oncina, Anja Silla, Bernabé Martí, Trinidad Paniagua, Jean Charles Gebelin, Radmila Bakocevic, Christina Deutekom, Wassilis Janulakos, Montserrat Caballé, Pedro Lavirgen, Carmen González, Diego Monjo, Bozena Ruk-Focic, Jaimen Aragall, Rolf Kühne, Raimundo Torres, Alicia Torres Garza, Miroslav Changalovitch, Enriqueta Tarrés y Luciano Saldari; [...] la agotadora y nada fácil labor de los profesores de la orquesta, las intervenciones del coro titular [...] las presentaciones de los artistas a cargo de Jorge Arandes, Juan Armengol y Juan Lluç (como símbolos de la multitudinaria difusión liceística de la Radio y la Televisión), la inesperada y poética dedicatoria de Alejandro Ulloa, y, al principio de la velada, las cálidas y vibrantes palabras de ofrecimiento de Antonio Fernández-Cid, Incansable paladín en pro de nuestro Gran Teatro. (Solius, 1972, p. 26)

Entre los cantantes se encontraba Enriqueta Tarrés. La soprano catalana había sido elegida para participar en el homenaje por el exitoso desarrollo internacional de su carrera profesional. En el Liceu, hasta esa fecha, tan sólo había actuado en cinco producciones durante un periodo de catorce años desde que debutó con *Faust* de Gounod en 1957 hasta 1971 con *Les Huguenots* de Meyerbeer.

Por lo que se refiere a la programación musical, imposible reseñarla, ni que sea telegráficamente, en una larga noche en la que se sucedieron más de treinta fragmentos distintos; baste consignar que, como es natural, el repertorio italiano dominó ampliamente y

que, del mismo, de conformidad con la más inveterada tradición liceísta, fue la música de Verdi la que sonó más a menudo. (Solius, 1972, p. 26)

Tarrés fue una de las artistas que interpretó a Verdi. Para tan emotiva ocasión cantó una de sus arias predilectas, *Pace, pace mio Dio* de *La forza del destino*³⁷⁸. La presentación de la actuación de la soprano la realizó el periodista Joan Lluçh que dijo sobre ella:

Vamos a escuchar otra voz barcelonesa, la de la soprano Enriqueta Tarrés. Aquí debutó con Faust y luego la aplaudimos, y mucho, entre otras con *Bohème*, *Elektra*, *Bodas de Fígaro*. Esta noche canta *Pace, mio Dio* de *La forza del destino* de Verdi. Dirige Luigi Toffolo. (Lluçh, 1972)

En la grabación mencionada se puede apreciar el gran éxito que obtuvo con el aria verdiana en esta actuación. Durante más de un minuto se puede escuchar los calurosos aplausos y «bravos» que el público del Liceu brindó a la soprano.

En referencia a la opinión de la prensa sobre las intervenciones de la velada, la crítica se centró en realizar un resumen general de dichas actuaciones sin destacar a ningún artista. Solius (1972), dejó constancia de la globalidad exponiendo con mucha elegancia y respeto el siguiente argumento:

En una ocasión como la que nos ocupa parece que sería indelicado expresar distintos juicios valorativos relativos a la prestación de todos y cada uno de los participantes; qué duda cabe que hubo diferencias entre unas y otras, y que el público reaccionó distintamente ante ellas, pero la ilusión y entrega en la colaboración fue por un igual en todos, y todos son merecedores, por lo tanto, de idéntico trato y de la más cordial felicitación [...].

Sólo nos resta, manteniéndonos en esta consciente posición de olvido de posibles reparos críticos, adherimos totalmente al eufórico ambiente que presidió la «Gran Gala Lírica» y sumar nuestros aplausos y bravos a los que de continuo atronaron el histórico marco del Liceu barcelonés y que, en definitiva, debe hacérselos suyos quien (venciendo constantes y aparentemente insuperables dificultades) ha conseguido mantenerlo a la altura de los más prestigiosos teatros operísticos del orbe: don Juan A. Pámias. (Solius, 1972, p. 26)

³⁷⁸ En el undécimo capítulo, dedicado a la soprano como intérprete, se podrá escuchar esta versión grabada en directo durante esta velada y el análisis de su interpretación.

8.4 Debut en el Met: un somni complert

Cuando Tarrés fue invitada al Metropolitan Opera House de New York, ya había cantado en este teatro con la compañía de la Staatsoper de Hamburg el papel de Ursula de la ópera *Mathias der Maler* de Hindemith en junio de 1967. En aquella primera ocasión la invitación del Met fue a la compañía de Hamburg y no directamente a ella. Ahora había llegado la invitación exclusiva para Enriqueta, que estaba triunfando por todo el mundo. El teatro neoyorkino quería que su público volviese a escuchar la voz de la soprano en una producción propia. El contrato contemplaba cinco representaciones los días 10 y 26 de diciembre de 1973 y 1, 10 y 28 de enero de 1974. (Tarrés, comunicación personal, 10 de enero 1974)

«Aquesta vegada si que puc dir que s'ha completat el meu somni» (Tarrés, comunicación personal, 18 de diciembre 1973). Con estas palabras, Tarrés le expresaba en una carta a su amiga Eugenia Bonamusa la gran alegría que había sentido al cantar como soprano invitada en este incomparable marco operístico.

8.4.1 La Bohème con Corelli (1973)

La obra elegida para este importante debut en el teatro neoyorkino fue *La Bohème* de Puccini. Tarrés interpretó el dulce y frágil personaje de Mimí, junto a Franco Corelli en el papel de Rodolfo y dirigida por Leif Sergerstam. El resto del reparto lo completaron Maralin Niska en el rol de la frívola Musetta, Matteo Manuguerra como Marcello, Russel Christopher en el personaje de Schaunard, Colline lo interpretó Jerome Hines, Andrij Dobriansky como Benoit, Paul Franke fue el viejo Alcindoro, Arthur Apy el divertido Parpignol, y Frank Coffey y Glenn Bater, Segeant y Officer respectivamente. La parte escénica estuvo dirigida por Patrick Tavernia y del diseño de escenografía y vestuario fue encomendado a Rolf Gérard. En definitiva, un elenco de primer orden en el mundo de la lírica.

[Met Performance] CID:235850
La Bohème {746} Metropolitan Opera House: 12/10/1973.
 (Debuts: **Enriqueta Tarrés**, Arthur Apy, Leif Segerstam)

Metropolitan Opera House
 December 10, 1973

LA BOHÈME {746}
 Puccini-Illica/Giacosa

Mimi.....**Enriqueta Tarrés** [Debut]
 Rodolfo.....Franco Corelli
 Musetta.....Marilyn Niska
 Marcello.....Matteo Manuguerra
 Schauvard.....Russell Christopher
 Colline.....Jerome Hines
 Benoit.....Andri] Dobriansky
 Alcindoro.....Paul Franke
 Parpignol.....Arthur Apy [Debut]
 Sergeant.....Frank Coffey
 Officer.....Glenn Bater

Conductor.....Leif Segerstam [Debut]

Director.....Joseph L. Mankiewicz
 Stage Director.....Patrick Tavernia
 Designer.....Rolf Gérard

La Bohème received fifteen performances this season.

Figura 68. Reparto de elenco artístico de la representación de *La Bohème* de Puccini, el 10 de diciembre de 1973 en el Metropolitan Opera House de New York (Archivo on-line del Metropolitan Opera House de New York)³⁷⁹.



Figura 69. Fotografía de Enriqueta Tarrés publicada en la prensa con motivo de su Debut en el Metropolitan Opera House de New York y la distinción del título Kammersängerin en Alemania Oriental en 1973 (Archivo personal de Enriqueta Tarrés).

³⁷⁹ Recuperado de: <https://www.metopera.org/discover/archives>

Se desconoce de que periódico procede la siguiente reseña y quién es su autor, al igual que la fecha de publicación, ya que tan sólo aparecen las iniciales W. P en él. En ella se indica algunas de las actuaciones de la soprano:

Enriqueta Tarrés, in Hamburg lebende spanische Sopranistin, hat für die laufende Spielzeit einen Vertrag mit der Metropolitan Opera abgeschlossen. Sie debütiert in New York am 10. Dezember mit der Mimi in «La Bohème» und soll später an der «Met» auch die Desdemona in Verdis «Othello» und die Titelpartie in Puccinis «Madame Butterfly» übernehmen. Vor ihrer Reise über den Ozean wird die jetzt in Stuttgart und an der Berliner Staatsoper engagierte Sängerin, die den Hamburger Opernfreunden von vielen großen Verdi-Partien her in guter Erinnerung ist, im November bei einem Konzert der Münchner Philharmoniker unter Leitung von Rudolf Kempe im Salzburger Festspielhaus die Sopranpartie in Verdis Requiem singen.³⁸⁰ (W. P., s.f.)³⁸¹

Sobre esta nota se ha de decir que Enriqueta nunca estuvo contratada para cantar *Otello* de Verdi en el Metropolitan de New York. Por otro lado, las representaciones de *Madame Butterfly* de Puccini fueron ofrecidas en la temporada siguiente, como más adelante se podrá observar.

El estreno fue un verdadero éxito y Enriqueta estaba muy orgullosa del trabajo que había realizado en este imponente teatro. Esta ópera la había cantando en numerosas ocasiones, pero el reto de interpretarla en uno de las salas de ópera más prestigiosas del mundo, era un añadido a tener en cuenta:

El meu debut al Met ha estat un triomf i el diari més important d'Amèrica que és el New York Times, m'ha fet una crítica formidable. No cal que et digui el que això representa per a mi. En Gerhard està aquí i malgrat la feina no em deixa sola per a les festes. He tingut molta sort al trobar aquest home. Tots dos estem contentíssims. (Tarrés, comunicació personal, 18 de diciembre 1973)

³⁸⁰ Enriqueta Tarrés, soprano española afincada en Hamburgo, ha firmado un contrato con el Metropolitan Opera para la presente temporada. Debutó en Nueva York el 10 de diciembre con Mimi en «La Bohème» y luego interpretará a Desdemona en «Othello» de Verdi y el papel principal en «Madame Butterfly» de Puccini en el «Met». Antes de su viaje a través del océano, la cantante, que ahora está comprometida en Stuttgart y en la Ópera Estatal de Berlín, a quien los fanáticos de la ópera de Hamburgo recuerdan con cariño por sus muchos grandes papeles de Verdi, actuará en noviembre en un concierto de la Filarmónica de München bajo la dirección de Rudolf Kempe en Salzburg Festspielhaus donde canta la parte de soprano en el Requiem de Verdi. (trad. Sara Andrés Gordaliza)

³⁸¹ Recuperado de: (Archivo personal de Enriqueta Tarrés).

El artículo crítico del *New York Times*, al que hace referencia la soprano en su carta, se publicó dos días después del estreno y señalaba la grandeza y la sencillez de la cantante, destacando sus poderosas notas agudas:

[...] Enriqueta Tarrés, a Spanish soprano making her debut as Mimi, was such a Singer. She has a winningly modest way onstage. She has a clear, appealing voice with an attractive touch of metal, and it blossoms out powerfully at the top. Best of all, she is a well-schooled singer, able to spin out long smooth phrases within the conductor's tempos. She is a most welcome addition to the company's roster.³⁸² (Ericson, 1973, p. 58)

Las restantes funciones siguieron la misma dinámica de triunfo que el día del estreno y el Metropolitan Opera House le propuso a la soprano volver la siguiente temporada para interpretar *Madame Butterfly* de Puccini. (Tarrés, comunicación personal, 10 de enero 1974)

8.4.2 La desventurada Cio-cio San (1974): luces y sombras

El nuevo contrato con el Metropolitan Opera House de New York contenía cuatro representaciones en las que Tarrés interpretó el papel de Cio-Cio-San, de *Madame Butterfly* de Puccini. Tres de estas funciones se realizaron en el propio teatro neoyorkino y la cuarta en la Opera de Cleveland en el estado de Ohio. La primera de las actuaciones fue el 18 de septiembre de 1974 en el Opera Clevelan Theater. Los días 27 de septiembre y, 3 y 9 de octubre de ese mismo año fueron en el Met. (Tarrés, comunicación personal, 30 de agosto 1974)

Los ensayos se realizaron en el Met durante los últimos días del mes de agosto y los primeros quince días del mes de septiembre. Los mismos transcurrieron con toda normalidad y la soprano estaba muy contenta con el resultado: «Ahir ja vaig fer prova d'orquestra em va anar molt bé, gràcies a Déu. La vaig agafar amb cinta i poques faltes em trobo» (Tarrés, comunicación personal, 30 de agosto 1974).

³⁸² Enriqueta Tarrés, una soprano española que hacía su debut como Mimi, fue una gran cantante. Ella tiene una manera humilde de ganarse al público desde el escenario. Tiene además una voz clara y atrayente, con un atractivo toque de metal, que florece poderosamente en el agudo. Lo mejor de todo es que es una cantante bien formada, capaz de producir frases largas y suaves dentro de los tempos del director. Es un aliciente más que bienvenido a la lista de la compañía.

Para la función de Cleveland, a la cabeza del reparto se encontraba Enriqueta Tarrés en el papel de Cio-Cio-San, como Pinkerton actuó Harry Theyard, Jean Kraft para Suzuki, John Reardon en el rol de Sharpless, como Goro cantó Robert Schmorr, la interpretación de Bonze fue para Andrij Dobriansky, Yamadori lo interpretó Russell Christopher, Dolore fue Gina Puleo, la americana Kate Pinkerton la debutante Alma Jean Smith, en el rol de Commissioner estuvo Arthur Thompson y por último Kun Yul Yoo como Registrar. La dirección musical estuvo a cargo de Richard Weitach y Patrick Tavernia en la dirección escénica. (Met Performance, 1974)

Durante su estancia en New York Enriqueta recibió una triste noticia desde Alemania. Había fallecido Wolfgang Windgassen, director artístico del Staatstheater de Stuttgart, que había sido la persona encargada de contratar a la soprano en este teatro, víctima de un infarto de miocardio:

[...] ahir vaig tenir una molt trista nova i és que s'ha mort el Sr. Wolfgang Windgassen. Ha estat un gran tenor wagnerià i actualment era director d'òpera de Stuttgart, es pot dir que és el que em va contractar a aquest teatre. Era una persona molt bona, m'han dit que tenia 60 anys, un atac de cor. Creu-me que jo l'apreciava molt. Què hi farem, en aquesta vida hi estem de passada només i hem d'aprofitar a fer el bé. (Tarrés, comunicació personal, 14 de setembre, 1974)

Para las funciones del Met el reparto fue el mismo, pero las críticas no fueron las esperadas, pese a que las actuaciones, según la opinión de la propia Tarrés y del intendente del Metropolitan, habían sido de una alta calidad.

He tingut disgust a New York. Dos diaris m'han tractat molt malament, i jo crec que inmerescudament. Bé, vaig passar molts mals dies. L'intendent em va telefonar a casa per dir-me que no fer cas dels diaris, que vaig fer una molt bona Butterfly i que si us plau, que no canviés res a la segona funció, que estava estupenda [...]. (Tarrés, comunicació personal, 17 de octubre 1974)

La soprano habla en su carta de dos críticas negativas que la han tratado mal. De estas dos reseñas, se ha podido encontrar una de ellas de *The New York Times*, escrita por John Rockwell (1974).

Opera: Met's 'Madama Butterfly' Is Poorly Cast

By JOHN ROCKWELL

In its casting, the first "Madama Butterfly" of the new Metropolitan Opera season Friday night wouldn't quite qualify for the Golden Age; in fact, it might have had to struggle a bit to qualify for the Leaden Age. But at least the conducting made the evening of some interest.

Richard Weitach, an American in his mid-thirties making his debut, has enjoyed the sort of training that one often hears is disappearing. He first came to the Met in 1959

and worked there as a coach and assistant conductor for nine years. Since 1968 he has conducted opera widely throughout America, and last season he became an associate conductor at the Met.

His "Butterfly" was largely a winning affair, even if he sometimes seemed to have paid more attention in rehearsal to phrasing and rubato than to niceties of orchestral execution. Mr. Weitach clearly knows the piece deeply, and his interpretation blended idiomatic ease

with individual detail most convincingly.

The rest of the performance was another matter. Patrick Tavernia did not appear to have had much time to direct matters, although Motohiro Nagasaka's settings (particularly for the latter acts) retain their charm.

Enriqueta Tarrés's Butterfly looked Occidentally dumpy and was sung, often out of the side of the mouth, with her typically hard, tense top. Harry Theyard was a visually

appropriate Pinkerton, but he simply hasn't the beauty of voice to sing leading Puccini roles at the Met.

John Reardon sounded dryly effective as Sharpless, despite some mannered poses, and Jean Kraft, a rather tall Suzuki, sang sympathetically nonetheless. Alma Jean Smith, winner of the company's 1974 auditions, made her debut as well, and acted adroitly, but Kate Pinkerton is hardly a part to tell us much vocally.

Figura 70. Recorte de prensa de un artículo de The New York Times sobre la representación de *La Bohème* de Puccini en el Met el 27 de septiembre de 1974 (Rockwell, 1974, p. 54)³⁸³

Como se puede observar, Rockwell (1974) formula una crítica con ciertos tintes irritantes a nivel personal. Es totalmente loable la opinión de un crítico profesional que muestra su trabajo en un periódico tan reconocido como *The New York Times*. Por otro lado, el mundo del arte es muy subjetivo y de ahí las grandes diferencias que pueden existir entre las opiniones de unos y otros. Sin entrar en temas vocales o musicales, ya que no se ha podido contrastar la opinión de Rockwell con otras, tan sólo lo expuesto en la carta de Tarrés, sí que sería conveniente exponer, que señalar el aspecto físico de alguien, su manera de moverse o la procedencia, pueden dañar la sensibilidad del artista que está realizando su labor de manera profesional y que se alejan de su canto. Además, el Met era el responsable de la contratación de los artistas que consideraba apropiados para tal menester.

³⁸³ Ópera: 'Madama Butterfly' de Met tiene un elenco deficiente.

En su casting, la primera «Madama Butterfly» de la nueva temporada de Metropolitan Opera el viernes por la noche no cumpliría los requisitos de la «Edad de Oro» pero al menos, la dirección hizo que la velada fuera interesante.

Ricahrd Weitach, un americano de unos treinta y tantos años que hacía su debut, ha recibido el tipo de preparación que a menudo se escucha que está desapareciendo. Llegó por primera vez al Met en 1959 y trabajó allí como preparador y asistente de dirección durante nueve años. Desde 1968 ha dirigido la ópera sabiamente en todo Estados Unidos, y la temporada pasada se convirtió en director asociado del Met.

La Butterfly de Enriqueta Tarrés parecía una occidental regordeta y que cantaba, a menudo, por el costado de la boca, con su agudo típicamente duro y tenso. Harry Theyard era un Pinkerton visualmente apropiado, pero simplemente no tiene la belleza de la voz para cantar los papeles principales de Puccini en el Met.

John Reardon sonaba secamente efectivo como Sharpless, a pesar de algunas poses amaneradas, y Jean Kraft, una Suzuki bastante alta, cantó con simpatía de todos modos. Alma Jean Smith, ganadora de las audiciones de la compañía en 1974, también hizo su debut y actuó con destreza, pero Kate Pinkerton interpretó un papel que no dice mucho vocalmente hablando. (trad. Sara Andrés Gordaliza)

La sabiduría de Enriqueta la llevó a la siguiente conclusión: «Els artistes, crec que generalment rebem alegria i disgustos, què hi farem» (Tarrés, comunicació personal, 20 de novembre 1974). Aun así, su exigencia era tan grande consigo misma como cantante, que tras estas críticas se planteó la posibilidad de trabajar más profundamente para perfeccionar su canto y buscar nuevas cosas.

Una de las representaciones de esta *Madame Butterfly* de Puccini del Metropolitan Opera fue grabada y posteriormente, el 11 de enero de 1975 entre las 2 y las 5 de la tarde (P.M.), se retransmitió en las emisoras de radio neoyorkinas WOXR-FM y en la WOR-AM (Radio New York, 1975).

8.5 El aplauso de Carl Orff por Afrodita (1974)

En 1974 contrataron a Tarrés para cantar la cantata escénica *Trionfo di Afrodita* del compositor alemán Carl Orff en Frankfurt en versión concierto. Esta obra pertenece al tríptico teatral compuesto por el compositor en un periodo de más de veinte años. En la obra completa se incluyen tres partes: la apertura *Carmina Burana*, el intermedio *Catulli Carmina* y una parte final *Trionfo di Afrodita*. Como se puede observar en la crítica con de Antonio Ramírez de Verger (2010) en la introducción del libro *Poesías Catulo*:

El compositor alemán Carl Orff merece una mención especial, pues a él se debe una trilogía musical sobre poesía latina. La primera parte está dedicada a los *Carmina Burana* medievales (1937), la segunda trata de los *Catulli Carmina* (1943) o *Ludi Scaenici* (1955), donde se escenifica la historia de amor entre Catulo y Lesbia, y la tercera parte representa el *Triunfo di Afrodita* (1953) a través de los epitalamios del veronense. No sé si el oído de Catulo habría dado su aprobación a las versiones de Carl Orff, pero no dudo de que el nuestro sí. (Ramírez de Verger, 2010, págs. 33-34)

Orff utilizó las poesías del poeta romano Catulo y su historia de amor con Lesbia, el famoso dístico *Odi et amo*: «Odi et amo, quare id faciam, fortasse requiris. Nescio, sed fieri sentio et excrucior»³⁸⁴ (*Carmina LXXXV*, Catulo), y las bodas de Tetis y Peleo. Asimismo, incluyó

³⁸⁴ Odio y amo, por qué razón la causa, probablemente me preguntas. Lo ignoro, más siento que es así y me atormento (trad. Ramírez de Verger, 2010, p. 132).

la poesía de Safo, dedicada al culto a Afrodita. Estos poemas están impregnados de llamaradas de verdad, briznas de fuego latente, dardos directos al corazón. La verdad atemporal y universal de los sentimientos de amor, deseo y pasión: «ἤλθεσ, ἔγω δέ σ' ἐμαιόμαν, ὄν δ' ἔμψυχασ ἔμαν φρένα καιομένην πόθωι»³⁸⁵ (Safo, Fr. 48 P.). Pasiones descarnadas al desnudo que inspiran a Orff en su composición minimalista con un juego permanente de las armonías, totalmente conjuntada al ritmo del texto, que refleja vitalidad, amor, pasión y movimiento.

En el reparto de la cantata *Trionfo di Afrodita* se encontraba la soprano Brigitte Dürrler, los tenores Donald Grobe y Horst R. Laubenthal y el bajo Hans Günter Nöcker. La parte coral la realizó Kölner Rundfunkchor y la orquestal Kölner Rundfunk-Sinfonie-Orchester. Todos ellos bajo la dirección de Ferdinand Leitner.

De este concierto se realizó una grabación en directo que se editó por el sello discográfico Basf en dos discos de vinilo con los números de etiqueta 43001 y 43002. Que posteriormente se publicó en formato compact disc.

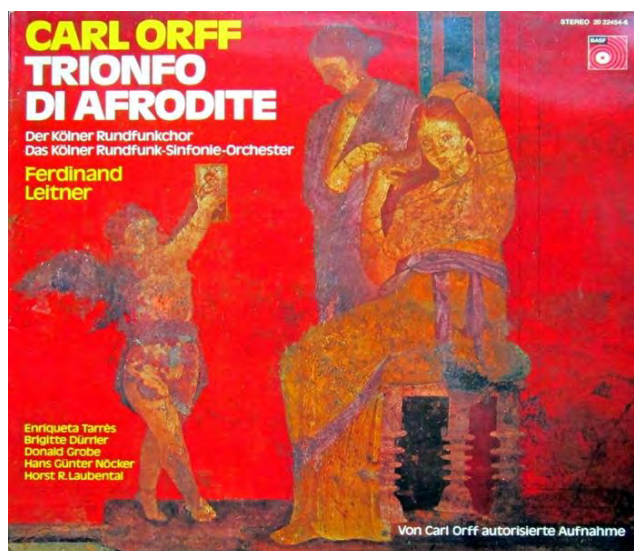


Figura 71. Fotografía de la carátula del compact disc de la grabación en directo de *Trionfo di Afrodite* de Orff en 1974, editado por Basf (Archivo personal de la autora).

La parte que interpretó Tarrés era breve, pero de una compleja ejecución vocal y musical: «Un papel difícil, no largo pero difícil» (Tarrés, comunicación personal, 21 de enero 2020).

³⁸⁵ Yo te buscaba y llegaste, y has refrescado mi alma que ardía de ausencia (trad. Rodríguez Tobal, 1998, p. 24).

La brillantez de la voz de la soprano y la perfecta ejecución melódica y rítmica se pueden observar en dicha grabación.

Existe un dato anecdótico y de interés ante la interpretación de la soprano en esta obra, que deja muestras del reconocimiento del propio Orff sobre la ejecución de su partitura por parte de Tarrés:

Durante el ensayo general del *Triunfo de Afrodita* estaba allí presente Carl Orff. Al finalizar el ensayo fui a cenar con mis compañeros de reparto a un restaurante y me encontré al compositor, que me dijo: Señora, ¡qué maravilla ha hecho usted! (Tarrés, comunicación personal, 21 de enero 2020).

Asimismo, Josep Casanovas (1975) en un artículo de *La Vanguardia Española* titulado *Músicos de nuestro tiempo. Orff y Stravinsky* dejó constancia de la extraordinaria interpretación de Enriqueta en la cantata del compositor alemán:

[...] Por una parte el tríptico que denomina «Trionfi», el cual no es sino en realidad la agrupación de los primitivos «Carmina Burana», los intermedios «Catull Carmina» y el más reciente «Trionfo di Afrodita». Imposible precisar al detalle de sus respectivos intérpretes por ser distintos sus repartos. Permanece invariable la Orquesta de la Radiodifusión de Colonia con la importante dirección de Ferdlinadn Leitner y cantantes de la zona, como Barry McDaniel, Donald Grobe, Brigitte Durrler y nuestra excelentísima compatriota Enriqueta Tarrés, esta última en la tercera de las obras citadas. La parte coral, tan decisiva también en la música de Orff, corre a cargo del Coro de la Radiodifusión de la misma capital y el Coro de niños de Tolz. Nuestra Enriqueta Tarrés se encuentra literalmente sensacional. [...]. (Casanovas, 1975, p. 49)

8.6 Bienaventurados los que lloran

Desde finales de 1973 la madre de la soprano comenzaba a tener problemas de salud y a seguir un tratamiento médico. A principios de enero en una de las visitas médicas, el doctor le dió la noticia de que había mejorado: «Estick contenta que la vaig trobar força bé, doncs voldria que visqués alguns anys i que tingués encara, malgrat tot, algunes alegries» (Tarrés, comunicación personal, 10 de enero 1974). En esos días Enriqueta se encontraba en New

York, donde como ya se ha explicado, estaba cantando en el Metropolitan Opera House. Es por ello, que le era imposible poder estar en Barcelona junto a su madre. Estando muy agradecida a su gran amiga Eugenia Bonamusa por su ayuda, ya que esta solía acompañar a su madre al médico.: «[...] moltes gràcies pel que fas per a mi i la meva família» (Tarrés, comunicación personal, 10 enero 1974). La señora María comenzó a empeorar y tuvo que ser ingresada en el Hospital de San Pau de Barcelona. Enriqueta había finalizado las actuaciones en el Met y decidió cambiar sus planes y viajar a Barcelona para pasar unos días con su querida madre.

En el mes de febrero, tras su regreso de Houston para proseguir con sus compromisos, parecía que su madre había mejorado y que en breve le darían el alta médica en el hospital. Tarrés se encontraba en Köln donde estaba cantando *La forza del destino* de Verdi. Desde la lejanía comenzó a gestionar la situación para la futura convalecencia de la señora Maria, intentando encontrar el mejor lugar para ella donde le ofrecieran todos los cuidados necesarios:

[...] Vaig telefonar des de Nova York i el meu cunyat em va dir que la mama està més bé i que dintre de 10 o 15 dies, crec que va dir, la trauran de l'hospital. Per favor busqueu entre tots un bon lloc que estigui bé, costi el que costi [...] aquí estic jo per ajudar. He escrit una carta al meu cunyat demanat-li que em tingui al corrent de tot, però per si de cas no m'hi tingues t'ho demano per favor a tu, solament quatre ratlles per a dir-me com van les coses.

Jo penso venir ben aviat, potser dintre de dues setmanes i si convé més aviat solament m'ho heu de dir, per favor, tingueu-me al corrent encara que et doni feina, doncs crec que solament seran els primers dies, després ja suposo que l'estat s'anirà normalitzant. Gràcies per tot. (Tarrés, comunicación personal, 16 de febrero 1974)

En la carta que la soprano le envió a Bonamusa el 17 de abril de 1974, seguía agradeciéndole a su amiga todo lo que estaba haciendo por su madre:

Pensa que amb la situació que estem t'agraeixo moltíssim les teves informacions i encara més les visites que fas a la meva estimada marona. [...] t'ajunto les 1.000 ptes perquè, si et plau, portis cada setmana flors a la mama o colònia o el que tu creguis que li fa falta.

Jo, si Déu vol, canto a la Catedral de Toledo el Rèquiem de Brahms i és el dia 14 de maig. El dia 11 sortiré de Stuttgart i li podré fer una visita el mateix 11, el 12 també i el 13 tinc prova a Toledo. Ja ens veurem si Déu vol. Creu-me que és molt trist tenir la mama en aquesta situació i estar tant lluny. Bé una vegada més moltes gràcies. [...] jo solament vull que ella sàpiga que penso molt en ella. (Tarrés, comunicació personal, 17 de abril 1974)

Dos días más tarde de esta carta, el 20 de abril de 1974, llegó la triste noticia. Maria Rabassa fallecía a los 73 años de edad. El sepelio fue el día 22 de abril a las diez de la mañana en la Iglesia Parroquial de la Verge de Gràcia i San Josep de la Plaça de Lesseps de Barcelona. Para despedirla se ofreció una sencilla ceremonia religiosa con una misa exequial. («Necrológicas», 1974, p. 36)

Enriqueta viajó a Barcelona para darle el último adiós a su madre: «[...] la meva marona sempre estarà amb mi, va ser una gran mare i me l'estimo molt. El seu record sempre quedarà amb mi fins que Déu m'ho permeti» (Tarrés, comunicació personal, 30 de abril 1974).

Enriqueta estaba desconsolada tras la muerte de su madre, tan sólo habían pasado tres semanas de la dolorosa perdida, pero su vida continuaba y por supuesto, los conciertos. Dentro de los actos que se celebraron en la VI Decena de la Música de Toledo en el mes de mayo de 1974, se incluía la composición litúrgica *Ein deutsches Requiem* de Brahms como concierto inaugural en la Catedral de la noble ciudad y dirigida por Rafael Frühbeck de Burgos:

Del 15 al 24 de este mes de mayo se celebrará por cuarta vez la Decena de la Música en Toledo. Para estos conciertos la ciudad castellana cuenta con recintos excepcionales: el Museo de Santa Cruz, la iglesia de San Román, la Sinagoga del Tránsito y la Catedral Primada. Allí tendrán lugar una audición sinfónico-coral y nueve recitales vocales e instrumentales. El ciclo se inaugurará en la Catedral el próximo miércoles con el «Réquiem Alemán», de Brahms, a cargo de la Orquesta y Coro Nacionales dirigidos por Rafael Frühbeck, con Enriqueta Tarrés y Philippe [sic]³⁸⁶ Huttenloche como solistas. («La VI Decena de Música en Toledo», 1974, p. 61)

³⁸⁶ Philippe.

La primera frase de este réquiem con texto bíblico es cantada por el coro, quien dice: «Selig sind, die da Leid tragen, denn sie sollen getröstet werden» (*Matthäus 5.4*)³⁸⁷. Estas palabras tan profundas desmoronaron a la soprano provocándole un reprimido llanto y mucha tristeza. Finalmente, consiguió recomponerse y cantar brillantemente la bella obra de Brahms. (Tarrés, comunicación personal, 9 de febrero 2015)

The image shows a musical score for the first phrase of the Requiem by Brahms, 1866. The score is for Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The lyrics are: "Selig sind, die da Leid tragen, denn sie sollen getröstet werden, seelig sind, seelig sind, die da Leid tragen, denn sie sollen getröstet werden, seelig sind, seelig sind, die da Leid tragen, denn sie sollen getröstet werden, seelig sind, seelig sind, die da Leid tragen, denn sie sollen getröstet werden." The score includes dynamic markings like "p" and "espress." and a "Cresc." marking at the end.

Figura 72. Fragmento de la primera frase de la parte coral de la partitura del *Requiem* (Brahms, 1866).

En el subtítulo de un artículo crítico sobre esta actuación de la obra sinfónico-coral, Antonio Fernández-Cid (1974) decía: *Enriqueta Tarrés, magnífica solista, con el buen barítono Philippe Huttenlocher:*

La gran sorpresa de la tarde la recibió el crítico ante el trabajo extraordinario de Enriqueta Tarrés, soprano española con ancho prestigio internacional y raras presencias entre nosotros. Desde aquellos «Otello» cantados en sus comienzos con Mario del Mónaco [sic], hasta la realidad actual, es impresionante el progreso y la madurez: redonda, pura, sutil la voz y serio, expresivo sin afectaciones, el estilo. Aun a pesar de la tímida iniciación –la duda en muchos: –¿se debe, o no, aplaudir en el templo?– de los aplausos, pronto se convirtieron en ovaciones para todos: director, solistas y conjuntos. (Fernández-Cid, 1974, p. 95)

³⁸⁷ Bienaventurados los que lloran, pues ellos serán consolados» (Mateo 5.4) (trad. a.).

8.7 *La vida breve*: un viaje por todo el mundo

La primera vez que Tarrés interpretó el personaje de Salud de *La vida breve* de Falla fue en abril de 1961 en el Stadttheater de Basel, momento en el que estaba contratada como soprano residente en el teatro suizo. La obra, como ya se indicó, se cantó en lengua alemana, a excepción de las arias de Salud, que como deferencia a la soprano y creyendo que así sería más auténtica, se cantaron en español. Asimismo, el fragmento de Voz lejana, escrito para una voz de tenor y que se interpreta como «interno», lo cantó Amadeo Casanovas, y también fue realizado en la lengua de Cervantes. (Casanovas, comunicación personal, 18 de octubre 2019). Esta fue la única ocasión que la soprano representó escénicamente la obra de Falla. Todas las interpretaciones restantes que posteriormente cantó fueron en versión concierto. (Tarrés, comunicación personal, 25 de abril 2019)

Enriqueta, en aquel momento no era consciente de los grandes éxitos y fortuna que esta obra de Falla le iban a propiciar durante su carrera. Con esta ópera viajó por Europa, Asia y América, interpretándola en importantes salas y festivales. En la mayoría de las ocasiones, la obra fue dirigida por el insigne director de orquesta Rafael Frühbeck de Burgos, que no dudaba en ningún momento en contar con la presencia de Tarrés en los conciertos que dirigía con esta ópera para el papel de Salud. Frühbeck era un gran conocedor de la obra de Falla. Es remarcable el exhaustivo estudio que había realizado de *La vida breve*, hasta el extremo de dirigirla de memoria:

Frühbeck, titán de estas jornadas, condujo las obras todas con infalible memoria, desbordada ilusión, brillantez sin reservas y maestría. El éxito, ya se dijo, fue de apoteosis, y abarcó por igual a solistas, cantaores, profesores de la orquesta y director (Fernández-Cid, 1970, p. 13)

8.7.1 Salud en: Barcelona, San Sebastián, Granada, Madrid, Santander y Valencia

Desde que cantó en 1961 por primera vez el papel de Salud, tuvieron que pasar nueve años para que Tarrés se volviese a meter en la piel de este personaje. Esta ocasión le propició una ilusión especial a la soprano. Cada vez que la llamaban para cantar en España se sentía muy feliz, pero si además era en su tierra, Barcelona, la alegría era mayor. El momento elegido

fue la clausura del curso del Patronato Pro Música de Barcelona y el lugar, el Palau de la Música Catalana. Esta fue la primera vez, que la soprano cantó *La vida breve* de Falla bajo la inteligente batuta de Rafael Frübeck de Burgos, sin poder presagiar las innumerables ocasiones que seguirían a esta primera interpretación.

En esta primera Salud de Enriqueta en tierras catalanas el reparto lo completaron dos tenores que, posteriormente lograron una exitosa carrera, José María Carreras en el papel de Paco y Francisco Ortiz en la Voz de la Fragua, sobre todo el primero de ellos, del que también Fernández-Cid (1970) en artículo del diario *ABC* profetizaba: «[...] José María Carreras, artista en el fraseo, contenido en la emoción, con precioso timbre y posibilidades vocales que han de dar mucho juego cuando maduren [...]» (Fernández-Cid, 1970, p. 71). De la soprano exponía: «Una cantante catalana que realiza carrera exterior de importancia, Enriqueta Tarrés, como protagonista, lució voz muy bella, cálida y extensa y un temperamento dramático de contagiosa fuerza» (Fernández-Cid, 1970, p. 71). El restante elenco estaba formado por Lucero Tena en el baile y las castañuelas, la mezzosoprano Inés Rivadeneira en el papel de La abuela, la soprano María Muro como Carmela, los barítonos Enrique Serra y José Simorra en los roles de Tío Sarvaor y Manuel, respectivamente, el cantaor Gabriel Moreno y Félix de Utrera a la guitarra. Fernández-Cid (1970) concluía su exposición con una valoración general: «Queda por hablar del equipo solista, posiblemente el mejor que hayamos oído, en una valoración global, como intérprete de la partitura de Falla» (Fernández-Cid, 1970, p. 71).

El mismo crítico, Fernández-Cid (1970), en otro artículo de la revista *Blanco y negro* sobre este concierto definía a Tarrés como: «una de las mejores cantantes de España» (Fernández-Cid, 1970, p. 13). Asimismo, realizaba una crítica sobre la soprano destacando su voz e interpretación:

Dos han sido los conciertos confiados a la Orquesta Nacional y el Orfeón Donostiarra. En ellos han intervenido buen número de solistas, con un nivel también fuera de lo corriente. No hay posibilidad, por razones de espacio de apostillar sus contribuciones. Si hemos de aplaudir el concurso de «La vida breve», de Enriqueta Tarrés, una de las mejores cantantes de España, de las mejor situadas fuera de su país, que lució en la patria chica la calidad y extensión de su voz y el temperamento dramático; de Lucero Tena, excelente al bailar y por completo insuperable en el empleo de los palillos; de los jóvenes tenores, tan distintos y con

tantas posibilidades, José María Carreras y Francisco Ortiz; de Inés Rivadeneira y el «cantaor» Gabriel Moreno. (Fernández-Cid, 1970, p. 13)

En definitiva, el concierto respondió a las expectativas creadas por el Patronato Pro Música, como así lo atestiguó la gratitud del emocionado público con una larga alabanza a los artistas: «¿Cuánto duraron las ovaciones? ¿Ocho, diez minutos? Lo indudable es que el Patronato Pro Música, entidad organizadora, se apuntó un tanto envidiable y sostuvo, si no elevó más, el nivel altísimo que alcanzaron sus programas» (Fernández-Cid, 1970, p. 71).

A finales de agosto de 1972 se celebró en San Sebastián la XXXIII Quincena Musical Donostiarra. El elenco de los principales personajes estaba compuesto por nombres destacados de la lírica española. Enriqueta Tarrés en el papel de Salud, Pedro Lavirgen, en el papel de Paco, Julián Molina como el Tío Sarvaor y la bailaora y palillista Lucero Tena, entre otros. Junto a ellos se encontraba la Orquesta Nacional de España y el histórico Orfeón Donostiarra. La obra se interpretó en versión concierto y fue dirigida por Rafael Frühbeck de Burgos. La actuación tuvo lugar en el Teatro Victoria Eugenia de la ciudad vasca, y de nuevo se convirtió en un éxito.

El crítico musical Fernández-Cid (1972) se deshacía en elogios ante esta versión, en dos artículos. El primero de ellos en la edición de la mañana del diario *ABC* y el segundo en *La Vanguardia Española*:

Cuando el crítico llega a San Sebastián acaba de celebrarse un concierto que se comenta con entusiasmo: aquel en el que Frühbeck ha dirigido «La vida breve» a un equipo espléndido, con la base de su propia Orquesta, del Orfeón Donostiarra, de cantantes con tanta calidad como Enriqueta Tarrés, Pedro Lavirgen y Julián Molina y la excelente Lucero Tena, como punto de especial atracción. [...] (Fernández-Cid, 1972, pá 55)

Como se observa en la reseña, Fernández-Cid (1972) no había asistido al concierto, pero aún así auguraba, de alguna manera, el exitoso futuro que a la alianza Frühbeck-Tena-Tarrés y a la Orquesta Nacional de España les deparaba el futuro, con la única ópera escrita por Falla: «[...] Tres conciertos, con apéndice de «bises» y bravos, que llenaron el Victoria Eugenia y se inscriben con firmes trazos en la más brillante historia de las «quincenas», gala artística del veraneo en la capital guipuzcoana» (Fernández-Cid, 1972, p. 46).

El XII Festival de Ópera de la capital de 1975 se celebró en el Teatro de la Zarzuela y estuvo organizado por el Ministerio de Información y Turismo, el Ayuntamiento de Madrid y la Asociación de los Amigos de la Ópera de la capital hispana (Gil de la Vega, 1975). Esta edición tuvo una mención especial la representación de títulos de obras españolas. No era habitual encontrar en este tipo de eventos más de una obra lírica de compositores peninsulares programada. En esta ocasión se pudo disfrutar de *El pirata cautivo* de Esplá, *Las Golodrinas* de Usandizaga y *La vida breve* de Falla. (Fernández-Cid, 1975). Enriqueta fue protagonista en las dos últimas obras enunciadas.

Escasas son sus incursiones en el repertorio lírico español. Según la propia Enriqueta, tan solo cantó una zarzuela en su intensa y larga carrera (Tarrés, comunicación personal, 12 de noviembre 2016). Esta obra fue *Las golondrinas* de José María Usandizaga, en el papel de Lina junto a Vicente Sardinero y bajo la dirección de Gerardo Pérez Busquier, en el Teatro de la Zarzuela de Madrid el 22 de mayo de 1975.

Las golondrinas es una obra que posee como base el libreto de Gregorio Martínez Sierra, al cual José María Usandizaga le puso música cuando tan solo tenía veinticinco años. Esta desconocida zarzuela es muy cercana al género de la ópera. Según Fernández-Cid (1975) la pieza posee una gran fuerza teatral con una instrumentación homogénea, colmada de una gran carga dramática y un ardiente lirismo.

También ha de agradecerse a Enriqueta Tarrés que cantase muy próximo sus otros compromisos del festival. Estudiada su parte a conciencia en lo vocal y lo escénico, segura, musical, delicada en la emisión, muy grato el color y fácil sus agudos, estuvo a la altura de su condición de soprano con alta cotización exterior. (Fernández-Cid, 1975, p. 53)

De estas representaciones dentro del marco del XII Festival de Ópera de Madrid la prensa se hacía eco y señalaba el éxito obtenido por todo el conjunto de artistas, donde asimismo elogiaba la meritoria actuación de la soprano:

«La vida breve», que completó programa, obtuvo una versión musical óptima, también regida por Frühbeck en actuación magistral, detallista, brillante, cuidadosísima, que obtuvo la mejor respuesta de sus profesores —más de ochenta de la Nacional honraron el foso de la Zarzuela— y del Coro Nacional, en su más admirable contribución de todos los años. La

estupenda voz de Enriqueta Tarrés, las contribuciones felices de Evelio Esteve, poderoso y firme en los agudos, de Alicia de Nafé, Julio Catania, unos «abuelos» de clase, del «Ballet Nacional de España», de todos los elementos, en una cuidadosa y eficiente rectoría escénica de Roberto Carpio, fueron determinantes del éxito. La concepción, con el coro estático y un transparente, con relieve de luces y belleza plástica, se aproximó un poco al concierto. Se perdió algo en animación, pero se ganó mucho en seguridad rítmica.

Días antes, «Las golondrinas», de Usandizaga. Reposición accidentada, por la seria de cambios forzados ante indisposiciones sucesivas de los artistas y de aplazamientos, pero que llegó, al fin, a buen puerto. Enriqueta Tarrés tuvo otra prestación admirable de calidad y firmeza. Vicente Sardinero, pechó con la necesidad de preparar la obra en pocos días, por enfermedad del colega Farrés. Lo hizo con muchos aciertos y sobre todo con demostraciones concluyentes de su calidad vocal y sus facultades: en un gran momento de su carrera. (Fernández-Cid, 1975, p. 56)

En mayo de 1976 el Gran Teatro del Liceu se puso en contacto con Tarrés para proponerle cantar *La vida breve* de Falla en el coliseo de las ramblas. Comenzaron las negociaciones con Antoni Pàmias y cerraron las actuaciones para el mes de diciembre de ese mismo año. Se desconocen los motivos, pero finalmente, la soprano no llegó a interpretar a Salud en el Liceu. (Tarrés, comunicación personal, 20 de mayo 1976)



Figura 73. Cartel tipográfico del XXV Festival Internacional de Música y Danza de Granada. 1976 (Kastiyo y del Pino, 2001, p. 422).

El Festival Internacional de Música y Danza de Granada en su edición número veinticinco se unió a los actos de celebración de los cien años del nacimiento de Falla. Entre los actos propuestos por el festival se destacaron el concierto de la soprano María Orán y el pianista Miguel Zanetti con obras del compositor andaluz y *La vida breve* con Enriqueta Tarrés a la cabeza del reparto:

En el 76, centenario del nacimiento de Falla, la sensible soprano tinerfeña María Orán se encargó de la obra completa para canto y piano con Miguel Zanetti, mientras la barcelonesa Enriqueta Tarrés, de larguísima y versátil trayectoria, fue Salud en una *Vida breve* en el Generalife, con García Navarro a la batuta, Roberto Carpio en la escena y los ballets de Mariemma, en la que Juan Pons (que aún cantaba de bajo) dio vida al tío Sarvaor. (Kastiyo y del Pino, 2001, p. 168)

La actuación tuvo lugar el 30 de junio de 1967 bien entrada la noche, en los jardines del Generalife de la Alhambra de Granada, con un importante elenco de artistas. Enriqueta Tarrés como Salud, Evelio Esteve como Paco, Rosa María Isas en el papel de La abuela, Juan Pons como El tío Sarvaor, Paloma Pérez Iñigo de Carmela, Julián Molina en Una voz en la fragua, Ramón Contreras de Manuel, Manuel Mairena asumiendo el rol de El cantaor y Carmelo Martínez el del Guitarrista. Acompañaba a estos cantantes la Orquesta y Coro Nacionales de España y el Mariemma-Ballet de España. La dirección musical recayó en Luis Antonio García Navarro y la escénica en Roberto Carpió. (Kastiyo y del Pino, 2001, p. 426)

Las críticas de tan importante acontecimiento no se hicieron esperar y dos de los más reconocidos diarios nacionales, el *ABC* y *La Vanguardia Española* publicaron amplios artículos sobre lo sucedido la noche del 30 de junio de 1976 en los jardines del Generalife de Granada.

La primera de ellas llegó de la pluma de Enrique Sánchez Pedrote (1976) en la edición de Andalucía del 4 de julio en el *ABC*. El crítico resaltaba los inconvenientes de realizar una producción de estas características en un espacio al aire libre con las características del Generalife, y las repercusiones acústicas que sufrió la orquesta a causa de la sonorización. Por otro lado, destacó las actuaciones tanto del coro como de los solistas, que no se vieron tan afectados por el desajuste sonoro:

Es innegable que un montaje requiere la colaboración de muchos elementos solistas, coro, ballet y un aparato escénico no siempre asequible a los organizadores. Pero una vez más hemos de poner nuestros reparos a las representaciones al aire libre en los hermosos jardines del Generalife. Es cierto que gana el espectáculo vistosidad hasta extremos verdaderamente inenarrables; pero las condiciones acústicas debían hacer necesario el montaje de un escenario con tornavoz lo suficientemente bien estudiado para que no se produjeran las descompensaciones que notamos en «La vida breve». La instalación de altavoces y una estereofonía moderna no lograron lo suficiente el sonido de las cuerdas, que se vieron perjudicadas en relación con los otros sectores de la orquesta. No tuvieron tan mala suerte los cantantes. El coro sonó magnífico, como siempre, con la fuerza, el empaste y la sonoridad precisos. Los solistas, destaquemos la actuación de Enriqueta Tarrés, en el papel de Salud; el de Evelio Esteve, en el de Paco; Rosa María Isas [*sic*]³⁸⁸ ofreció una convincente «abuela» y todos contribuyeron, incluidos el cantaor Manolo Mairena y el guitarrista Carmelo Martínez, a una aceptable versión, que no puede calificarse de destacada. El Ballet de España de Mariemma ofreció una vistosa presentación coreográfica, llena de colorido y buen gusto, que dio realce especial a los efectos visuales en la función de esta velada. (Sánchez Pedrote, 1976, p. 36)

El segundo de los artículos llegó firmado por el compositor catalán Xavier Montsalvatge (1976) en el diario *La Vanguardia Española* en su edición del 6 de julio. Montsalvatge (1976) puntualizaba en su crítica, que quizás el papel de Salud no era el más adecuado para Tarrés, anteponiendo a esta opinión las excelentes características artísticas de la soprano. Asimismo, dejaba constancia de los inconvenientes dados por la utilización de la megafonía, como también había hecho Sánchez Pedrote (1976) en su artículo:

La Orquesta Nacional en el foso, conducida por Antonio García Navarro, Enriqueta Tarrés en el papel de «Salud». La excelente artista barcelonesa acaso no sea idónea para encarnar el personaje protagonista que requiere interpretarse con desgarrada entrega, lo que no va del todo con el temperamento de nuestra artista, otros buenos cantantes en el resto del reparto. [...]. Hay que decir que la forzada utilización de micrófonos dio a la audición un tono artificioso, reconociendo que este sistema se aplicó con habilidad y la mayor perfección posible. (Montsalvatge, 1976, p. 51)

³⁸⁸ Ysàs

A estas «vidas breves» conmemorativas se sumó el Festival Internacional de Música de Barcelona en 1976. La ciudad condal también quiso ofrecer nuevamente a su público la oportunidad de escuchar la obra del compositor andaluz en un concierto celebrado 19 de octubre en el Palau de la Música Catalana. El reparto estaba compuesto por Enriqueta Tarrés, Alicia Nafe, Evelio Esteve, Julián Molina, Paloma Pérez Iñogo, Julio Catania, Ramón Contreras, Manolo Mairena, Carmelo Martínez y Lucero Tena. Acompañados todos ellos por el magnífico grupo de músicos y cantantes de la Orquesta y Coro Nacional de España y bajo la batuta de Frühbeck de Burgos.



Figura 74. Anuncio del concierto conmemorativo del centenario de Falla en 1976, en el Palau de la Música Catalana («Anuncio. Festival Internacional de Música de Barcelona», 1976, p. 64).

La crítica de esta actuación fue realizada por el compositor Xavier Montsalvatge (1976) en el diario *La Vanguardia Española*. En esta reseña se sumergía en aspectos técnicos sonoros:

Aplaudimos un aceptable cuadro de solistas, si bien, sea porque las tesituras de las voces que adopta Falla no invitan demasiado al despliegue de facultades vocales, sea porque el compositor imaginó que la orquesta estaría en el foso de un teatro y al colocarse cerca y a nivel de los cantantes suena a veces excesivamente densa, las voces protagonistas quedaron un tanto sumergidas en el acompañamiento sinfónico. (Montsalvatge, 1976, p. 57)

Asimismo, destacaba la muestra vocal de Tarrés y del resto de protagonistas, y el reconocimiento que el público ofreció a los artistas por sus interpretaciones:

Eso no quiere decir que dejáramos de apreciar el timbre limpio, homogéneo y vibrante en los agudos, de Enriqueta Tarrés, en el papel de Salud. Le hicieron costado, ajustados a lo que exigía el carácter de cada personaje del drama, Alicia Nafé (Abuela), el tenor Evelio Esteve (Paco), Ramón Contreras (Manolo) y [...] Todos tuvieron mucho éxito. Se prodigaron auténticas ovaciones, que polarizaron al final en la persona del director. [...] (Montsalvatge, 1976, p. 57)

Por otro lado, Montsalvatge (1976) dejó constancia de un error en el programa en el que especificaba que Tarrés cantaría tres fragmentos de *El amor brujo* de Falla, lo que no se ajustaba a la realidad, ya que son piezas para mezzosoprano y por supuesto, la soprano no las cantó. Esto disgustó a una parte del público que mostró su disconformidad:

Después, para completar la primera parte, se dio una versión de positivo impulso rítmico de «El amor brujo». En el programa se decía que cantaría los solos de la «Canción del amor dolido», la «Canción del fuego fatuo» y la breve melodía del final, Enriqueta Tarrés. Como no fue así y no se advirtió (dudo de que la cantante hubiese podido adaptarse a la tesitura baja de estas canciones), un sector del público manifestó ostensiblemente su irritada protesta. Afirmada ésta, dominaron los aplausos, aunque no tan nutridos como al final, que, como he dicho, las ovaciones fueron sostenidas y entusiásticas. (Montsalvatge, 1976, p. 57)

Aun con este pequeño incidente, los asistentes a la velada dedicada a Falla en Palau de la Música Catalana aplaudieron y vitorearon efusivamente las interpretaciones ofrecidas, como así atestigua Montsalvatge (1976) para concluir su artículo.

Entre el 14 y el 26 de agosto del verano de 1976 se celebró el XXV Festival Internacional de Música de Santander. En esta edición el festival cántabro dedicó unas jornadas a la memoria de Falla. El 18 de agosto se interpretó *La vida breve* y *Las noches en los jardines de España* en la plaza porticada de la ciudad con un lleno absoluto. Los principales protagonistas de la velada fueron el maestro Rafael Frühbeck de Burgos, Enriqueta Tarrés e Inés Rivadeneira en la ópera de Falla y Alicia de Larrocha en la interpretación de la obra pianística. Según Pyresa³⁸⁹: «[...] Todos cosecharon gran éxito y el espectáculo se rubricaría con una prolongada ovación que duró diez minutos, finalizando ya de madrugada» (Pyresa, 1976, p. 30).

³⁸⁹ Pyresa: Periódicos y Revistas Españolas. Servicio de Agencia.

El crítico musical Fernández-Cid, que durante el festival santanderino ofreció una conferencia entorno a la obra de Falla, también publicó un artículo sobre lo acontecido en la noche del 18 de agosto de 1976 en el pórtico de la plaza de la ciudad. En él resaltó el elenco de solistas, destacando la actuación de Tarrés en el papel de Salud:

[...] un cuadro solista de altura, que alcanza su cota más elevada en la protagonista, Enriqueta Tarrés, preciosa la voz, extensa, pura y expresiva, magnífica de facultades y de emotividad dominadora. [...]. Ha sido éste, sin duda, un gran homenaje a Falla. Y una página más, memorable, inscrita en la rica hoja de servicios del Festival montañés. (Fernández-Cid, 1976, p. 31)

Después de esta actuación, aparece un largo espacio de tiempo de casi seis años del que no se tiene constancia que Enriqueta volviese a cantar el rol de Salud de la ópera de Falla en la toda geografía peninsular. Tras este paréntesis, los días 14 y 15 de febrero de 1982 se interpretó *La vida breve* en el Palau de la Música Catalana. En esta ocasión el director fue el catalán Albert Agudo. Entre los protagonistas vocales se encontraba José Meneses, cantaor, Enrique de Melchor, guitarra, Pedro Lavirgen, tenor, Enriqueta Tarrés, soprano, Enric Serra, Barítono, Cecilia Fondevila, soprano, Josep Ruiz, tenor, Josep-Lluís Barrera, barítono e Isabel Rivas, mezzosoprano. Las voces del Orfeó de Sants bajo la dirección de Enric Ribó se unieron a la parte vocal y la parte instrumental estuvo a cargo de la Orquestra Ciutat de Barcelona.

En esta ocasión, el crítico musical del periódico *La Vanguardia*, Joan Arnau (1982) ponía en entredicho una característica que Tarrés desarrolló con su técnica. La soprano iniciaba algunas notas agudas en dinámica «piano». Técnica muy utilizada también por Montserrat Caballé. A priori, esta forma de cantar no desvela la dificultad que supone cantar esas notas con tan poco aire, pero evidentemente, conseguir tal filigrana conlleva un gran dominio técnico. Aun así, Arnau (1982) aplaude la belleza de su voz y la musicalidad que expresa la soprano en su canto:

[...] la versión fue correcta, cómoda de tiempos y servida por reparto en el que Enriqueta Tarrés lució su bonita voz y su musicalidad, siquiera la evidente tendencia a atacar las frases piano y luego crecerlas, produjera una leve fatiga por la repetición. (Arnau, 1982, p. 55).

El 25 de abril de 1987 se inauguró el Palau de la Música de Valencia. Este edificio construido a la orilla del río Turia contaba con varias salas y albergaba las menciones de auditorio de conciertos y congresos. Para tan extraordinario acontecimiento, los responsables valencianos optaron por grandes intérpretes y grandes compositores en su mayoría valencianos.

El concierto comenzó tras finalizar los actos correspondientes a una inauguración de estas características donde se dieron cita políticos, autoridades, personalidades de diversos ámbitos de la cultura y un respetable público. La primera de las obras que se interpretó fue la *Marcha burlesca* de Manuel Palau por la Orquesta Municipal de Valencia, seguida del *Concierto de Aranjuez* de Joaquín Rodrigo en los dedos del guitarrista Narciso Yépes, para finalizar con *La vida breve* del gaditano Manuel de Falla en versión concierto. Los intérpretes de esta obra fueron Enriqueta Tarrés, Beatriz Melero, Mabel Perelstein, Evelio Esteve, Manuel Cid, Jesús Sanz Remiro, Lucero Tena con las castañuelas, Gabriel Moreno, cantaor, y Carmelo Martínez en la guitarra. El Coro Nacional de España se ocupó de la parte coral, y de la instrumental la Orquesta Municipal de Valencia bajo la batuta del director valenciano Manuel Galduf. (Baderes, 1987)

[...] La vida breve (por cierto, estaba presente en el acto la última descendiente del maestro Falla, su sobrina Maribel, esposa de García de Paredes), [...], en la parte vocal (cuyo punto de mayor mérito se dio en la Tarrés, gracias a la flexibilidad de su instrumento, que le permitió apianamientos y plenitudes resueltas con seguridad). (Baderes, 1987, p. 97)

En esta ocasión el crítico musical Arnau (1987) que años atrás, en 1982, había puesto ciertos reparos a la actuación de Tarrés en el Palau de la Música Catalana, elevaba a Tarrés a la posición más destacada de la actuación de esta «vida breve»:

Falla sonó con una magnificencia opulenta que la partitura sin duda ofrece, ajena, sin embargo, a la voluntad ingenua del autor. Habría que cuestionarse si eludir la acción, sin eludir el baile, es desplazar el acento de la obra más allá de lo prudente. El coro hizo su papel con brío, y de las voces solistas, a destacar la soberanía del canto de Enriqueta Tarrés, número uno de la velada. El trabajo de Manuel Galduf, concienzudo. (Arnau, 1987, p. 28)

Al día siguiente, 26 de abril, se repitió el concierto con los mismos ingredientes musicales, pero sin todos aquellos aderezos institucionales. Este concierto se retransmitió por televisión

en el canal TV2 de RTVE a las 22.00 horas del 22 de mayo de 1987 en un programa titulado *Concierto*. (Anuncio, 1987)

La última interpretación, de la que tengamos constancia dentro de nuestras fronteras, de esta ópera de Falla por parte de Enriqueta fue en el XLI Festival Internacional de Música y Danza de Granada en su edición número cuarenta. La obra se llevó acabo en el Palacio de Congresos de la ciudad granadina, el 29 de junio de 1992. Los principales intérpretes fueron Enriqueta Tarrés, Mabel Perelstein, Santiago Sánchez Gericó, Enrique Baquerizo, Gabriel Moreno y Carmelo Martínez, junto al Orfeón Donostiarra y la Orquesta Sinfónica de Euskadi, bajo la dirección de Miguel Ángel Gómez. (Kastiyo y del Pino, 2001)

8.7.2 Conquistando América, Europa y Asia con Salud

A nivel internacional *La vida breve* de Falla también fue requerida. Países como Estados Unidos, Inglaterra, Alemania y Japón mostraron su interés por escuchar la obra del compositor andaluz en directo y con artistas españoles. La fama de la obra que se había estrenado en Niza, llegaba a numerosos puntos de la geografía mundial. La versión que se fue escuchando por todas las ciudades, que a continuación se cita, fue siempre la misma y bajo la dirección musical de Rafael Frühbeck de Burgos.

Tarrés, en 1974, tras finalizar su actuación de *La Bohème* de Puccini en el Metropolitan Opera House, el 29 de enero tenía previsto viajar desde New York a Houston, donde cantaría la obra de Falla. Aprovechando que la primera de las funciones en Texas era el 10 de febrero, pensó en conocer el país americano y realizar el trayecto en tren. Pero la fatalidad cambió sus planes. Estando aún en la ciudad de los rascacielos, y tras lo acontecido a nivel familiar, la soprano decidió viajar a la ciudad condal para poder estar unos días junto a su madre y viajar directamente a Houston para los conciertos. (Tarrés, comunicación personal, 25 de abril 2019)

Finalmente, los días 10, 11 y 12 de febrero de 1974 Enriqueta interpretó el papel de Salud de *La vida breve* en el Houston Grand Opera. Las críticas fueron magníficas según explicaba la soprano a su amiga Eugenia Bonamusa en una carta del 16 de febrero de 1974. En dicha

misiva le decía: «Las *Vidas Breves* varen anar de primera. Fins i tot un crític va dir que l'òpera de Houston hauria de tenir el meu número de telèfon. A més m'ho vaig passar bé, doncs hi havien espanyols i va ser molt distret, vaig riure molt» (Tarrés, comunicació personal, 16 de febrero 1974).

Un año más tarde, a finales del mes de enero de 1975, el escenario que acogió la obra de Falla fue el teatro Minnesota Opera de Minneapolis. También en esta ocasión fueron tres las representaciones que Tarrés interpretó junto a Rafael Frühbeck de Burgos y los demás artistas en tierras del medio oeste estadounidense. (Tarrés, comunicació personal, 1 de enero 1975)

Inglaterra también se interesó por esta producción de *La vida breve* y el 30 de abril de 1976 la interpretó en la ciudad de Londres (Tarrés, 21 de abril 1976). La representación volvió a triunfar: «T'estic escrivint des del vaixell mentre fem la travessia Harwich Hook vom Holland, doncs vinc de Londres, on he cantat La Vida Breve amb Frühbeck amb bon èxit i vaig a Holanda on els dies 6 i 7 haig de cantar el Rèquiem de Brahms» (Tarrés, comunicació personal, 1 de mayo 1976).

En el verano de 1978, concretamente a finales de julio, América del Sur fue el anfitrión de la ópera del compositor gaditano. Enriqueta Tarrés viajó a Colombia y México para realizar una gira de conciertos junto al resto de artistas que completaban el reparto. De nuevo, la soprano interpretó a la desventurada Salud a las órdenes del director Frühbeck de Burgos.³⁹⁰ (Tarrés, comunicació personal, 7 de julio 1978)

Una de las giras más peculiares que Tarrés realizó para interpretar esta «*vida breve*» fue la efectuada por Japón. Durante los meses de septiembre y octubre de 1979, se produjo el estreno de esta ópera en tierras asiáticas. Una vez más actuó junto a Lucero Tena y Manolo Mairena, dirigida por Rafael Frühbeck de Burgos. La obra de Falla se interpretó en el Teatro Cultural de la ciudad de Chibaken, en el Teatro de Tokio y en el Teatro de Kanagawe de Japón. («Japón: Estreno de "La vida breve", de Falla», 1979)

³⁹⁰ No ha sido posible obtener más información sobre esta gira.



Figura 75. Recorte de un artículo de prensa de La Vanguardia sobre el estreno de *La vida breve* de Falla en Japón en 1979 («Japón: Estreno de "La vida breve", de Falla», 1979, p. 66)

Asimismo, consta que Tarrés interpretó *La vida breve* de Manuel de Falla en otras ciudades como Praga, Mannheim y Filadelfia³⁹¹, según se ha podido extraer de un curriculum de la soprano del programa de mano del concierto extraordinario que realizó el 10 de mayo de 1986 junto a la Orquesta de la Ciutat de Barcelona en el Palau de la Música Catalana. (Programa de mano, 1986)

8.8 *Requiem* de Verdi: aeternam

Para Tarrés cantar Verdi era un proceso vocal y musical muy positivo con el que se sentía muy cómoda, según le explicaba en una entrevista para *La Vanguardia* al periodista José Guerrero Martín en 1987: «Si un compositor ha sabido tratar voces y escribir dinámicas, ha sido Verdi» (Guerrero Martín, 1987, p. 33). En dicha entrevista también explicaba lo que suponía para ella el *Requiem* de Verdi y las características musicales y vocales que la obra poseía: «Yo creo que la obra tiene una línea sacra extraordinaria, claro, de Verdi. Se necesitan condiciones para cantarlo. Me parece un error que lo hagan cantantes operísticos cien por cien o cantantes puramente de concierto» (Guerrero Martín, 1987, p. 33).

³⁹¹ Esta actuación tuvo lugar a principios de julio de 1987, según se ha podido extraer de una entrevista que le realizó José Guerrero Martín para *La Vanguardia* a la soprano, y que se publicó el 11 de julio de 1987 (Guerrero Martín, 1987, p. 33).



Figura 76. Imagen original de la portada y la primera página de la partitura del *Requiem* de Verdi con la que Enriqueta Tarrés cantaba la obra, firmada por ella misma (Archivo personal de la autora).

El tratamiento vocal que Verdi realizó en esta misa de difuntos se aleja bastante de la sencillez. La obra posee registros vocales muy amplios tanto para los solistas como para el coro. Es por ello que es necesario que las voces solistas que lo interpreten están en posesión de una voz verdiana que pueda asumir los espectros plasmados en la partitura. Enriqueta lo define así: «es una gran prueba para un cantante, porque se ha de unir el dramatismo verdiano con el refinamiento que pide esta obra, que Verdi ha escrito perfectamente. [...] La partitura es precisa, matemática, nada hay que poner ni quitar» (Guerrero Martín, 1987, p. 33).

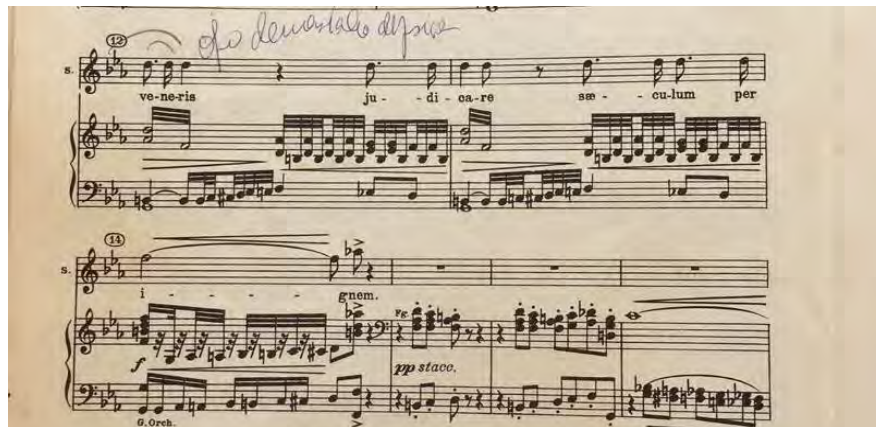


Figura 77. Fragmento de la partitura del *Requiem* de Verdi con indicaciones de Enriqueta Tarrés (Archivo personal de la autora).

La grandiosidad en la manera de componer una partitura, incluyendo todos los componentes que una pieza de estas características requiere, es una gran virtud de Verdi. Como así lo atestigua Fernández-Cid (1976):

La religiosidad y el sentido teatral, el dominio de las voces, la firmeza en el desarrollo, el tacto distributivo, la maestría e inspiración del Verdi maduro, ya el triunfador de «Aida», que se disfrutaban en su «Misa de Réquiem», sostienen el cetro de la obra, compuesto entre las capitales de la especialidad. Con el atractivo, también, de la dificultad y el lucimiento de los solistas y de la participación básica de los grupos. (Fernández-Cid, 1976, p. 35)

La voz de Tarrés se iluminaba en este *Requiem* que interpretó en innumerables ocasiones por todo el mundo, consiguiendo grandes éxitos durante toda su carrera. La soprano era capaz de cantar con una gran sutileza las frases que así lo requerían, contrarrestando con las que reclamaban dramatismo.

La primera ocasión en la que la soprano interpretó la obra sacra de Verdi fue el 4 de noviembre de 1960 en la ciudad alemana de Bingen. La siguiente actuación, de la que se tiene constancia, data del octubre o noviembre de 1962 en París y posteriormente el 13 de mayo 1971 en Linz, como ya se apuntó con anterioridad. Dada su tipología vocal y el repertorio que solía interpretar, se supone que en ese amplio periodo de tiempo debió de cantar la obra en más ocasiones. En este primer apartado dedicado al *Requiem* de Verdi se sitúan algunas de las más destacadas hasta el año 1974.

El 3 de noviembre de 1973 cantó el *Requiem* de Verdi en Frankfurt. Tras esta actuación, Tarrés sintió una gran evolución en su voz, que se iba desarrollando conforme a las necesidades de las obras que interpretaba. (Tarrés, comunicación personal, 5 de noviembre de 1973). El 18 de ese mismo mes lo interpretó en Großes Festspielhaus Salzburg *Im Rahmen der Salzburger Kulturtage*, junto a Anna Reynolds, Robert Ilosfalvy, Karl Ridderbusch, la Philharmonischer Chor y la Münchner Philharmoniker. La dirección musical corrió a cargo de Rudolf Kempe. (Konzertchronik. Münchner Motettenchor, 2021)

A principios de junio fue la ciudad suiza de Zurich, dentro de su festival internacional de música, quien acogió esta obra con Tarrés como solista. Un cuarteto de alto nivel, del que Fernández-Cid (1974) destacaba la interpretación de la soprano:

En aquella, veterana y nobilísima sala de conciertos, pudimos asistir a una versión por muchos motivos encomiables del «Réquiem», de Verdi, que se repetía en la jornada inmediata. Un prestigioso cuarteto solista, integrado por Enriqueta Tarrés, Julia Hamari, Ludovico Spies y Peter Lager, señaló el especialísimo acierto de nuestra compatriota, espléndida en la voz, firme en la técnica y seria en el concepto muy expresivo. (Fernández-Cid, 1974, p. 54)

En esta ocasión y tras finalizar la obra, el crítico musical español fue a saludarla al camerino para mostrarle sus felicitaciones en persona, algo que agradó mucho a la soprano, como así se lo expresó a su amiga Eugenia Bonamusa en una de las cartas que le envió. (Tarrés, comunicación personal, 8 de junio 1974)

La XXXV Quincena Musical Donostiarra en agosto de 1974 también programó la misa verdiana entre sus conciertos. Asimismo, en esta edición se produjo un significativo hecho: el estreno mundial del *Concierto de Aranjuez* de Rodrigo para arpa y orquesta. (Fernández-Cid, 1974). El *Requiem* verdiano, que se interpretó el 25 de agosto, junto al Orfeón Donostiarra y la Orquesta Nacional de España. La batuta fue llevada por Rafael Frühbeck de Burgos. Las críticas a tal actuación fueron excelentes para todos los artistas:

La apoteosis, con todo, se reservó para la última sesión. Justamente. Sería difícil mejorar el «Réquiem», de Verdi, que gustamos. Por lo que atañe a solistas, coro, orquesta y batuta, en tarde inspirada y feliz de rector, solistas y conjuntos. Enriqueta Tarrés, en un momento maduro de su arte y facultades, fue la soprano perfecta por musicalidad seria, calidad bella y extensión firme, fundida prodigiosamente con la gran «mezzosoprano» Margarita Lilowa, igual en el color, expresiva y sin afectaciones. Pedro Lavirgen nos compensó de tantas versiones por tenores líricos sin el debido carácter de la voz. La suya —susceptible de empastar mejor y familiarizarse más con el estilo de oratorio— es grande, caliente, generosa, y tuvo momentos magníficos. La del bajo Marius Rintz-ler, que en época de tantos sucedáneos corresponde perfectamente al encasillamiento, se maneja con precisión y seguridad plausibles en lo técnico y lo musical. (Fernández-Cid, 1974, p. 45)

R E Q U I E M
(TOTENMESSE)

Für vier Solostimmen (Sopran, Mezzosopran, Tenor, Bass),
Chor und Orchester von Giuseppe Verdi

Komponiert im Jahre 1874 zum ersten Jahrestag des Todes von Alessandro Manzoni. Zum ersten Male aufgeführt in der Kirche von San Marco zu Mailand am 22. Mai 1874 unter Leitung des Komponisten

	Seite
Sopran	5
Mezzosopran	5
Tenor	5
Bass	5

I N H A L T

	Seite
Nr. 1. Requiem	Soloquartett und Chor 1
Nr. 2. Dies irae	Chor 17
Tuba mirum	Bass und Chor 24
Liber scriptus	Mezzosopran und Chor 29
Qui tollis miser	Sopran, Mezzosopran und Tenor 37
Requiescende	Soloquartett und Chor 41
Recordare	Sopran und Mezzosopran 51
Inferno	Tenor 54
Coffetate	Bass und Chor 57
Lacrymosa	Soloquartett und Chor 63
Nr. 3. Offertorium	Soloquartett 76
Nr. 4. Sanctus	Chor I und II 92
Nr. 5. Agnus Dei	Sopran, Mezzosopran und Chor 104
Nr. 6. Lux aeterna	Mezzosopran, Tenor und Bass 109
Nr. 7. Libera me	Sopran und Chor 117

Handwritten notes in German:
 Liebe Enriqueta, ich bin glücklich von unsere Requiem-Konzert Hende 25.8.1974 und ich wünsche mir offer mit dir in die Zukunft zu singen. Danke die un bis bald! Deine Margarite Lilova - San Sebastian.
 Für meine großartige kolegin Tarres mit zuerm aünbesten Wünschen. Hilivetschmer.

Figura 78. Índice de la partitura del *Requiem* de Verdi con la que cantaba Enriqueta Tarrés, con dedicatorias de algunos compañeros de reparto (Archivo personal de la autora)³⁹².

8.8.1 Festival de las Artes de Hong Kong

El Festival Internacional de las Artes en Hong-Kong tuvo unos componentes de primer orden musical. En este evento, con una duración de un mes, participaron prestigiosos músicos internacionales como la Ópera de Estocolmo, la English Chamber Orchestra o la Orquesta Nacional de Francia. Dentro de las actividades programadas se dedicó un espacio a los artistas españoles, lo que se denominó «Semana Española». Según Fernández-Cid (1975), probablemente esta gira por tierras asiáticas fue la primera que se realizaba con este despliegue artístico, tanto cuantitativo como cualitativo. Fueron más de ciento veinticinco artistas españoles los que se desplazaron a Hong-Kong para actuar durante la festiva semana. Entre ellos se encontraba la Orquesta Nacional de España, Rafael Frühbeck de Burgos, Narciso Yepes, Enriqueta Tarrés, María Orán, Alicia Nafe, Pedro Lavirgen, Julían Molina, Lucero Tena, Alicia de Larrocha, Luis Antonio García Navarro, entre algunos de los

³⁹² Liebe Enriqueta, ich bin glücklich von unsere Requiem-Konzert Hende 25.8.1974 und ich wünsche mir offer mit dir in die zukumft in singen. Danke die un bis bald! Deine Margarite Lilova - San Sebastian. Querida Enriqueta, estoy feliz por nuestro concierto de Requiem el 25 de agosto de 1974 y deseo cantar contigo más a menudo en el futuro. ¡Gracias y nos vemos pronto! Tu Margarite Lilova - San Sebastian. Für meine großartige kolegin Tarres mit zuerm aünbesten Wünschen. Hilivetschmer. Para mi gran colega Tarres, mis mejores deseos. Hilivetschmer. (trad. Sara Andrés Gordaliza)

En 1975, y en tan sólo tres años, la trayectoria de la Orquesta Nacional de España al frente de Rafael Frühbeck de Burgos obtuvo sustanciales. Estas giras asiáticas internacionales, junto con otras en América y Europa, sólo hacían que acrecentar la resonancia de esta formación.

[...] el éxito enorme de la embajada española tiene resonancias máximas, no sólo al merecer la primacía en el aplauso y la valoración comparativa con respecto a los grandísimos conjuntos de Suecia, Inglaterra y Francia participes en la edición, sino porque la noticia del triunfo se ha difundido, aparte los países participantes por corresponsales de Australia, China, Japón, África del Sur, Estados Unidos, etc. con todo relieve. Sin olvidar un dato importante, de carácter material: el Festival pagaba todos los desplazamientos de la Orquesta, el alojamiento de todos los profesores en hoteles primerísimos, desayuno incluido y una dieta para sus comidas. Lo que supone una prestación económica infrecuente. Y todavía que una tercera razón: el bien que para la moral del conjunto y su forma presente supone esta confrontación brillantísima. [...]; cuando se habla de la mejor orquesta, la más taquillera, la más popular y querida por el público, se inyecta nueva savia a la formación española cuyo viaje alcanza signos de acontecimiento. (Fernández-Cid, 1975, p. 57)

En esta gira asiática, Tarrés fue contratada para interpretar la parte solista del *Requiem* de Verdi junto a Alicia Nafé, Pedro Lavirgen y Simón Estés. En la parte coral se contó con un numeroso coro de cantantes amateur de Hong-Kong. La sección instrumental estuvo compuesta por la Orquesta Nacional de España, base de la gira. Todos ellos dirigidos por Rafael Frühbeck de Burgos.

[...] el «Requien», de Verdi, con participación que señala el punto más alto del esfuerzo y el mérito, de un extenso Coro de Hong-Kong. Mérito y esfuerzo, que no significan alta calidad, porque el grupo «amateur» es bisoño y la tiene relativa, pero sí voluntad alegre de los cantores, afán de servicio rendido con humildad y eficiencia y desvelo y atención al máximo de Rafael Frühbeck al prepararlos. (Fernández-Cid, 1975, p. 57)

A la gira se sumó el crítico musical Antonio Fernández-Cid como narrador oficial de todos los acontecimientos de tan importante hecho. Según señaló Fernández-Cid (1975), la interpretación de este *Requiem* fue excelsa, destacando el éxito obtenido por Tarrés en su ejecución:

Magnífica la orquesta, y excelente el cuarteto solista, en el que, si Alicia Nafé lució una voz fresca y cálida, Pedro Lavirgen la suya generosa y temperamental, Simón Estés, la expresividad y el color, fue Enriqueta Tarrés quien alcanzó el triunfo personal mayor al cantar con facultades, pureza de estilo, extensión y calidad grandes. El mayor, después de Frühbeck, para quien el público guardó en el segundo de los «Requiem» particularísimas ovaciones, con voluntad de premio al titánico trabajo de los siete conciertos. Ovaciones que cuando levantó a la Orquesta Nacional tuvieron signos de apoteósica despedida. (Fernández-Cid A. , 1975, p. 57)

8.8.2 *Liberame*: éxitos europeos

Al regreso de Hong Kong, en el mismo mes de marzo de 1975, Tarrés prosiguió con las interpretaciones del *Requiem* de Verdi. Los responsables de los Festivales de España organizaron un concierto en Madrid, en el que se interpretó la misa verdiana con los mismos intérpretes de la gira a Hong-Kong, a excepción del coro. Para tal evento, Lola Rodríguez de Aragón preparó al Coro Nacional de España, al que se incorporó una gran cantidad de cantantes amateurs formando un grandioso orfeón sonoro.

[...] con voces de importancia el del «Réquiem» verdiano: Enriqueta Tarrés, magnífica en su parte por facultades y calidad, Alicia Nafé, en el comienzo de una carrera que se anuncia considerable, Pedro Lavirgen, siempre temperamental y generoso ya que no del todo adecuado para la parte, sobre todo en el «Hostias», pero que cantó muy bien el «Ingemisco» y Simón Estés, musical y seguro, aunque sin la grave condición vocal deseable. El coro preparado por Lola Rodríguez Aragón, volvió a desplegar su vastísimo contingente –cerca de ciento cincuenta voces– y lucir buena calidad. Fue magnífica, en general, la de la orquesta y admirable la versión de Frühbeck, dominador hasta en la dirección de memoria. (Fernández-Cid, 1975, p. 57)

A la interpretación de este *Requiem*, por parte de la soprano en ese año, se añadieron otros como el celebrado en Amsterdam el 12 y 13 de febrero de 1975 (Tarrés, comunicación personal, 27 de enero 1975), unos días antes de la gira asiática. Asimismo, le prosiguieron los de Berlín en 31 de mayo o París a finales de junio (Tarrés, comunicación personal, 2 de mayo 1975).

Entre los días 20 y 24 de octubre de 1976 en Barcelona y Madrid. Enriqueta cantó el *Requiem* de Verdi en cuatro ocasiones de manera consecutiva bajo la dirección de Rafael Frühbeck de Burgos al frente de la Orquesta y el Coro Nacional.

Que un cuarteto solista se enfrente con cuatro interpretaciones de la obra en cinco días, entre la barcelonesa del miércoles y la dominical madrileña, supone un «tour de forcé» que muchos no afrontarían. Sea este el primer elogio. El inmediato, al buen acoplamiento y la clase más que buena de los elementos reunidos. (Fernández-Cid, 1976, p. 35)

El primero de estos *Requiem*, que valdría la pena recordar, fue el día 20 de octubre en la Iglesia de Santa María del Mar de Barcelona. De esta actuación, Montsalvatge (1976) destaca la interpretación de Tarrés entre el cuadro solista:

Los solistas individualmente y en los concertantes, sobresalieron siempre, creo yo beneficiados por la resonancia acústica. La soprano Enriqueta Tarrés dio mucho más la medida de sus posibilidades en este «Réquiem» que en la obra de Falla cantada el día anterior. La claridad purísima de su voz se impuso con verdadera emoción sobre todo en el «Libera me» final. Las ovaciones premiaron la labor de todos y confirmaron que Verdi, en una iglesia igual que en el teatro, sigue contando con una masa de entusiastas partidarios. (Montsalvatge, 1976, p. 59)



Figura 80. Anuncio del concierto del *Requiem* de Verdi celebrado en la Iglesia de Santa María del Mar de Barcelona («Anuncio. Requiem de Verdi», 1976)

Las siguientes actuaciones de la obra verdiana se dieron cita los días 23 y 24 de octubre en el Teatro Real de Madrid. En esta ocasión Fernández-Cid (1976) calificaba de magnífico lo acontecido con esta obra y ofrecía una mención especial a la soprano en su crítica del *ABC*:

Parece justo un aplauso especial para Enriqueta Tarrés, que salvó con suficiencia el escollo del último agudo y estuvo admirable de línea, frescura vocal, facilidad y extensión, temperamento y seguridad. [...] El público aplaudió mucho. Debió aplaudir más. [...] Honró el concierto con su presencia Su majestad la Reina Doña Sofía. (Fernández-Cid, Magnífico «Requiem» verdiano en el Real, 1976, p. 35)

A mediados del mes de diciembre de 1976 interpretó la misa verdiana en München con sensaciones muy positivas para la soprano, que en una de sus cartas a Eugenia Bonamusa expresaba: «Els concerts de Munich ja els fet i noia, creu-me que varen ser una meravella» (Tarrés, comunicación personal, 20 de diciembre 1976).

Entre 1977 y 1987 Enriqueta cantó en innumerables ocasiones la *Misa de Requiem* verdiana por Europa y América. En la siguiente tabla se pueden observar las actuaciones que se han podido recopilar. Esta información se ha documentado a través de la correspondencia con Eugenia Bonamusa y con datos aportados de su puño y letra, en una partitura de esta obra propiedad de Tarrés.

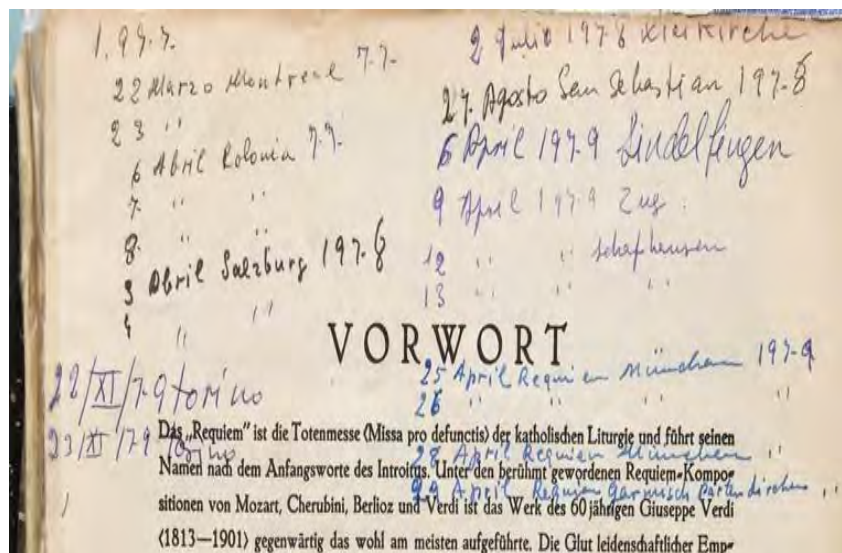


Figura 81. Fragmento de una de las páginas de la partitura del *Requiem* de Verdi utilizada por Enriqueta Tarrés en sus interpretaciones de la obra (Archivo personal de la autora).

Tabla 16. Interpretación del *Requiem* de Verdi con Enriqueta Tarrés como soprano solista.

<i>Requiem</i> de Verdi	
Fecha de interpretación	Ciudad
25 de agosto de 1973	San Sebastián, España
22 y 23 de marzo de 1977	Montreal, Canadá
6, 7 y 8 de abril de 1977	Colonia, Alemania
3 y 4 de abril de 1978	Salzburg, Austria
24 de julio de 1978	Wieskirche, Alemania
27 de agosto de 1978	San Sebastián, España
6 de abril de 1979	Lindelfingen, España
9 de abril de 1979	Zug, Suiza
12 y 13 de abril de 1979	Schaffhausen, Suiza
25, 26 y 28 de abril de 1979	München, Alemania
29 de abril de 1979	Garmisch, Alemania
22 y 23 de noviembre de 1979	Torino, Italia
12 y 13 de mayo de 1980	Mannheim, Alemania
18 de mayo de 1980	London, Inglaterra
13 de julio de 1980	Llangollen, Gales
21 de julio de 1980	Filadelfia, Estados Unidos
12 de abril de 1981	Nuremberg, Alemania
13 de diciembre de 1981	Bilbao, España
3 de julio de 1983	Rottenbuch, Alemania
17 y 18 de noviembre de 1984	Hamburg, Alemania
23 de noviembre de 1985	Flensburg, Alemania
18 y 24 de noviembre 1985	Hamburg, Alemania
1987	Barcelona, España

Nota: Tabla que muestra la fecha y la ciudad donde Enriqueta Tarrés interpretó el *Requiem* de Verdi entre 1977 y 1987.

8.9 *Atlántida* de Falla-Halffter: estreno mundial (1977)

La *Atlántida* existía dentro de mí desde los años de la infancia. En Cádiz, mi ciudad natal, se me ofrecía el Atlántico a través de las columnas de Hércules y mi imaginación volaba hacia el más bello jardín de las Hespérides. (Falla, 1927)

Con estas palabras del propio Manuel de Falla, citadas por José Luis García del Busto (s.f.) en un artículo titulado *La Atlántida* en la revista digital dedicada a la música clásica y la ópera *hagaselamusica.com*, queda latente la importancia que supuso para el compositor gaditano esta obra inacabada.

Tras el fallecimiento de Falla, su discípulo Ernesto Halffter decidió finalizar el proyecto de su maestro, que había quedado como un esbozo compositivo con algunas partes más desarrolladas o casi finalizadas, pero con otras en las que tan sólo existía un esbozo o apunte al respecto. Finalmente, Halffter acabó la cantata basada en textos de Jacinto Verdaguer. La obra se estrenó el 24 de noviembre de 1961 en el Gran Teatre del Liceu bajo la dirección de Eduard Toldrà, con Victoria de los Ángeles y Raimundo Torres como protagonistas (García del Busto, s.f.). «La medida normal del tiempo no es aplicable para *Atlántida*. Pronto, dentro de unos meses, hará 15 años de la primera audición en el Liceo barcelonés, en la última, ejemplar, conmovedora dirección del inolvidable «mestre» Eduardo Toldrà» (Fernández-Cid, 1977, p. 67).

Dada la herencia del perfeccionismo compositivo que Falla había inculcado a Halffter, éste decidió retomar la obra para realizar cambios, elaborando una nueva adaptación que se estrenó en la sala Kunsthaus de Lucerna el 9 de septiembre de 1976, sin llegar a ser ésta la definitiva, ya que añadió algunas modificaciones a la que sería la versión completa definitiva que hoy en día se conoce (García del Busto, s.f.).

Esta última transcripción de la *Atlántida* de Falla-Halffter fue estrenada el 20 de mayo de 1977 en el Teatro Real de Madrid con Enriqueta Tarrés como protagonista en los papeles de la Reina Isabel y el de la Reina Pyrene, bajo la dirección de Rafael Frühbeck de Burgos.

Este estreno mundial de la versión completa de la cantata fue todo un acontecimiento en

España. A la cita musical en el Teatro Real acudió la Reina Doña Sofía y la función fue retransmitida por Televisión Española (Fernández-Cid, 1977). Se realizaron tres representaciones de la obra los días 20, 21 y 22 de mayo (Tarrés, comunicación personal, 24 de abril 1977). De la primera de ellas, la crítica destacaba la breve intervención de la soprano en la obra y la conveniencia del rol de la Reina Isabel ante el de la Reina Pyrene para Tarrés: «[...] los de una soprano, que asume las «particellas» de «Pirene» y de «Isabel» - especialmente feliz en la última Enriqueta Tarrés, por mayor adecuación de voz-, otra soprano en breve participación, [...]» (Fernández-Cid, 1977, p. 67).

La obra se volvió a interpretar dentro de los conciertos organizados en el XXVI Festival Internacional de Música y Danza de Granada el 1 de julio de 1977. Tarrés repitió los mismos roles que en el Teatro Real de Madrid. Junto a ella se encontraban Enrique Serra, Paloma Pérez-Iñigo y Manuel Cid, entre otros solistas, la Orquesta y el Coro Nacional de España y la Escolanía de Nuestra Señora del Recuerdo (Montsalvatge, 1977), que también habían actuado en el estreno de Madrid. La batuta volvió a estar manos del maestro Frühbeck de Burgos, que demostró una vez más sus dotes en la dirección:

Y al mando general, Rafael Frühbeck, con ese admirable dominio, esa firmeza y autoridad, ese conocimiento y técnica que da confianza a sus huéspedes y plantea las obras siempre con claridad, con profundidad también, aquí a perfecta satisfacción del coautor, Ernesto Halffter, fundido con él, al fin, en un largo abrazo (Fernández-Cid, 1977, p. 57)

Aquella actuación, que se celebró en el escenario improvisado del Palacio de Carlos V de La Alhambra, estuvo recubierta por un manto de agua, como así se atestigua en el libro recopilatorio de Kastiyo y del Pino (2001) *El Festival Internacional de Música y Danza de Granada 1952-2001* en su volumen I, donde se narra el testimonio de Carlos Gómez Amat (1977) a través de una locución en *Radio Madrid*:

Por su parte, la crónica de Carlos Gómez Amat en Radio Madrid, un día más tarde, abundaba en la idea de la Atlántida sumergida: «La lluvia convertía a Granada en una especie de San Sebastián. Pero se escuchó *Atlántida*, con agua, que es lo suyo. Fue admirable el comportamiento de un público entusiasta que se refugió, con el silencio posible, en el anillo cubierto del Palacio de Carlos V. Admirable por partida doble el de los que, previsores, habían llevado paraguas y aguantaron en su sitio. Y más admirable aún el de algunos

filarmónicos que, sin protección de ninguna clase, permanecieron impertérritos. Siempre recordaremos el gran espíritu de Enriqueta Tarrés poniendo toda su alma en el bellissimo fragmento «El sueño de Isabel», mientras la lluvia arreciaba y el público emigraba a lugar techado». (Kastiyo y del Pino, 2001, p. 196)

De igual manera, Fernández-Cid (1977) se une a los comentarios de Gómez Amat (1977) respecto a la actuación de Tarrés y su interpretación del aria de la Reina Isabel: «En los solistas, Enriqueta Tarrés con voz pura de timbre y firme de técnica, especialmente feliz en el Sueño de Isabel» [...] (Fernández-Cid, 1977, p. 57).

La discográfica EMI dentro de la colección *La voz de su amo* en la Serie Ángel, publicó un disco con la obra de Falla-Halffer, bajo la dirección de Frühbeck de Burgos y con Enriqueta Tarrés, Anna Ricci, Eduardo Giménez, Vicente Sardinero, la Escolanía de Nuestra Señora del Recuerdo y el Coro y la Orquesta Nacional de España.

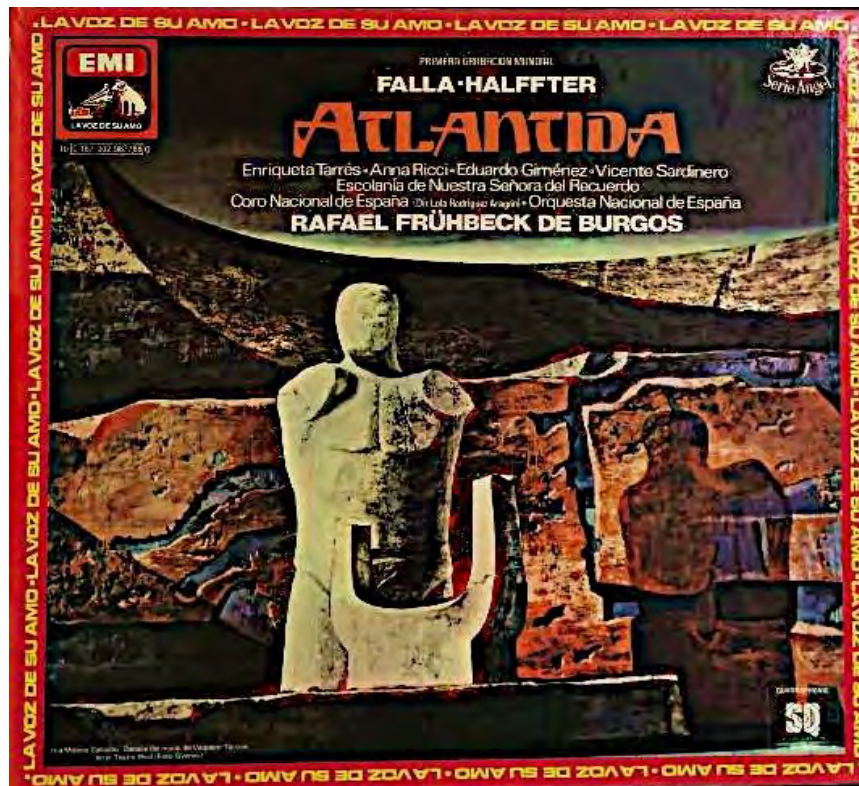


Figura 82. Portada del disco *Atlántida* de Falla-Halffer de 1978 (Archivo personal de la autora).

8.10 Reconocimiento en Alemania: Título «Kammersängerin» de Berlín Oriental (1981)

Dada la trayectoria profesional de la soprano en Die Unter den Linden Berlin, en 1981 le otorgaron el Título «Kammersängerin»³⁹³, equivalente al Doctor Honoris Causa dentro de la disciplina de la música. Este reconocimiento se otorga a cantantes que han realizado exitosas actuaciones en reiteradas ocasiones, muy aplaudidas tanto por el público, como por la prensa. Ese fue el caso de Tarrés, que entre 1967 y 1983 actuó en innumerables ocasiones en este teatro como soprano invitada. Cantó un total de trece óperas diferentes, sobre todo de los compositores Richard Strauss, Giuseppe Verdi y Giacomo Puccini.



Figura 83. Certificado del título «Kammersängerin» otorgado a Enriqueta Tarrés el 7 de octubre de 1981 en Berlín Oriental (Archivo personal de Enriqueta Tarrés)³⁹⁴.

Existe un dato anecdótico sobre la vinculación de Tarrés con este teatro. Con motivo de la actuación de la compañía del teatro berlinés en el Festival de Ópera de Madrid, la periodista de *La Vanguardia Española* Concha Gil de la Vega (1974) le realizó una entrevista a Erhard Fischer, director de escena de este teatro. En dicho artículo, Gil de la Vega preguntó a Fischer: «¿Ha cantado, dentro de su compañía, alguna cantante española?» (Gil de la Vega, 1974, p. 54), a lo que el director contestó: «Solamente una, Enriqueta Tarrés, que nació en

³⁹³ Cantante de cámara (trad. a.)

³⁹⁴ Certificado asignado por sus grandes méritos artísticos a Enriqueta Tarrés, con efecto a partir del 7 de octubre de 1981 como Kammersängerin. Berlín, 7 de octubre de 1981. Firmado por el ministro.

Madrid» (Gil de la Vega, 1974, p. 54). Por tanto, que se tenga constancia, hasta 1974 ningún cantante español había pertenecido a la compañía del Die Oper Unter den Linden Berlin o Deutsche Staatsoper Berlin.

Según se ha podido recopilar de los archivos de la página digital *tamino-klassikforum.at*³⁹⁵, se tiene constancia de la interpretación de «la premier» de cada una de las óperas que Tarrés cantó como soprano invitada en este teatro. Esta primera función pertenece a una temporada concreta, por lo tanto, pudo haber actuado en varias temporadas con una misma obra. En la descripción general del calendario que en la web se ofrece, se precisan los nombres de los solistas y los roles que interpretaron en esa primera función. Es por ello que no se ha podido determinar el número exacto de actuaciones que la soprano realizó en este teatro en cada producción, pero sí las óperas que interpretó.

Die Frau ohne Schatten de Strauss fue la obra que en más ocasiones cantó en este teatro berlinés. En total fueron veinte funciones, aunque es posible que en alguna ocasión más la interpretase sustituyendo a alguna soprano, y que no aparezca en dichos archivos, al igual que pudo ocurrir con otras óperas. Esta obra acompañó sigilosamente a Tarrés durante muchas veladas en un amplio intervalo de años.

Se han podido encontrar programas de mano de dos de estas actuaciones. Una de ellas, el 21 de marzo de 1971, donde la soprano interpretó a Die Kaiserin. Junto a ella actuaron Martin Ritzmann como Der Kaiser, Sigrid Kehl en el rol de Die Amme, Siegfried Vogel en el papel de Der Gesiterbote, Ingeborg Wenglor representando a Hüter der Schwelle des Tempels y Harald Neukirch como Stimme des Jünglings, entre otros, y acompañados por el coro y la orquesta del teatro berlinés. La dirección escénica corrió a cargo de Harry Kupfer y la musical fue otorgada a Otmar Suitner, que en tantas ocasiones había dirigido a Enriqueta. Y una segunda, el 16 de marzo de 1975, donde la ficha artística fue casi idéntica a la de 1971 a excepción de Ingeborg Zobel en el rol de Die Amme, Heinz Reeh en el papel de Der Gesiterbote y Renate Kraemer como Hüter der Schwelle des Tempels. (*Die Frau ohne Schatten*, 1975)

³⁹⁵ Según la información que se ha podido extraer, el autor de dicha web ante la ausencia de un archivo propio del teatro de Berlín, ha realizado una recopilación de las óperas y los repartos que se interpretaron en la unter den Linden basándose en la documentación encontrada en la Biblioteca Estatal y en los Archivos Estatales de Berlín.



Figura 84. Programa de mano donde aparece el reparto de *Die Frau ohne Schatten* de Strauss en el Staatsoper de Berlín Oriental, de la representación del 21 de marzo de 1971 (Archivo personal de la autora).



Figura 85. Programa de mano donde aparece el reparto de *Die Frau ohne Schatten* de Strauss en el Staatsoper Berlin, de la representación del 16 de marzo de 1975 (Archivo personal de la autora).

Tabla18. Interpretaciones de Enriqueta Tarrés en el teatro de ópera de Berlín Oriental.

Actuaciones en la Die Unter Lander Oper Berlin (1967-1983)

Ópera	Rol	Director	Nº de primeras funciones
<i>Elektra</i> - R. Strauss	Crhysothemis	Otmar Suitner	1
<i>Madame Butterfly</i> - G. Puccini	Cio-Cio San	Joachim Freyer	1
<i>Fidelio</i> – L. van Beethoven	Leonore	Otmar Suitner	1
<i>Cavalleria rusticana</i> - Mascagni	Santuzza	Heinz Fricke	1
<i>La Bohème</i> - G. Puccini	Mimi	Heinz Rögner	1
<i>Aida</i> - G. Verdi	Aida	Wolfgang Rennert	1
<i>Don Carlo</i> - G. Verdi	Isabel de Valois	Arthur Apelt Heinz Fricke	2
<i>La clemenza di Tito</i> - W. A. Mozart	Vitelia	Gert Bahner Wolfgang Rennert	2
<i>Der Rosenkavalier</i> - R. Strauss	Mariscala	Wolfgang Rennert Ernest Märzendorfer	3
<i>Don Giovanni</i> - W. A. Mozart	Donna Anna	Otmar Suitner Heinz Rögner Ernst Märzendorfer	4
<i>Ariadne auf Naxos</i> - R. Strauss	Ariadne	Wolfgang Rennert Arthur Apelt Gert Rögner Heinz Fricke	5
<i>Otello</i> - G. Verdi	Desdemona	Wolfgang Rennert Ernst Stoy Siegfried Kurz	5
<i>Die Frau ohne Schatten</i> - R. Strauss	Die Frau	Otmar Suitner Joachim Freyer Ernst Märzendorfer	20

Nota: tabla que muestra las óperas y los roles que Enriqueta Tarrés interpretó en Die Unter Lander Oper Berlin, además de los directores que la dirigieron y el número de primeras funciones que realizó de cada ópera, entre 1967 y 1983).

8.11 Epítome europeo: otras importantes actuaciones (1972-1982)

En el periodo comprendido entre 1972 y 1982 Tarrés interpretó óperas y conciertos por numerosas ciudades europeas. En estas ocasiones era invitada de manera ocasional para interpretar roles de su repertorio habitual, oratorios y obras sinfónicas como solista, además de realizar grabaciones discográficas. En este apartado se expondrán algunos de los más destacados.

En los últimos meses del año de 1972 cantó en el que se estaba convirtiendo en un teatro habitual para la soprano, el Staatsoper de Köln, *Madame Butterfly* de Puccini y *Un ballo in maschera* de Verdi (Tarrés, comunicación personal, 18 de diciembre 1972). Unos días antes, el 16 de octubre, interpretó a Donna Anna de *Don Giovanni* de Mozart en Salzburg y a finales de octubre la misma ópera en Zurich (Tarrés, comunicación personal, 28 de octubre 1972). Las ciudades de Bruselas y Amsterdam también se unieron a las alemanas e invitaron a la soprano a actuar en los meses de marzo y abril de 1973 (Tarrés, comunicación personal, 5 de marzo 1973)³⁹⁶.

El 18 de enero de 1974, cuando se encontraba en New York interpretando *La bohème* de Puccini en el Met, fue requerida para una reposición de *Il trovatore* de Verdi en la Staatsoper de Köln. Al tener contrato como soprano invitada con este teatro y no tener representación en el teatro neoyorkino en esos días, pudo viajar a Alemania para interpretar a Leonora y posteriormente regresar a América y proseguir con su compromiso en el Met. (Tarrés, comunicación personal, 10 de enero 1974). A su regreso de América, el 16 de febrero de 1974 interpretó *La forza del destino* de Verdi en el mismo teatro de Köln.

En mayo de 1974 le ofrecieron grabar el *Così fan tutte* de Mozart en disco para la discográfica *Guilde Internationale du Disque*. El rol de Fiordiligi es de una gran envergadura vocal, un registro muy amplio y con grandes intervalos melódicos. Según la propia Enriqueta «[...] és un rol molt llarg, molt difícil [...]» (Tarrés, comunicación personal, 6 de junio 1974). Pero era un interesante proyecto que no podía rechazar. Entre los días 14 y 20 de junio se realizó la grabación en Montecarlo con notables resultados. En el reparto se

³⁹⁶ No se tiene constancia de las obras que interpretó, ni del lugar.

encontraban Kari Lövass en el rol de Dorabella, como Despina Rotraud Hansmann, en el papel de Ferrando Erik Geisen, en el de Guglielmo Philippe Huttenlocher y como Alfonso Klaus Hirte, junto a ellos la Orchestre National l'Opéra de Monte-Carlo y bajo la batuta de Pierre Colombo.

En los meses estivales Tarrés solía actuar en España. En el verano de 1974 la XXXVI Quincena Musical Donostiarra de San Sebastián requería a la soprano para dos importantes obras, la *Misa en Do Mayor «La Coronación» K. 317* de Mozart junto a los solistas Lieve Janssens, Alexander Oliver y Hubert Hoffman el 21 de agosto y los *Vier letzte Lieder* de Strauss el 22 de agosto. Ambas obras con la Orquesta Nacional de España y bajo la dirección de Rafael Frühbeck de Burgos. (Programa, 1974)

Tarrés comenzó 1975 comenzó interpretando a Isabel de Valois de *Don Carlo* de Verdi en el Staatsoper de Köln el día 1 de enero (Tarrés, comunicación personal, 1 de enero 1975). Los días 25 y 27 del mismo mes realizó dos conciertos privados para la radio holandesa en la ciudad de Hilversum, perteneciente a la parte septentrional de la región de Het Gooi de los Países Bajos. Concretamente, en los estudios de la Nederlandse Publieke Omroep, encargada de gestionar la radio y la televisión pública del país neerlandés. El 28 de ese mismo mes ofrecieron el mismo recital con asistencia de público en el mismo lugar. (Tarrés, comunicación personal, 10 de enero 1975). Al día siguiente, ofreció un concierto con música de Verdi en Utrecht. Para la soprano el concierto había sido un éxito y consideraba de gran valor la música de este compositor: «Aquesta música és molt maca i interessant» «[...] va anar molt bé i va ser un èxit» (Tarrés, comunicación personal, 27 de enero 1975).

La profesionalidad y responsabilidad de Enriqueta a nivel profesional era absoluta. Muestra de ello es una anécdota ocurrida en 1975. En el mes de marzo Tarrés estaba actuando³⁹⁷ en el Staatsoper de Stuttgart, y durante la mañana de uno de los días de actuación tuvo un accidente doméstico. Al bajar a la bodega de su casa para coger una botella de vino para la comida, tropezó. En la caída se dañó la pierna, lo que le impidió caminar con normalidad, al tiempo que sentía un considerable dolor. Tuvo que llamar al teatro para explicar lo ocurrido y decir que era imposible que pudiera hacer la función de la noche. El teatro decidió que

³⁹⁷ No se tiene constancia de la ópera que estaba interpretando.

aquella funció la cantara la soprano del segundo cast y Enriqueta, muy agradecida, al día siguiente le envió un ramo de flores como agradecimiento por la suplencia a su sustituta. (Tarrés, comunicación personal, 21 de enero 2020). Unos días más tarde, el 28 de enero, debía cantar la ópera *Madame Butterfly* de Puccini en el Staatsoper de Köln, pero en esta ocasión decidió que su compromiso con el teatro estaba por encima de su estado de salud y opto por hacer la función:

Jo l'altre dia vaig caure per l'escala i em vaig esquinçar un muscle de la cama. Bé, al vespre tenia funció a Stuttgart, la sort que em varen poder suplir. Ara, ja em trobo més bé, però fins que marxi tot el dolor i en tinc per dies, m'ha dit el metge, que en tinc per unes 3 setmanes. Avui, veritablement ho tinc difícil amb la Butterfly, però no he volgut perdre la funció. (Tarrés, comunicació personal, 28 de enero 1975)

En el verano de 1975 fue contratada para actuar de nuevo dentro de los actos de la XXXVI Quincena Musical Donostiarra de San Sebastián (Tarrés, comunicación personal, 27 de enero 1975). Unas semanas antes del concierto en San Sebastián Enriqueta enfermó. La soprano había pasado un invierno de muchos resfriados con bronquitis que le producían mucha tos, lo que había afectado a su tráquea. Para recuperarse de la dolencia decidió buscar un sanatorio en Stanberg. Lugar famoso por haber sido donde se ahogó el rey Luis II de Baviera. (Tarrés, comunicación personal, 11 de agosto de 1975)

Segurament no podré venir abans del concert de San Sebastian, doncs el metge amb té amb tractament i de moment no em diu quan podré marxar. La malaltia que tinc no té res a veure amb la sinusitis, és qüestió del tub del pas de l'aire. Es veu que deu ser alguna cosa espinosa quan demà, si Déu vol, farà una setmana que soc aquí. Bé, què hi farem, s'havia de fer, doncs he passat molt mal hivern de tos i constipats. (Tarrés, comunicació personal, 11 de agosto 1975)

Finalmente, la soprano no pudo realizar los conciertos previstos en la XXXVI Quincena Musical Donostiarra previstos el 23 y el 25 de agosto de 1975, según se ha podido comprobar en el programa de mano de los actos anunciados en dicha edición consultado en el archivo de la Quincena Musical Donostiarra.³⁹⁸

³⁹⁸ Recuperado de: <https://www.quincenamusal.eus/archivo/> [Consultado: 28 de abril de 2020].

Para Tarrés cantar *Otello* de Verdi siempre era un regalo del que disfrutaba enormemente: «El dia 25 vaig cantar a Colonia un *Otello* molt bonic i la veu va sonar de meravella» (Tarrés, comunicació personal, 26 de octubre 1975). El 25 de octubre de 1975 interpretó la *Desdemona* de este *Otello* en el Staatsoper de Köln y el 9 de diciembre *Madame Butterfly* de Puccini, donde estaba cantando muy asiduamente.

En los consecutivos meses viajó a Italia para cantar *Un ballo in maschera* de Verdi el 1 de noviembre, y a Madrid para realizar tres conciertos los días 12, 13 y 14 de diciembre de 1975 (Tarrés, comunicació personal, 26 de octubre 1975).

1976 comenzó con actuaciones en Barcelona, los días 31 de enero y 1 de febrero de 1976 cantó en el Palau de la Música Catalana dentro de la temporada 75-76 junto a la Orquestra Ciutat de Barcelona (Tarrés, comunicació personal, 4 de diciembre 1975) interpretando el *Stabat Mater* de Rossini junto a la contralto Helga Müller, el tenor Renzo Casellato, el bajo John Brocheler, Coral Sant Jordi y Cor Madrigal, todos ellos dirigidos por Mario Rossi (Anuncio, 1976, p. 36) con un contundente éxito según Montsalvatge (1976):

Los solistas fueron acertadamente escogidos. Escuchamos a Enriqueta Tarrés, nuestra soprano internacional que canta con un aplomo y una musicalidad concordante con la belleza y la claridad de su voz. [...] el Palau lleno a rebosar y el éxito fue refrenado por una verdadera explosión de entusiasmo al terminar el concierto. (Montsalvatge, 1976, p. 53)

Los días 6 y 7 de mayo de 1976 viajó a Holanda donde interpretó el *Ein deutsches Requiem* de Brahms (Tarrés, comunicació personal, 21 abril 1976) y en septiembre un *Don Carlo* de Verdi en el Staatstheater de Stuttgart (Tarrés, comunicació personal, 22 de septiembre 1976). Antes de esta actuación, el 23 de agosto, interpretó el *Stabat Mater* de Rossini en la XXXVII Quincena Musical Donostiarra. En el reparto se encontraban la mezzosoprano Ann Murray, el tenor Renzo Casellato y el bajo Carlo de Bortoli como solistas, la Orquestra Nacional de España y el Orfeón Donostiarra, todos ellos bajo la batuta de Frühbeck de Burgos. (Programa, 1976)

En un principio estaba previsto que en el mes de diciembre de 1976 Tarrés cantara *La vida breve* de Falla en el Gran Teatre del Liceu (Tarrés, comunicació personal, 31 de mayo 1976), finalmente esta actuación no se realizó por motivos que se desconocen.

Entre 1976 y 1979 tuvo contratos como soprano invitada en los grandes teatros de ópera de Alemania y Suiza que hasta el momento no eran habituales sus actuaciones, como el Staatsoper de Wiesbaden, el Staatsoper de Dortmund y el Stadttheater de Zürich.

A finales de 1976, le diagnostican a Gerhard Herbert, esposo de Tarrés unas células cancerígenas que deciden extirpar. «[...] gràcies a Déu l'operació ha anat bé i tot l'organisme d'en Gerhard està en ordre solament aquestes cèl·lules dolentes [...]» (Tarrés, Comunicación personal, 12 de enero 1977). El pronóstico médico era positivo hacia una buena recuperación ya que era el principio de la enfermedad y las posibilidades de cura eran altas. «Tinc confiança en Déu que tot anirà bé, si vols encomanar aquest cas amb les teves oracions, t'ho agraiexo [...]» (Tarrés, comunicación personal, 20 de diciembre 1976). «Bé, això ha estat com un mal son, però gràcies a Déu ens anem refent i com dic, espero que tot s'arreglarà» (Tarrés, Comunicación personal, 12 de enero 1977).

En los primeros meses de 1977 destacan sus actuaciones en el Staatsoper de Köln con *Il trovatore* de Verdi el 14 de enero y la grabación para la radio holandesa de *La battaglia di segnano* de Verdi que comenzó el 15 de enero en Amsterdam (Tarrés, comunicación personal, 12 de enero 1977). Unos días después, el 29 de enero se realizó un concierto en la misma ciudad interpretando la ópera. Para la soprano esta ópera era de una gran dificultad vocal para su voz, según le expresaba a Eugenia Bonamusa en la correspondencia que intercambiaban: «vocalment és difícil per a mi» (Tarrés, comunicación personal, 12 de enero 1977).

Beethoven no era uno de los compositores preferidos por Tarrés para cantar, pero dado su tipo vocal solía ser contratada para algunas de las obras vocales del compositor alemán. Los días 27 y 28 de marzo de 1977 interpretó la *Missa Solemnis* de Beethoven en Berlín Occidental. Este concierto fue retransmitido por la televisión alemana. Asimismo, en la ciudad berlinesa cantó dos funciones de *Il trovatore* de Verdi en el mes de abril (Tarrés, comunicación personal, 24 de abril 1977).

En ese mismo mes de abril de 1977 volvió a Suiza, en esta ocasión a Genève, donde realizó un concierto en el que interpretó *Lámour sorcier* y *Le Tricon*³⁹⁹, ambas obras de Falla junto a la Orchestre de la Suisse Romande, dirigidos por Lorenzo Martínez-Palomo, y las Siete Canciones Populares de Falla, que la soprano interpretó acompañada por el pianista Miguel Zanetti. Posteriormente, se realizó un disco con la grabación en directo de este concierto que fue publicado. Una de las copias de esta grabación se encuentra en los Fondos de Jaume Baró de la Biblioteca de Catalunya, donado por el Dipòsit General de Hospitalet.

Y de nuevo, el 8 de abril interpretaba el *Stabat Mater* de Rossini en la ciudad suiza de Lugano. (Tarrés, comunicación personal, 3 de marzo de 1977) y el 13 de mayo la *Novena Sinfonía* de Beethoven en Sevilla (Tarrés, comunicación personal, 24 de abril 1977).

San Sebastián volvió a contar con la soprano para la XXXVIII Quincena Musical Donostiarra en el Teatro Victoria Eugenia de San Sebastián. Tarrés interpretó el *Stabat Mater* de Rossini el 23 de agosto de 1977 igual que lo había hecho la edición anterior. Sus compañeros de reparto fueron la mezzosoprano Ann Murray, el tenor Renzo Casellato y el bajo Simon Estes, junto a la Orquesta Nacional de España y el Orfeón Donostiarra, dirigidos por Rafael Frühbeck de Burgos. Para el día 25 de agosto la Quincena tenía previsto ofrecer el oratorio *Die Schöpfung* de Haydn con soprano Margarte Marshall, el tenor Roelof Oostwoud y el bajo Thomas Thomaschke, también con la Orquesta Nacional de España, el Orfeón Donostiarra y Frühbeck de Burgos a la batuta, pero por indisposición de la soprano, le ofrecieron a Enriqueta que lo cantase ella, aceptando la sustitución. (Programa, Quincena Musical de San Sebastián, 1977)⁴⁰⁰

Tarrés celebró el Año Nuevo de 1978 en el escenario. Recibió una invitación para actuar el 1 de enero en una reposición de la ópera *Der Rosenkavalier* de Strauss en el Staatsoper de Karlsruhe, en la que la soprano ya había participado interpretando el rol de La Mariscala en anteriores temporadas (Tarrés, comunicación personal, 9 de diciembre 1977).

Tras esta actuación, Tarrés viajó a Barcelona para cantar en el Gran Teatre del Liceu, que la había contratado para interpretar el rol de Amelia de *Un ballo in maschera* de Verdi. El

³⁹⁹ El sombrero de tres picos (trad. a).

⁴⁰⁰ Recuperado de: <https://www.quincenamusal.eu/archivo/> [Consulta: 28 de abril de 2020].

coliseo barcelonés anunciaba la Temporada 1977-78 con entusiasmo y grandes expectativas, haciendo alusión a la intervención de los cantantes españoles que se darían cita en dicha temporada, destacando la relevancia internacional de los mismos, mencionando entre ellos a Enriqueta Tarrés.

El Gran Teatre del Liceu presentaba la Temporada 1977-78 con el título: Otra extraordinaria temporada operística. En su exposición dejaba latente «[...]», con la participación de los más importantes cantantes de la lírica internacional. [...] Las deseadas reapariciones de célebres artistas: Montserrat Caballé, [...], Enriqueta Tarrés, [...], Fiorenza Cossotto, [...], Plácido Domingo, [...], Alfredo Kraus, [...], etc. [...] que figuran en los extraordinarios repartos de las óperas programadas. Se puede asegurar que nunca se alcanzó en España una cota tan alta. («Anuncio. Temporada 1977-78», 1977, p. 46)

Asimismo, José Guerrero Martín (1977) en un artículo en *La Vanguardia Española* titulado *Una temporada de ópera, bajo el signo de los aniversarios*, también se hacía eco del elenco por el que había apostado el teatro de las ramblas.

En cuanto a las figuras españolas, cantarán casi todas las que hoy son algo en la ópera mundial (muy pocas estarán ausentes). Entre ellas, Montserrat Caballé, Enriqueta Tarrés, Jaime Aragall, José Carreras, Plácido Domingo, Eduardo Giménez, Alfredo Kraus, Pedro Lavirgen, Vicente Sardinero. (Guerrero Martín, 1977, p. 49)



Figura 86. Anuncio de la representación de *Un ballo in maschera* de Verdi («Anuncio. Liceu», 1978, p. 35).

Para Tarrés, Verdi es el gran compositor de las voces dentro de la ópera, al igual que en el oratorio y el lied, como ya se expuso anteriormente. Su dúctil y potente voz, con facilidad

para los agudos pianos y una gran brillantez tímbrica en todo el registro, la llevaron a interpretar muchísimas óperas de este compositor, como se ha ido apreciando a lo largo de este capítulo y de los anteriores. El rol de Amelia lo había cantando en numerosas ocasiones en los teatros más importantes de Alemania y ahora era el turno del Gran Teatre del Liceu.



Figura 87. Anuncio de la actuación de Enriqueta Tarrés en el Gran Teatre del Liceu, en la ópera *Un ballo in maschera* de Verdi («Anuncio. Liceu», 1978, p. 32).

Las funciones tuvieron lugar los días 22, 24 y 28 de enero de 1978, junto a Enriqueta actuaron los tenores Jaume Aragall y Luis Lima como Riccardo, Franco Bordonni en el rol de Renato, Montserrat Aparici interpretó a Ulrica, Elena Baggione a Oscar, Eno Mucchiutti a Silvano, Joan Pons a Samuel, Eduard Soto a Tom, Manuel Garrido a un giudice y Antonio Bernal a un servo d'Amelia, bajo la dirección escénica de Gianpaolo Zennaro y la musical de Gianfranco Rivoli (Tribó, s.f.).

Enriqueta Tarrés es la protagonista —Amelia— del conjunto. No vamos a descubrir las cualidades de nuestra excelente soprano de valor internacional, pero, sea porque la obra «le va» o por otra razón, asume su papel con un dominio vocal, una belleza de emisión y una sensibilidad expresiva encantadoras. (Montsalvatge, 1978, p. 46)

Esta primera representación fue accidentada y así lo refleja Roger Alier en su libro *El gran teatro del Liceu*. «Jaume Aragall que cantó algunas notas a la octava baja [...], a pesar de que Enriqueta Tarrés apareció impecable en su cometido como Amelia [...]» (Alier, 1994, p. 357).

El 25 de febrero de 1978, con motivo de su concierto en Helsinki, los embajadores españoles

de Finlandia prepararon una recepción de bienvenida a la que invitaron a la soprano: «Etic esperant que arribi l' hora d' anar a dinar que els ambaixadors espanyols ens han convidat» (Tarrés, comunicación personal, 25 de febrero 1978). Este concierto, del que no se conoce el repertorio, fue retransmitido por la radio y la televisión finesa.

El Palau de la Música Catalana programó *Die Schöpfung* de Haydn para los días 15 y 16 de abril de 1978. Para este oratorio Tarrés fue contratada como soprano solista junto al tenor Dieter Ellenbeck y el bajo Hüttenlocher. Antoni Ros Marbá fue el encargado de dirigir a este trío solista acompañado del Coro Nacional de España y la Orquesta Ciutat de Barcelona. (Montsalvatge, 1978)

[...] Tenemos garantías de que la versión será importante. Para esta oportunidad Ros Marbá estará de nuevo al frente del conjunto sinfónico con el que colaborará el Coro Nacional de España además de una excelente participación solista con nuestra admirada Enriqueta Tarrés, el tenor Dieter Ellenbeck y el bajo Philippe Hüttenlocher. (Montsalvatge, 1978, p. 64)

El propio Montsalvatge (1978), que había anunciado unos días antes este oratorio en el periódico *La Vanguardia Española*, fue también el encargado de realizar la crítica de la interpretación del mismo, donde destacaba la interpretación de Tarres:

Fueron celebradas las intervenciones de los tres solistas resaltando la soprano Enriqueta Tarrés, cuya carrera internacional en el campo de la ópera y la cantata le ha convertido en una figura de primera línea para este tipo de audiciones. Voz poderosa, vibrante, de densidades expresivas e igualmente dotada para la agilidad virtuosística, supo adaptarse adecuadamente a los recitativos y a las arias de Gabriel y Eva. (Montsalvatge, 1978, p. 62)

Berlín era otra de las ciudades que requería a la soprano con asiduidad para cantar óperas de Strauss, Mozart y Verdi. Una destacada actuación fue con el rol de Kaiserin de *Die Frau ohne Schatten* de Strauss el 17 de marzo de 1979. Sus principales compañeros de reparto fueron Gisela Schröter como Amme, Ludmila Dvorakova como Färberin, Josef Hopferwieser como Kaiser, Antonin Svorc como Barak y Waldemar Wild como Geisterbote. (De la voz, 2016)⁴⁰¹. A esta versión se puede acceder en el foro *Tamino Klassikforum*,

⁴⁰¹ Recuperado de: <https://www.tamino-klassikforum.at/index.php?thread/19014-besetzungsarchiv-staatsoper-berlin-spielzeit-1978-79/&postID=579544&highlight=tarres#post579544> [Consulta: 12 de diciembre de 2020].

dedicado a la ópera, a través de unos audios extraídos del archivo de la Staatsoper de Berlín de la Temporada 1978-79, en los que se puede escuchar a Tarrés interpretando a Kaiserin en directo.

El mes de abril de 1980 trajo consigo un importante compromiso profesional para Tarrés. El conjunto sinfónico coral Gewandhaus de Leipzig la invitó a cantar la *Missa Solemnis* y la Novena Sinfonía ambas obras de Beethoven en una gira por América. («Noticias musicales con nombre», 1980)

La compañía de la ópera del estado de Berlín de la República Democrática Alemana fue invitada a participar en el XVII Festival de Ópera de Madrid. Los días 7, 8 y 9 de mayo interpretaron *Der Rosenkavalier* de Strauss en el Teatro de la Zarzuela. Entre los protagonistas se encontraba Enriqueta Tarrés, que interpretó el rol de Mariscala, como ya había hecho en diversas ocasiones en el teatro del Berlín Oriental. (Fernández-Cid, 1980).

En la temporada de 1980-81 la actividad musical de Tarrés en Barcelona se acrecentó. Durante estos meses tuvo tres conciertos en el Palau de la Música Catalana junto a la Orquesta Ciutat de Barcelona y a otras entidades corales. En el primero de ellos interpretó los *Rückert-Lieder* de Mahler, el segundo, un recital dedicado a la Navidad y en el tercero, la *Missa Solemnis* de Beethoven.

[...] Nuestra gran soprano Enriqueta Tarrés cantará los *Rückert-Lieder* de Mahler y en el concierto de Navidad participará el Cor Madrigal, igual que en la *Missa Solemnis* de Beethoven junto a la Coral del Conservatorio, el Orfeó de Sants y la Coral Antics Escolans de Montserrat (Montsalvatge, 1980, p. 44).

En noviembre de 1980 y el 21 de febrero de 1981 cantó los *Rückert-Lieder* de Mahler («Pauta y clave de la música», 1981), que según Montsalvatge (1981) poseían ciertas particularidades: «En los *Rückert-Lieder* hay menos tortura expresionista que en la mayoría de las melodías que Mahler confió a la voz femenina flotando sobre el oleaje de su tensa y grávida orquesta, pero no menos lirismo ni emotividad» (Montsalvatge, 1981, p. 61). A estas palabras, se une su crítica sobre la interpretación de Tarrés de la obra de Mahler, donde destaca la correspondencia de esas características en la versión ofrecida por la soprano,

además de resaltar su trayectoria profesional y las peculiaridades de su voz:

No fue el menor de estos aciertos el haber invitado a Enriqueta Tarrés para interpretar los cinco *Lieder* de Mahler sobre textos de Frederick Rückert (el poeta de los famosos «*Kindertotenlieder*» del mismo compositor). La admirada soprano barcelonesa figura entre esta clase de cantantes cuya dedicación y éxitos en la escena operística no les hace olvidar las salas de conciertos donde manifiestan de forma menos efectista pero más patente, lo más profundo y auténtico de su musicalidad.

Enriqueta Tarrés adivina el hondo sentido de esta música y la trasmite con una elocuencia penetrante sin depasar [*sic*] los límites de una contenida sobriedad. Su versión fue cálida por el tono de su voz turgente, bellísima en el timbre y cimbreante siguiendo la línea del fraseo. Es posible que en algún momento la apretada orquestación malherlana desdibujara un poco el protagonismo de la solista, pero pareció que a Enriqueta Tarrés le preocupó más mantener la calidad y la veracidad en la dicción que imponerse poniendo de manifiesto sus sobrados recursos vocales, lo que no hizo más que confirmar el temple y la elegancia de su personalidad artística. (Montsalvatge, 1981, p. 61)

La edición IV *Concert d'Hivern* organizaba actuaciones musicales en la Sala Auditori del Orfeó Gracienc en la calle Astúries, 83 de Barcelona. Dentro de los actos programados, el 12 de marzo de 1981 se anunció un concierto extraordinario con Enriqueta Tarrés y el pianista Jordi Vilaprinjó. (Pauta y clave de la música, 1981). Este concierto tuvo que ser aplazado por causas desconocidas, y se realizó el 25 de marzo de 1981 (Pauta y clave de la música, 1981) con un programa compuesto por *Lieder* de Mozart y otras canciones de Toldrá, Lamote, Zamacois, Pich Santasusana y Alfonso (Grup de divulgació musical, 1981).

El XXX Festival Internacional de Música de Santander, el 29 de agosto de 1981, ofreció un concierto con arias y dúos del repertorio operístico verdiano. Entre los solistas se encontraban tres cantantes de trayectoria internacional, Enriqueta Tarrés, el tenor Pedro Lavirgen y el barítono Vicente Sardinero dirigidos por Jorge Ruiz. El recital se realizó en la Plaza Porticada de la ciudad cántabra. (Iglesias, 1981)

La XXIV Temporada Musical del Patronato Pro Musica de Barcelona ofreció un extraordinario espectáculo, una apuesta por la excelencia musical, con artistas de reconocido prestigio encabezado por Teresa Berganza y Enriqueta Tarrés. La obra elegida fue *La*

clemenza di Tito de Mozart, última ópera escrita por el compositor austriaco, que se presentó en versión concierto y se celebró los días 5 y 7 de mayo de 1982 en el Palau de la Música Catalana. El reparto lo completaron la mezzosoprano Carolyn Watkison, la soprano Deborah Bees, el tenor Thomas Moser y el bajo Hans Franzen. La parte instrumental estuvo a cargo de la Scottish Chamber Orchestra y la coral por el Coro de Cámara del Orfeón Donostiarra. La dirección corrió a cargo de Charles Mackerras.

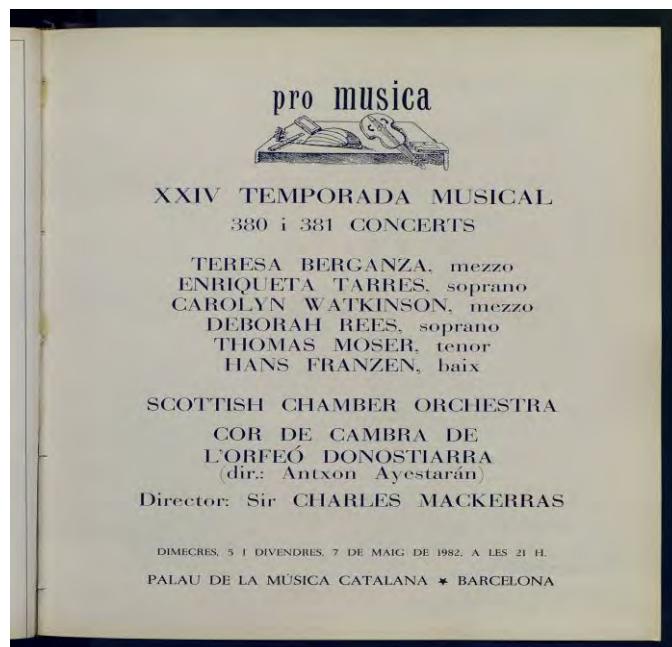


Figura 88. Reparto de *La clemenza di Tito* de Mozart dentro de la XXIV Temporada Musical de Pro Música. Palau de la Música Catalana, 1982. Programa de mano («Patronato de música», 2018, p. 3).

El compositor y crítico Montsalvatge (1982), en su artículo *Solistas de primer orden para la «Clemenza di Tito»*, realizó una crítica sobre la interpretación de esta ópera donde subraya los nombres de las dos cantantes españolas:

Para la versión ofrecida por Pro-Música se contó con un concertante de cantantes solistas de primer orden, entre los que destacan -sin que los demás quedaran verdaderamente en inferioridad- Teresa Berganza y Enriqueta Tarrés. [...].

La dificultad técnica mayor en la parte vocal de la obra estriba en que a la mezzo se le confían agudos casi inalcanzables para su cuerda, que la Berganza superó el cambio al papel de Vitelia, reservado a la primera soprano, le corresponden frecuentes descensos a la tesitura más grave casi imposibles de entonar con plenitud. A Enriqueta Tarrés no le coaccionó esta realidad. Es una cantante con ímpetu y una seguridad que le permite lucir claramente sus

facultades, que una vez más admiramos sin la mínima reserva. [...].

En resumen: atención a esta «Clemenza di Tito» en versión concertante, y espléndidamente montada, que hoy volverá a interpretarse en el Palau bajo los auspicios de Pro-Música. (Montsalvatge, 1982, p. 54)

Esta misma ópera se volvió a interpretar el 16 de octubre 1991 en el Palau de la Música Catalana. En esta ocasión, el espectáculo en versión concierto estuvo organizado por la asociación barcelonesa Amics de Mozart. Tarrés fue la única cantante del reparto de 1982, que volvió a interpretar la ópera mozartiana, en el papel de Vitelia. El resto del reparto lo completó Dalmau González, Montserrat Torroella, Maria Àngels Sarroca, Enric Serra y Àngles Miró, con la Orquesta de Cambra de Sant Cugat, dirigidos por Josep Farré.

Alier (1991) valoró la actuación, con una analogía un tanto curiosa, en un artículo titulado *Un equipo catalán para Tito*, de la siguiente forma:

En un momento en que los equipos de fútbol del país integran en sus filas el cuarto jugador extranjero, debe llenarnos de satisfacción que en el campo de la ópera sea posible en Cataluña montar toda una ópera compleja y poco "latina", poco "popular", una ópera "de especialistas" con un equipo de artistas catalanes y en un acto organizado por una entidad catalana, la Associació d'Amics de Mozart de Barcelona, que ha colocado así una piedra miliar en la conmemoración del año Mozart.

Motivo muy especial de agrado fue la actuación de los solistas vocales. Señalemos en primer lugar la profesionalidad depurada de Enriqueta Tarrés, que regula la emisión con un preciosismo de gran clase y que cantó un rondó de Vitellia emotivo, intenso y lleno de gracia. (Alier, 1991, p. 43)

El concierto inaugural del XX Festival Internacional de Música de Barcelona estuvo organizado por el Ajuntament de Barcelona y Forum Musical y se celebró en el Palau de la Música Catalana el 5 de octubre de 1982. El programa estuvo compuesto por *Adagio de la Simfonía núm. 10* de Mahler, *Shéhérezade* de Ravel y *Perséphone* de Stravinski. Entre los artistas se encontraban Enriqueta Tarrés, el tenor Louis Devos, la actriz Nuria Espert como narradora, la Orquesta Ciutat de Barcelona, la Coral Sant Jordi y el Grup Llevant. El director invitado para el acto inicial de esta edición fue Jacques Bodmer. («Anuncio. Concierto

inaugural», 1982)

8.12 Alemania: *trauriger Abschied*⁴⁰² (1983)

En enero de 1983 falleció el esposo de Enriqueta Tarrés, Gerhard Herbert, a los cincuenta y nueve años de edad víctima de un cáncer. Herbert murió en el piso que tenían alquilado en Stuttgart y fue enterrado en el cementerio de Santa Cristina d'Aro, Girona, por deseo propio. (Tarrés, comunicación personal, 21 enero 2020)

Tras la pérdida de su esposo en 1983, en la vida de Enriqueta Tarrés se produjeron cambios notables. Apenas un año después, en 1984, decidió regresar a vivir a su ciudad natal junto a su hija, concretamente al barrio de Gracia de Barcelona, donde había adquirido una vivienda años atrás.

Antes de regresar definitivamente a Barcelona, la soprano prosiguió con sus compromisos profesionales. Cabe destacar su actuación en los meses de septiembre y octubre de 1983 en el XXI Festival Internacional de Música de Barcelona que se celebró en la ciudad condal. Este evento estuvo organizado por Joventuts Musicals de Barcelona y el Ajuntament de Barcelona. Los conciertos se celebraron en el Palau de la Música Catalana entre los días 5 y 30 de octubre.

La intervención de Tarrés tuvo lugar el 14 de octubre de 1983 junto a un conjunto de artistas que interpretaron un programa integrado por el *Concert per a violí i orquestra* de Sibelius y *Das Klagende Lied* Mahler, en el que la soprano participó junto al resto de cantantes. («Anuncio. XXI Festival Internacional de Música de Barcelona», 1983)

A la Orquesta Ciudad de Barcelona le corresponderán otras dos veladas. En la primera Ros Marbá dirigirá el Concierto de Sibelius, contando con el violinista Gerard Claret y *Das Klangende Lied*, de Mahler, que requería el concurso de los cantantes Enriqueta Tarrés, Faith Wilson, William Neill y las corales Cantiga y Cármina. [...] («Diversos estrenos y propósito de renovación en el Festival Internacional de Música de Barcelona», 1983, p. 48)

Una de las últimas actuaciones operísticas, de las que se tiene constancia residiendo la

⁴⁰² Triste despedida (trad. a.)

soprano en Alemania, fue el 9 de febrero de 1984. Ese día, Tarrés interpretó el papel de Die Feldmarschallin Fürstin Werdenberg de la ópera *Der Rosenkavalier* de Strauss en el Staatsoper de Berlín Oriental. El reparto de artistas estaba compuesto por Siegfried Vogel, Ute Trekel-Burckhardt, Rolf Haunstein, Isabella Nawe, Ilona Papenthin, Harald Neukirch, Gisela Schröter, Heinx Reeh, entre otros. El coro y la orquesta fueron los residentes del teatro alemán. La dirección de escena la realizó Erhard Fischer y la musical Edgar Seipenbusch. (Programa de mano, 1984)

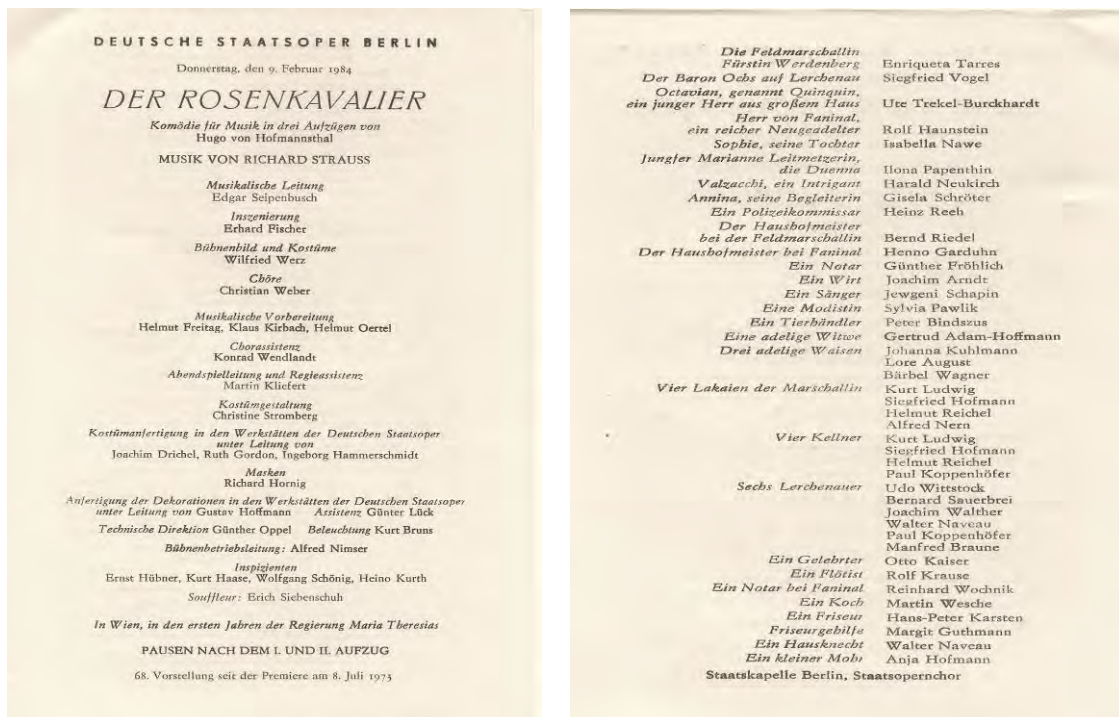


Figura 89. Programa de mano de la ópera *Der Rosenkavalier* de Strauss en el Staatsoper de Berlín, con la actuación de Enriqueta Tarrés en el rol principal, en 1984 (Archivo personal de la autora).

Capítulo 9. Regreso a Barcelona (1984)

*Mi carrera ha sido la de
trabajadora, no la de diva*
ENRIQUETA TARRÉS

9.1. De vuelta a Gràcia

En 1984, tras el fallecimiento de su esposo, Tarrés regresó a Barcelona instalándose en el barrio de Gràcia donde había nacido y pasado sus años de juventud. Allí comenzó una nueva etapa personal y profesional, dejando atrás más de veinte cinco años de vida en Suiza y Alemania, donde había actuado en los grandes teatros y salas de estos países obteniendo grandes éxitos. Además, había cosechado un innumerable rosario de experiencias personales que marcaron toda su vida.

El regreso de Tarrés a Barcelona supuso la apertura de nuevas y numerosas actuaciones en Catalunya y España, al mismo tiempo que prosiguió con actuaciones en teatros alemanes.

Se instaló en un piso que había comprado en 1978 en la calle Robí, nº 22 - 4º-3ª. La vuelta a Barcelona suponía grandes cambios para la soprano, que debía habituarse a su nueva vida. Por un lado, había enviudado y su compañero sentimental, que la había acompañado en numerosas ocasiones en sus actuaciones ya no lo haría. Por otro lado, la vida en Barcelona era muy distinta a Alemania y tenía que acostumbrarse.

Su vida profesional en Alemania era de una actividad constante y cuantiosa, tenía numerosas actuaciones como hemos podido observar en los capítulos anteriores. Ahora debía reubicarse en un panorama desconocido para ella, y en un país que tan sólo tenía un teatro de ópera con temporada continuada, el Gran Teatre del Liceu. Hay de decir, que Tarrés ya poseía un reconocido nombre en el mundo de la lírica y fue reclamada por muchas salas del país, pero no con la asiduidad que actuaba en Alemania.

9.2 Grandes estrenos y reposiciones

Se ha considerado importante aunar los estrenos y reposiciones que durante esta etapa Enriqueta protagonizó. Aunque las fechas no son correlativas, ya que estas obras se estrenaron entre los años 1984 y 1990, el hecho de agruparlas en un mismo apartado, nos proporciona una unidad en relación a la información de este aspecto.

La producción de óperas de compositores españoles siempre ha sido un tema de controversia y del que se ha tenido la imagen de exigua producción compositiva. Estas ideas sólo han sido fruto, en algunas ocasiones, de la posible ignorancia sobre este tema y en otras, del olvido. Así lo corrobora Francisco García-Rosado (2012) en un artículo titulado *La ópera española*:

Durante demasiado tiempo se ha creído que no existía ópera española, que nuestros «escasos» compositores se habían dedicado a otros menesteres compositivos y que, mientras el siglo XIX producía un corpus operístico inmenso y de calidad, aquí no se hacía nada que tuviera que ver con el arte lírico. (García-Rosado, 2012)⁴⁰³.

García-Rosado (2012), en el mismo artículo, expone las dos opiniones contrapuestas al respecto sobre las que más se discute. Por un lado, la inexistencia de ópera en España, según la opinión de personalidades de idiosincrasia cultivada, cuyos nombres no menciona y, por otro lado, la idea de musicólogos que avalan la ingente cantidad de óperas de compositores españoles, entre los que destaca al musicólogo Emilio Casares.

⁴⁰³ Recuperado de: <https://www.operaworld.es/la-opera-en-espana/> [Consulta: 1 de noviembre de 2020].

Este prejuicio sobre la inexistencia de ópera española, entendida esta no como ópera nacionalista, como ocurrió en otros países europeos, sino aquella compuesta por autores españoles, perdura aún en los momentos actuales y en personalidades cultas que sostienen que la ópera en España no existió. El profesor Emilio Casares, director del Instituto de Ciencias Musicales (ICMU) dependiente de la Universidad Complutense de Madrid afirma que «la creación operística española constituye uno de los legados más importantes de nuestra música» declaró hace poco. (García-Rosado, 2012)⁴⁰⁴

A esta opinión, podemos añadir la de Yolanda Quincoces (2014), que muestra la misma idea basándose también en la bibliografía de Emilio Casares y Álvaro Torrente (1999), expertos en la materia y autores de los dos volúmenes titulados *La Ópera en España e Hispanoamérica*.

Aún hoy en día muchos se preguntarán si verdaderamente existe alguna ópera española, más allá de la *Marina* de Emilio Arrieta y algún otro título que por vicisitudes del destino ha sobrevivido al olvido injustificado al que este género se ha visto sometido desde su mismo origen. A pesar de lo que pueda parecer, la ópera ha sido un género que, si bien no ha producido un gran número de ejemplos (en comparación con su género “hermano”, la zarzuela), ha resultado clave a lo largo de la historia de la música española, especialmente durante el siglo XIX y comienzos del XX, fechas en las que me quiero centrar en este artículo. No hace falta más que echar un vistazo a los dos tomos editados por Emilio Casares y Álvaro Torrente (*La Ópera en España e Hispanoamérica*. Madrid, Fundación Autor-ICCMU, 1999) para darnos cuenta de cuánto da de sí el tema. Y es que sobre la ópera española han corrido ríos de tinta. (Quincoces, 2014)⁴⁰⁵

Aún con todos estos datos, bien se podría decir que, durante la segunda mitad del siglo XX, años en los que Tarrés desarrolló más plenamente su carrera, fueron pocos los compositores españoles que tuvieron la valentía de realizarse en este género. A esto se le ha de añadir la dificultad de las salas o teatros de ópera que apostaron por los estrenos de estas obras líricas. No obstante, existió el esfuerzo por parte de algunos de ellos, como es el caso del Gran Teatre del Liceu, ejemplo de producción operística contemporánea. Así lo atestigua Aviñoa

⁴⁰⁴ Recuperado de: <https://www.operaworld.es/la-opera-en-espana/> [Consulta: 1 de noviembre de 2020].

⁴⁰⁵ Recuperado de: <https://www.operaworld.es/la-aventura-o-desventura-de-la-opera-espanola-yolanda-quincoces/> [Consulta: 1 de noviembre de 2020].

(1986), en un artículo de la revista musical *Ritmo*, titulado «*Edip y Jocasta*» de Josep Soler, de la expectativa al éxito:

La temporada de ópera 1985-86, que en estos momentos se ha cerrado ya con los dos últimos títulos, *Los Cuentos* y *La Traviata*, ha tenido, a mi modo de ver, dos hitos que la destacan de anteriores temporadas y que hacen confiar en una verdadera renovación de los esquemas operísticos de nuestra ciudad, tan dada al repertorio tradicional: el hecho de haber iniciado con el estreno en España del *Moses und Aron*, de Schönberg, y el hecho de haber recuperado la tradición de acogerse al repertorio autóctono. Aún sin entrar en mayores consideraciones, estos dos hechos avalan la voluntad del Gran Teatre del Liceu de abrir sus puertas a un repertorio distintos y de servir de crisol de nuevos valores musicales, sobre todo cuando estos nuevos valores están ya hartos consagrados por doquier. (Aviñoa, 1986, p. 34).

Debido a la gran ductilidad musical y a su precisa afinación, Tarrés fue protagonista de siete importantes acontecimientos de la vida musical de Catalunya y España. La reposición de *Curro Vargas* de Ruperto Chapí en 1984, el estreno de *Oedipus et Iocasta* de Josep Soler en 1986 y el estreno de *El viajero indiscreto* de Luis de Pablo en 1990. Asimismo, del compositor Xavier Benguerel realizó tres importantes estrenos, la ópera *Spleen* en 1984, el *Réquiem a la memòria de Salvador Espriu* en 1990 y *Te Deum* en 1993, en los que también participó la soprano.

Estos tres compositores, Soler, Benguerel y de Pablo, pertenecen a la llamada Generación del 51, nombre acuñado por Cristóbal Halffter⁴⁰⁶, el cual también pertenecía a este grupo de compositores nacidos entre 1924 y 1938, que coincidían en una estética nacionalista compositora (Charles Soler, 2002). Tarrés es, por lo tanto, una de las cantantes que participó en la difusión de la música de esta generación con el estreno de estas obras.

Según señala Aviñoa (1986), con estos estrenos de ópera contemporánea, se estaba posicionando como una de las intérpretes más cualificadas para este tipo de obras: «[...] Después de ésta y de otras intervenciones operísticas contemporáneas, la Tarrés se está perfilando como la más preparada soprano para el repertorio contemporáneo» (Aviñoa, 1986, p. 35).

⁴⁰⁶ Recordar que Enriqueta Tarrés también estrenó *La Atlántida* de Falla-Halffter, como se ha indicado en el octavo capítulo.

Además, de los estrenos de óperas y oratorios, Tarrés también realizó algunas incursiones en los estrenos de la canción de concierto o recital de compositores catalanes, como es el caso de la obra *Foxaines* de Rafael Ferrer con textos de Josep Vicenç Ferrer en 1988.

9.2.1 Reposición de *Curro Vargas* de R. Chapí (1984)

La recuperación en 1984 de la obra de Ruperto Chapí⁴⁰⁷, *Curro Vargas*, con libreto de Joaquín Dicenta y Manuel Paso Cano provocó, según la prensa: «Más interés que entusiasmos para *Curro Vargas*» (Franco, 1984)⁴⁰⁸.

Hemos *recuperado* para la mejor información histórica una obra valiosa y significativa. Pero Chapí está *condenado* por el gran público a ser el provocador del entusiasmo que se produce nada más comenzar el prelude de *La Revoltosa*. No suele equivocarse el gran público en su terquedad selectiva. (Franco, 1984)

La pieza denominada drama lírico en tres actos, se encuentra a camino entre el género de la ópera y la zarzuela, aunque personajes del mundo de la música tan importantes como Óscar Esplá: «supera la línea media del repertorio mundial de óperas» citado por (Zarzuelerías, 2014)⁴⁰⁹.

Basada en el libreto *El niño de la bola* de Pedro Antonio de Alarcón, la pieza contiene un argumento cargado de celos y dramatismo, con una partitura «densa, brillante, elaborada y de primer nivel» (Zarzuelerías, 2014)⁴¹⁰. Fue estrenada en 1898 en Madrid, aunque pronto pasó al olvido y tuvo que esperar casi un siglo para su reposición en el Teatro de la Zarzuela.

Para esta nueva puesta en escena de la obra de Chapí se realizaron ciertos cambios respecto al original. Francisco Nieva optó por reajustar el libreto y eliminar parte del texto de Dicenta y Paso para darle mayor fluidez a la escena, como así lo explicaba Fernández-Cid (1984) en un artículo de *ABC* donde también resaltaba la calidad de la partitura.

⁴⁰⁷ Ruperto Chapí (Villena, 27 de marzo de 1851 – Madrid, 25 de marzo de 1909): compositor español de zarzuela.

⁴⁰⁸ Recuperado de: https://elpais.com/diario/1984/04/13/cultura/450655208_850215.html

⁴⁰⁹ Recuperado de: <http://zarzuelerias.blogspot.com/2014/02/zarzuela-curro-vargas.html>

⁴¹⁰ *Idem*.

[...] me parece felicísimo el triple acuerdo de reponer la obra, acortar el libreto y dejarlo reducido a simple nexo entre números, aún con el peligro de que se advierta más la falta de unidad de éstos y la forma de limitar las previstas representaciones, ya que si el título está condenado a no convertirse en predilecto del gran público su música sí merece ser aplaudida por todo fiel a la lírica de altura. (Fernández-Cid, 1984, p. 69)

A estas palabras de Fernández-Cid (1984) se sumó Enrique Franco (1984), quien también aplaudió la obra de Chapí y la reducción del texto por parte de Nieva:

El público confirmó lo que tantas veces se le había dicho: que Curro Vargas es un trabajo de refinada categoría y originalidad, válido por sí solo, aparte las consideraciones históricas que lo sitúan en la antesala del Falla de *La vida breve*. No estoy muy seguro de la perdurabilidad de esta ópera cómica española en los escenarios, pues el argumento -tomado de *El niño de la bola*, de Alarcón- amontona tópicos dentro de un ambiente de fuerte impostación trágica y aun diría trágico-granadino. [...] si me parece de valiosa aplicación al libreto la acción y el ambiente, lo es en menor medida a la partitura, escasamente convencional y tan superior al libreto (que Nieva ha reducido con acierto a la mínima expresión). (Franco, 1984)

El 11 de abril de 1984 se llevó a cabo la reposición de *Curro Vargas* de Chapí. Tarrés interpretó el papel de Soledad bajo la dirección de Enrique García Asensio. En el reparto se encontraban María Uriz como Doña Angustias, Mercedes Hurtado en el rol de Tía Emplastos, Antonio Ordóñez como Curro Vargas, Antonio Blancas fue Don Mariano Romero, Julio Catania el Padre Antonio y José Ruiz representó a Timoteo. La dirección de escena y los decorados fueron diseñados por Francisco Nieva. El vestuario por José Antonio Cidrón y la coreografía por Elvira Sanz. (Franco, 1984)

La crítica fue tajante en cuanto a la obra. Fernández-Cid (1984) publicó un artículo basado en la ópera y en sus intérpretes con una amplia crítica titulada *Reposición de «Curro Vargas», de Chapí, en la Zarzuela* en el *ABC*. En ella resaltaba:

Buenas voces para una importante partitura. Obra bien dirigida e injustamente olvidada. Libreto absurdo servido, afortunadamente, en gotas. [...]. En el amplio reparto resaltan las intervenciones de soprano y tenor, con «particellas» exigentes y tesituras no fáciles de vencer. Enriqueta Tarrés, si olvidamos la mala dicción al hablar, mostró su preciosa voz y la

clase de cantante de gran línea y calidad, puede ser que con la materia ya no en plenitud, pero todavía de alto rango. (Fernández-Cid, 1984, p. 69)

Por otro lado, Franco (1984) expuso que la soprano, pese a su reconocida carrera, no logró «calar», entendemos que se refiere a «llegar al público», en el fragmento del lamento de Soledad:

[...] Enriqueta Tarrés, de reconocidos méritos, no llegó a calar en el *lamento de soledad*, uno de los mejores trozos de Curro Vargas, cuyo total musical circula en torno a una *idea fija* que Chapí utilizó en partituras escritas antes y después de *La bohème*, de la que se dijo era deudora la idea en cuestión (Franco, 1984).

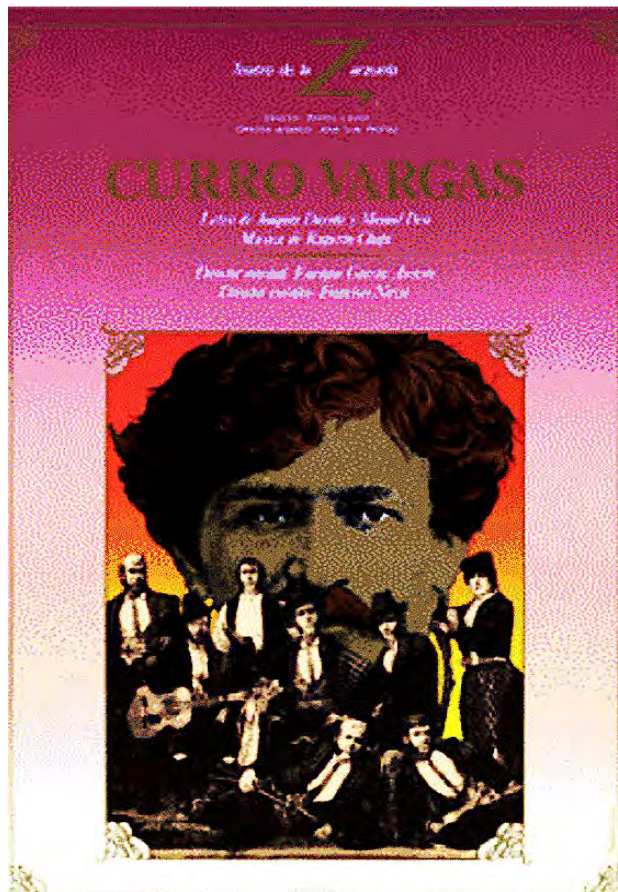


Figura 90. Cartel anunciador de la representación de *Curro Vargas* de Chapí en el Teatro de la Zarzuela de Madrid en 1984(Alberto, 2016)⁴¹¹.

⁴¹¹Recuperado de: <http://atodazarzuela2013.blogspot.com/2013/02/curro-vargas-1984-teatro-de-la-zarzuela.html> [Consulta: 13 de abril de 2020].

9.2.2 Estreno de *Oedipus et Iocasta* de J. Soler (1986)

Oedipus et Iocasta de Josep Soler⁴¹² fue presentada ante el público por primera vez el 30 de octubre de 1974 en el Palau de la Música Catalana en versión concierto. Pero, lo que la crítica consideró su estreno mundial, como ópera representada, tuvo que esperar unos años, concretamente doce. Así pues, el 22 de mayo de 1986 se produjo el tan esperado estreno en el Gran Teatre del Liceu de Barcelona. Las dos restantes representaciones se celebraron el 25 y 27 de mayo.

Una cosa que no ha transcendit gaire, però, és que ja fa uns quants anys, quan era empresari del Liceu en Joan Antoni Pàmias, Èdip i Jocasta va arribar a bon port, i ha estat ara, finalment, que ha pogut alçar-se el teló sobre l'òpera més recent que hagi estat mai representada. (Alier, 1986, p. 23)

De la misma forma, el gerente del Liceu Lluís Potabella anunciaba la programación de la Temporada 1985-86 destacando la participación de Tarrés, con motivo del estreno de Soler:

Lluís Portabella, se extendió sobre el contenido de la actual oferta artística, destacando las reparaciones de Enriqueta Tarrés. Vicente Sardinero, y la actuación por primera vez en el Liceu de Pilar Lorengar, así como la presencia de Joan Sutherland en el papel de Norma, después d 24 años. (Rovira, 1985, p. 49)

Para tal acontecimiento, el Liceu desplegó una serie de actividades paralelas organizadas por el Consorcio del teatro y bajo el auspicio de la Sociedad de Propietarios. Uno de los más destacados fue la realización de una mesa redonda titulada *Estreno Mundial de Edip i Jocasta* para dialogar sobre dicha ópera y en la que intervinieron el propio compositor Josep Soler, Ricard Salvat, Montserrat Albet, Manuel Bertrand, Albert Sarda, y Xosé Aviñoa como moderador. El acto se celebró el 15 de mayo de 1986 en el Salón de Descanso del Liceu. (Junta de Gobierno de la Sociedad del Gran Teatro del Liceo, 1987)

En este nuevo estreno con Tarrés como protagonista, la soprano interpretó el papel de

⁴¹² Josep Soler i Sardà (Villafranca del Penedés, 1935): compositor y escritor catalán.

Iocasta. Los otros intérpretes de esta producción fueron los barítonos Jerzy Artysz en el papel de Oedipus y Enric Serra en el doble papel de Creont i Forbes, además de Antonio Blancas, Luisa Gavasa, Pavel Rouba, Gemma Beltrán, Carles García i Pep Mora. Todos ellos acompañados por la Orquesta del Gran Teatre del Liceu y bajo la batuta del director argentino Enrique Ricci, que tuvo que sustituir a Maximiano Valdés a pocos días del estreno, por indisposición de director chileno. (Alier, 1986)

Finalmente, los creadores fueron aquellos que, aún a riesgo de jugarse el físico, pusieron su voz y su expresión corporal al servicio del espectáculo; [...]; Enriqueta Tarrés, que en los últimos tiempos está recuperando parte del tiempo perdido por medio de brillantes intervenciones, que realizó una verdadera recreación del personaje, [...] (Aviñoa, 1986, p. 35).

Entendemos, que cuando Aviñoa (1986) se refiere a la recuperación del tiempo perdido de Tarrés, está aludiendo a su ausencia durante tantos años de los escenarios tanto en Catalunya como en el resto de España.

ENRIQUETA TARRES (*Jocasta*)



Figura 91. Fotografía de Enriqueta Tarrés en el papel de Iocasta, durante la representación de *Oedipus et Iocasta* de Soler en el Gran Teatre del Liceu el 22 de mayo de 1986 (Alier, 1986, p. 23).

La obra fue catalogada por la prensa como una ópera de gran dificultad para los cantantes, los cuales fueron capaces de llevar a cabo la obra con la mayor profesionalidad:

Josep Soler emplea para la expresión de los intérpretes una vocalidad con las características del recitado, del «Sprechgesang»⁴¹³ tan genialmente usado por Schonberg y el canto más o menos tradicional, reservado para los momentos de mayor tensión emotiva. En todas ellas la musicalidad, el sentido del ritmo, la calidad del matiz, la precisa modulación de que hicieron gala Enriqueta Tarrés, Jerzy Artysz, Enric Serra y Antonio Blancas no fue sino la manifestación de la gran categoría de estos intérpretes enfrentados a unas misiones terriblemente difíciles y de las que salieron victoriosos por su admirable profesionalidad. [...] Se completaba así con brillantez el encomiable empeño del Liceu para hacer una producción propia con calidad, solvencia artística y seriedad (Arnau J. , 1986, p. 34).

Por su parte, Alier (1986), al igual que Aviñoa (1986), resaltaba el parcial desconocimiento de la soprano en la lírica nacional y su calidad como intérprete:

L'extraordinària soprano catalana Enriqueta Tarrés (la carrera de la qual ens és poc coneguda precisament perquè ha transcorregut majoritàriament a Alemanya i altres països europeus) interpretà el paper de Jocasta amb l'autoritat, la intensitat dramàtica i la musicalitat que el paper exigida. (Alier, 1986, p. 23)

La opinión de Tarrés sobre la experiencia vivida, tanto en el aprendizaje de la ópera como en su interpretación es vaga y escasa, pero sí recuerda las sensaciones que le produjo: «Era una obra muy difícil musicalmente, una música contemporánea, una obra clásica pero moderna al mismo tiempo. No tenía melodías como Verdi o Puccini, pero me gustó mucho hacerla» (Tarrés, comunicación personal, 21 de enero 2020).

Es pues, un dato significativo, la unanimidad tanto por parte de la prensa como por parte de la intérprete, sobre las enormes dificultades musicales que la obra poseía. Estos inconvenientes intrínsecos no aplacaron el éxito obtenido por la ópera en Barcelona, sino, más bien lo acentuaron.

⁴¹³ Canto hablado (trad. a.)

9.2.3 Estreno de *Foixanes* de R. Ferrer (1988)

El ciclo de canciones titulado *Foixanes* compuesto por el violinista Rafael Ferrer⁴¹⁴ en 1975 para soprano y orquesta, está basado en seis obras con poesías del literato catalán Josep Vicenç Foix⁴¹⁵ de su obra poética *Sol i de dol*, compuesto y publicado en 1936, aunque no se pudo acceder a él hasta 1947.

El estreno póstumo de la obra se realizó el 30 de abril de 1988 en el Palau de la Música Catalana. Esta primera presentación del ciclo de Ferrer-Foix fue acompañado de otras obras de gran belleza poética, los trece poemas del *Llibre d'absències* de Miquel Martí i Pol de Salvador Brotons con recitados de Fermí Reixach, y un extracto de cinco momentos inspirados de la *Suite de la filla del marxant* con textos de Andrà Gual y del compositor Eduard Toldrà. (Montsalvatge, 1988)

Los intérpretes para tal compendio de poesía y música fueron Fermí Reixach como recitador y Enriqueta Tarrés en la parte vocal. Junto a ellos actuó la Orquesta Ciutat de Barcelona dirigida por Salvador Mas. Un auténtico derroche de emotividad del que Montsalvatge (1988) dejaba su opinión en un artículo de *La Vanguardia* titulado *Una muestra de música entrañable*: «Enriqueta Tarrés fue una intérprete admirable de estas melodías, que tradujo con pureza vocal y una tensa y emotiva dicción, reflejo de su fina sensibilidad» (Montsalvatge, 1988, p. 33).

Existe una bella grabación del estreno de las seis canciones sobre textos de J. V. Foix, *Foixanes* de Rafael Ferrer, junto a la Orquesta Ciutat de Barcelona, bajo la dirección de Salvador Mas realizada el 2 de mayo de 1988.

El estreno de esta obra fue también un homenaje a Ferrer, fallecido el 26 de marzo de 1988, poco más de un mes antes de tal acontecimiento, del que el compositor de Sant Celoni no pudo disfrutar.

⁴¹⁴ Rafael Ferrer i Fitó (Sant Celoni, 1911 – Barcelona, 1988): compositor, violinista y director de orquesta catalán.

⁴¹⁵ Josep Vicenç Foix i Mas (Sarrià, 1893 – Barcelona, 1987): escritor, poeta y ensayista catalán.

9.2.4 Estreno de *El viajero indiscreto* de L. de Pablo (1990)

La ópera *El viajero indiscreto*, con música de Luis de Pablo⁴¹⁶ y texto de Vicente Molina Foix, fue estrenada el 12 de marzo de 1990 en el Teatro de la Zarzuela de Madrid. En esta ocasión, Tarrés volvía a recoger el testigo y presentaba una ópera contemporánea como protagonista.

Esta ópera fue un encargo del Ministerio de Cultura de España a Luis de Pablo para conmemorar el sexagésimo aniversario del propio compositor. Según explica Andrés Fernández Rubio (1988)⁴¹⁷ la ópera es definida por el propio de Pablo como: [...] «una historia divertida e irónica, casi melancólica, escrita en un castellano hermoso por Molina Foix» (Fernández Rubio, 1988)⁴¹⁸.

Fernández Rubio (1988) prosigue su artículo realizando una breve síntesis sobre el argumento de la ópera y las características de sus personajes:

La ópera presenta a un hombre rodeado por tres mujeres: una su madre; otra, una mujer fría que representa el encanto del pasado, y la tercera, una mujer tórrida, que representa el hipotético encanto del futuro. Las tres cuentan con sus respectivos lacayos: el de la madre, un viejo; el de la mujer del pasado, un joven heroico que le sirve para todo, incluido el sexo, y el de la mujer del futuro, un robot que también le sirve para todo y que cambia de voces -contratenor o bajo- dependiendo de los humores de su dueña. El protagonista, influido o deseado por las mujeres, al final termina renunciando a ellas para dedicarse al viaje, «a conocer el mundo, lo que, en el fondo, significa vivir un presente sin compromisos», según Luis de Pablo. (Fernández Rubio, 1988)

En cuanto a sus características intrínsecas, la obra está dividida en dos actos. La distribución musical, muy peculiar, está compuesta por cuarenta y dos instrumentistas que no actuarán conjuntamente, si no que veintiuno de ellos lo harán en el primer acto y los otros veintiun restantes, lo harán en el segundo acto. Respecto a la parte vocal, la composición lírica

⁴¹⁶ Luis de Pablo Costales (Bilbao, 28 de enero de 1930): compositor español.

⁴¹⁷ Recuperado de: https://elpais.com/diario/1988/06/26/cultura/583279209_850215.html

⁴¹⁸ *Ídem*.

contiene cuatro sopranos, dos tenores, un barítono, un bajo y un contratenor, además de doce cantantes de coro. (Fernández Rubio, 1988)

Se ha de decir, que la crítica tuvo diferentes miradas y en ellas se puede encontrar opiniones muy opuestas sobre la composición de Luis de Pablo. En cambio, las palabras vertidas por los autores de las mismas coinciden en relación a los artistas que ejecutaron la obra.

Por un lado, el crítico musical Roger Alier (1990) consideró la composición de exigente, complicada y densa, tanto para los artistas como para el público. Tanto es así, que tituló su artículo crítico en *La Vanguardia* sobre la obra como *Un viajero de plomo*.

Durísima, tanto para los espectadores como para los cantantes, quienes sostienen una agotadora batalla que les exige una emisión potente, estar constantemente en la brecha, cantar prolongados pasajes en los límites de la potencia y muchas veces de la tesitura, porque, siguiendo la tónica tan general en la ópera contemporánea, el compositor exige muchísimo de las voces y les somete casi a tortura (Alier, 1990, p. 54).

En contraposición y alejándose considerablemente de la opinión de Alier (1990), Enrique Franco (1990) recogía grandes elogios sobre la ópera en un artículo publicado en el diario *El País* con el título *El viajero imaginativo*: «El mayor espectáculo del mundo: una inteligencia en acción. Luis de Pablo acaba de ofrecérselo en su segunda ópera, *El viajero indiscreto*, [...]» (Franco, 1990)⁴¹⁹.

Asimismo, Franco (1990) prosigue su discurso crítico con alabanzas a la forma composición de Luis de Pablo y concretamente de «su viajero indiscreto»:

[...] es un continuo cantar de los personajes en una continuidad cimbreada entre la melódica, el virtuosismo y el recitativo. Por más que las estructuras se apoyen sobre formas precisas, aunque nunca cerradas, toda la obra de Luis de Pablo, de una u otra manera, es abierta tanto por su flexibilidad cuanto por su escasa sujeción a convenciones. (Franco, 1990)

⁴¹⁹ Recuperado de: https://elpais.com/diario/1990/03/14/cultura/637369205_850215.html



Figura 92. Fotografía de una escena del segundo acto de *El viajero indiscreto* de L. de Pablo, el 12 de marzo de 1990 en el Teatro de la Zarzuela de Madrid (Ruiz Silva, 1990, p. 16).

El papel asignado a la soprano fue el de Madre y el resto del elenco lo completaron Manuel Cid como Viajero, Victoria Vergara de Dona, Sharon Cooper en el rol de Luna, Teresa Verdera como Aerol Ito, Luis Álvarez de Lacayo, Santiago Gericó en el rol de Mayordomo y Timothy Wilson y Juan García Marqués como Robots andróginos. La producción llevaba consigo un cuerpo de baile y coros que fueron interpretados por los artistas del Teatro Lírico Nacional de la Zarzuela. A todos ellos los acompañó la Orquesta Sinfónica de Madrid bajo la dirección de José Ramón Encinar. La dirección de escena estuvo a cargo de Simón Suárez. (Franco, 1990)

Fue nuevamente Alier (1990), quien deslizó su pincel para comentar las cualidades de la soprano en la interpretación de la difícil ópera de Luis de Pablo:

Digamos de entrada que la interpretación de los principales cantantes raya en lo prodigioso, [...] Enriqueta Tarrés, en el nada fácil papel de la madre, que entra y sale del cuadro escénico para luego unirse a un coro interno de tremenda dificultad, problemas todos que solventó muy bien la soprano catalana con su reconocida categoría. [...] (Alier, 1990, p. 54).

Por otra parte, Franco (1990) en su extensa crítica tan sólo realiza una sutil pincelada sobre los intérpretes de la obra. Sobre Tarrés y algunas de sus compañeras de reparto expresa: «[...] No menos excelente las protagonistas femeninas –Enriqueta Tarrés, Victoria Vergara, Sharon Cooper–» (Franco, 1990).

La revista musical *Ritmo* también se hacía eco del esperado estreno y dedicó dos páginas a tal acontecimiento. Carlos Ruiz Silva (1990) se sumó a la opinión de Alier en un extenso decálogo sobre la obra, reconociendo el gran trabajo compositivo del autor. Respecto a Tarrés, tan sólo mencionó su nombre sin dedicar ni una palabra a su actuación.

[...] El resultado final es irregular. La ópera es demasiado larga y llega a cansar pese a sus momentos de fascinación tímbrica. [...] (Ruiz Silva, 1990, p. 16)

[...] Los espectadores que se quedaron hasta el final aplaudieron con cortesía. Hubo alguna protesta aislada y también bravos para Encinar y los autores. (Ruiz Silva, 1990, p. 17)

El recuerdo de Tarrés acerca de este estreno es difuso, tan sólo recuerda que era un papel muy corto: «No entendí porque me contrataron y me pagaron tanto dinero para interpretar un papel que cantaba tan poco» (Tarrés, comunicación personal, 21 de enero 2010).

9.2.5 Estrenos de X. Benguerel

Xavier Benguerel⁴²⁰ era uno de esos artistas atípicos en su composición, un creador contemporáneo en todos los sentidos. El autor catalán desarrolló parte de su obra con temáticas concernientes a su propio presente donde se reflejan algunos acontecimientos sociales de la segunda mitad del siglo XX, que desea convertir en arte a través de una obra musical. Lluís Permanyer, libretista de su ópera de cámara *Spleen*, en una entrevista de Agustí Fancelli (1984) para *El País* decía: «[...] Benguerel me pidió que tratara un argumento actual y mi objetivo fue que este argumento fuera válido por encima de localizaciones geográficas y de identificaciones de personajes» (Fancelli, 1984)⁴²¹. Además de la temática, el tratamiento compositivo también posee ese espíritu vanguardista de su generación.

⁴²⁰ Xavier Benguerel i Godó (Barcelona, 9 de febrero de 1931- 10 de agosto de 2017). Compositor catalán.

⁴²¹ Recuperado de: https://elpais.com/diario/1984/10/21/cultura/467161214_850215.html

Para el compositor catalán la música contemporánea no ha sido tratada de la manera más conveniente. De la misma forma, expone que en los últimos años se han producido variantes que han relajado esa composición innovadora de los años 50, para trascender con otra visión:

[...] se ha criticado injustamente, aunque desde hace unos diez o quince años, existe una mayor calma y más reflexión, al decaer el interés por la mera innovación que cundió en los años 50. Ahora, estamos en pleno y profundo análisis de lo pasado para poder digerir y recapitular. (Valero, 1993, p. 76)

Volviendo a su ópera *Spleen*, se podría decir que para el compositor esta obra tiene un recorrido armónico vocal donde combina lo tradicional con lo contemporáneo: «En *Spleen*, la voz está tratada tradicionalmente. Las voces cantan, aunque con un sentido que no tienen nada que ver con la ópera tradicional. Pero cantan, dentro de mi línea musical» (Guerrero Martín, 1984, p. 37).

Benguerel, que en los últimos seis años ha estrenado la glosa operística *Llibre vermell* (1987) y el *Réquiem a la memòria de Salvador Espriu* (1989), afirma que el hecho de crear tres obras seguidas de tema religioso ha sido casual. «Ni voy a seguir componiendo obras de este tipo ni creo que formen un tríptico, ya que las tres han nacido en diferentes circunstancias», dice. «El réquiem fue un encargo del Festival de Música de Torroella de Montgrí (Baix Empordà) y el *Tedéum* es un proyecto que nació espontáneamente hace varios años y responde a mi admiración por la obra de Subirachs, a quien le prometí que cuando terminara la fachada de la Pasión de la Sagrada Familia le escribiría una obra para conmemorarlo». Benguerel, que descartó la posibilidad de estrenar la obra frente a la fachada de Poniente del templo de la Sagrada Familia por su pésima acústica, insiste en que las tres obras no utilizan los textos religiosos como expresión litúrgica y que son obras concertísticas. (Pérez Senz, 1993)⁴²²

De estas tres obras mencionadas por Pérez Senz (1993) en su artículo sobre la composición religiosa de Benguerel, Tarrés fue protagonista en el estreno de dos de ellas: *Réquiem a la memòria de Salvador Espriu* y *Te Deum*. A estas dos composiciones sacras se sumó el

⁴²² Recuperado de: https://elpais.com/diario/1993/09/10/cultura/747612002_850215.html

también estreno de la ópera *Spleen* en 1984, donde la soprano asumió uno de los roles protagonistas.

9.2.5.1 *Spleen* (1984)

Spleen es una ópera de cámara con música de Benguerel y libreto de Permanyer, como ya hemos indicado, que contiene cuatro escenas. La obra tiene una corta duración, de aproximadamente setenta y cinco minutos, y está escrita para cuatro solistas, orquesta de cámara y dos bailarines. La localización de la acción no está concretada en un lugar específico, podría tratarse de cualquier ciudad occidental de los años 80 o 90. Los elementos predominantes de su temática son la crisis artística, las drogas y el sexo. El personaje masculino protagonista es un afamado pintor que recurre a la droga para paliar su sequía creadora. («Lluís Permanyer y Xavier Benguerel, autores de una nueva ópera», 1984)

La obra fue estrenada el 22 de octubre de 1984 en el Teatre Condal de Barcelona, donde se representó durante dos días consecutivos dentro del XXII Festival Internacional de Música de Barcelona. Tras esta presentación, se trasladó a través de una gira por distintos puntos de Catalunya donde pudieron disfrutar de ella. («Leonard Bernstein, en Barcelona, con la Filarmónica de Viena», 1984)

Al principio la productora la Òpera de Cambra de Catalunya, encontró dificultades para hallar un teatro apropiado para el estreno de esta ópera catalana: «[...] Uno de los más arduos problemas es encontrar un teatro adecuado para cada producción» (Guerrero Martín, 1984, p. 38), según explicaba Silvia Gasset, presidenta de la asociación «Òpera de Cambra de Catalunya» en este mismo medio. Al final decidieron que la mejor opción sería el Teatre Condal.

«Botxí!, Botxí!» lo hicimos en el Regina porque sólo intervenían ocho músicos. Pero en esta próxima intervendrán treinta y dos. El Teatre Condal estaría bien. Habría que pensar en salvar el Teatre Barcelona para este tipo de actividades, o el Teatre Calderón. Esperemos que algún día la Òpera de Cambra de Catalunya tenga su propio teatro. (Guerrero Martín, En otoño se estrenará la obra «Spleen», de Xavier Benguerel, 1984, p. 38)

Los artistas encargados en dar vida a estas representaciones fueron los solistas catalanes, Enriqueta Tarrés en el papel de Ester, Rosa Maria Ysas en el de Mónica, Enric Serra en el rol de Marc y Josep Ruiz como Alex. La parte instrumental estuvo compuesta por Diabolus in Música y dirigida por Joan Guinjoan. La parte escénica la llevó a cabo Josep M. Espada. El dúo de bailarines, compuesto por Tony Gómez y Mathilde van der Meekendoh fue dirigido por la coreógrafa Guillermina Coll y la escenografía corrió a cargo del pintor Joan-Josep Tharrats. Una obra muy plástica con proyecciones pictóricas. (Guerrero Martín, 1984)



Josep Ruiz y Enriqueta Tarrés son Alex y Ester

Figura 93. Fotografía de Enriqueta Tarrés y Josep Ruiz durante una escena de la ópera *Spleen* de Benguerel en 1984. Extraído de (Montsalvatge, 1984, p. 29).

Montsalvatge (1984) publicó unas fabulosas críticas tanto de la producción general de *Spleen* como de la intervención de Tarrés:

Una interpretación irreprochable. En cuanto a la presentación de «Spleen», no podemos hacer más que elogios sin la mínima reserva. La Òpera de Cambra de Catalunya ha reunido

cuatro cantantes valiosos; la tantas veces admirada soprano Enriqueta Tarrés, la no menos excelente Rosa Maria Ysás, Enric Serra, que hace una creación del papel de Marc, y Josep Ruiz, idóneo para el papel de Alex. Casi podría asegurar que ninguno de ellos había cantado en una ópera moderna del carácter y la complejidad vocal como la que ahora han interpretado con una maestría y un aplomo absolutos. Joan Guinjoan dirigió con exactitud y temple, contando con la voluntariosa colaboración de todo el conjunto instrumental. (Montsalvatge, 1984, p. 29)

Como se ha indicado, tras su estreno en el Teatre Condal de Barcelona la obra se representó en otras poblaciones catalanas. El 31 de octubre de 1984 en Olot, el 9 de noviembre en Girona, y el 23 de noviembre de 1984 y el 3 de febrero de 1985 en Mataró. («Mañana lunes se estrena en el Teatre Condal la ópera "Spleen"», 1984)

La Òpera de Cambra de Catalunya firmó un contrato con RTVE. Ambas partes acordaron grabar el estreno en el Teatre Condal para posteriormente retransmitirlo. Así pues, comenzaron las negociaciones para realizar una gira por diferentes ciudades de Alemania. («Mañana lunes se estrena en el Teatre Condal la ópera "Spleen"», 1984)

Finalmente, los resultados de estos convenios con Alemania hicieron que *Spleen* viera la luz el 27 de septiembre de 1985 en Frankfurt, dentro del marco de las jornadas catalanas que se celebran en la ciudad alemana. Estas actividades fueron organizadas por el catalanófilo alemán Til Stegmann y la Òpera de Cambra de Catalunya. Los patrocinadores fueron el Statsoper de Frankfurt, el Ajuntament de Barcelona, las diputaciones de Barcelona, Tarragona y Girona, la Generalitat de Catalunya y Hoechst Ibérica. (Guerrero Martín, 1985)

Spleen se convirtió en un verdadero acontecimiento cultural en Catalunya con una producción íntegramente autóctona y calificado de estreno mundial de gran éxito que traspasó las fronteras catalanas.

9.2.5.2 Réquiem en memòria de Salvador Espriu (1990)

El estreno absoluto del *Rèquiem a la memòria de Salvador Espriu* de Xavier Benguerel tuvo lugar el 5 de octubre de 1990 en la Església de Torroella de Montgrí dentro de su X Festival

Internacional de Música. Este acontecimiento se presentó como la función estelar de los actos organizados por el festival catalán (Redacción, 1990).

Los siguientes días, 6 y 7 de octubre se volvió a interpretar en el Palau de la Música Catalana, que acogía por primera vez la obra sacra dedicada a Salvador Espriu con motivo del 5º Aniversario de su muerte. Los solistas fueron Enriqueta Tarrés, la soprano Nelibel Martínez, el tenor Eduard Giménez, el barítono Carlos Chausson, y el cantautor Lluís Llach. Junto a ellos actuó también la Orquesta y el Cor del Gran Teatre del Liceu bajo la dirección de Romano Gandolfi. («Anuncio. 5º Aniversario», 1990)

La crítica de César Calmell (1990) fue fulminante con la obra. Respecto a los cantantes, tan sólo reflejó el nombre de Lluís Llach, olvidando por completo el gran elenco de artistas que se dieron cita para tal acontecimiento. Con el título *Un réquiem para los muertos*, desplegaba un incesante rosario de adjetivos, muy alejado de los halagos recibidos por el público asistente al estreno de la obra sacra en Barcelona.

Confesamos sinceramente nuestra estupefacción –aunque a la postre nos alegremos- del cálido recibimiento otorgado, que ya no sabemos si atribuir al nivel musical elevadísimo del público congregado, a la presencia de la siempre atrayente personalidad del cantante Lluís Llach en el elenco de intérpretes, a la importancia publicitaria y capacidad de convocatoria desplegada por Joventuts Musical de Torroella de Montgrí, o sencillamente –y esto fuera lo más deseable- a la calidad intrínseca de la partitura de Benguerel. Aunque valorar únicamente este último aspecto y apreciar finuras en el fondo de la flacidez interminable y la atonía generalizada del «Rèquiem a la memoria de Salvador Espriu» resulta casi imposible tras una primera escucha. (Calmell, 1990, p. 50)

Incluso, se ha de decir, que introducía insinuaciones a cerca de la utilización de los poemas de Salvador Espriu como un modo oportunista de respaldar la obra por parte de Benguerel. Entre otros comentarios, Calmell exponía: «[...] la singladura de este “Réquiem” fue dura, larga, pesada y agotadora a pesar del horizonte impertérrito de una mar permanentemente en calma» (Calmell, 1990, p. 50).

9.2.5.3 *Te Deum* (1993)

El *Te Deum* de Xavier Benguerel es una obra sacra para cuatro solistas, coro y orquesta. Según palabras del propio compositor, en una entrevista realizada por Valero (1993) con motivo del estreno de la obra, éste le explica las características de su creación y cuales han sido las motivaciones para desarrollarla, basándose principalmente, en el cuidado de la voz: «he trabajado mucho con la voz, instrumento que considero el más rico del hombre, además de elemento fundamental de la cultura musical» (Valero, 1993, p. 76), a lo que añade «sin experimentos, en su modo natural, pero que habla de un lenguaje que es del siglo pasado» (Valero, 1993, p. 76). Para Benguerel es de suma importancia que el cantante se sienta a gusto cantando sus composiciones: «A los cantantes les gustan mis composiciones porque se sienten cómodos, al no llegar a esforzarse ni tener que lanzarse a experimentos, una moda que, afortunadamente, ha pasado» (Valero, 1993, p. 76).

El «*Te Deum*» es una obra importante dentro del catálogo de Benguerel. Como sus otros grandes trabajos vocales, muestra la mejor inspiración del compositor barcelonés. Tiene momentos francamente logrados, como el dúo de mezzo y tenor con contrapunto de violines, junto a otros menos lucidos, como el pobre acompañamiento del «*Dignare*» o, en general, la escasa sutileza con que aparecen los clímax. (Guibert, 1993, p. 92)

«Con el *Te Deum* he querido exaltar la obra de Subirachs en la Sagrada Familia y simbolizarla a través de la música» (Mallofré, 1993, p. 36). El compositor ha expuesto celebrar la finalización de la fachada de la Passió de la Sagrada Familia, una especie de homenaje a esta obra arquitectónica de Josep María Subirachs, «simbolizando musicalmente las altas torres en la entrada de armonía vertical» (Mallofré, 1993, p. 36).

Tres fueron las interpretaciones del *Te Deum* durante el otoño de 1993. La primera de ellas en Alemania, la segunda en Madrid y la última en Barcelona.

Las tres audiciones del *Te Deum*, obra de 45 minutos de duración que precisa una plantilla sinfónico-coral de más de 130 personas, estarán interpretadas por la Orquesta Filarmónica de Minsk (Bielorrusia) y el Coro Estatal de la Capilla de Minsk, dirigidos por el alemán Leon Krámer, que en los últimos años ha trabajado asiduamente con Benguerel. En las dos audiciones previstas en España los cuatro solistas vocales serán la soprano Enriqueta Tarrés,

la *mezzosoprano* Rosa Maria Ysás, el tenor Dalmau González y el barítono Carlos Chaussón. (Pérez Senz, 1993)⁴²³

El estreno absoluto de la obra se produjo el 16 de septiembre de 1993 en la Catedral de la ciudad alemana de Speyer bajo la dirección de Leo Kremer (Pérez Senz, 1993). El estreno en España tuvo lugar el 20 de septiembre dentro del marco del Festival de Otoño de Madrid, también con el director Leo Kremen. «[...] la sesión ofrecía la presentación en España del *Te Deum*, último trabajo de Xavier Benguerel, que en detrimento del resto del programa consumió buena parte de la energía y del mismo interpretativo de esta excelente agrupación bielorrusa» (Guibert, 1993, p. 92).

[...] el estreno español del «Te Deum» que Xavier Benguerel acaba de escribir para celebrar la terminación por el escultor Subirachs de la fachada de poniente de la Sagrada Familia de Barcelona. El Coro Estatal de la Capilla de Minsk, la orquesta y el maestro Krämer lograron una interpretación minuciosa y atenta a los detalles, y el cuarteto solista –Enriqueta Tarrés, Rosa María Ysas, Dalamu González y Carlos Chaussón– estuvo muy acertado. (Guibert, 1993, p. 92)

El concierto extraordinario, del 2 de octubre de 1993, con el que comenzó la temporada del Palau de la Música Catalana incluía el *Te Deum* de Xavier Benguerel. Junto a Tarrés se encontraban los mismos artistas que en el estreno madrileño bajo la dirección de Leo Kremer («Conciertos», 1993).

Tarrés no recuerda el estreno de estas dos últimas obras, por lo que no se ha podido plasmar su opinión al respecto (Comunicación personal, 21 de enero 2020).

9.3 Actuaciones de fin de siglo (1984-2000)

Asentada ya en su ciudad natal, Tarrés comenzaba un nuevo registro de actuaciones muy distintas a las que había vivido en Alemania. En el país germano su actividad primordial era operística, dadas sus características vocales y la situación teatral que allí existía. Ahora se encontraba en un país donde eran pocos los teatros que acogían en sus programaciones títulos

⁴²³ Recuperado de: https://elpais.com/diario/1993/09/10/cultura/747612002_850215.html

del gran arte escénico-vocal, predominando en mayor medida la fórmula del concierto o recital.

Entre los años 1984 y 2000 la soprano recorrió gran parte de la península ibérica mostrando su voz en diferentes facetas y estilos. En los primeros años de esta primera etapa la actividad era fulgente y cuantiosa, disminuyendo entrados los años 90, hasta llegar a su último concierto en el primer año del siglo XX.

9.3.1 Escenas ibérica

Durante las representaciones de *Spleen* por territorio catalán, Enriqueta se trasladó a Madrid el 28 de octubre de 1984 para interpretar la *Missa Solemnis* de Beethoven en el Teatro Real. Este acontecimiento se retransmitió en directo a través de la emisora Radio-2 de Radio Nacional de España. Tan excelsa obra fue interpretada, además de por Enriqueta Tarrés, por la mezzosoprano Linda Finnie, el tenor Verner Hollweg y el bajo Erik Knodt, como solistas. Los encargados de la parte coral fueron los coristas del Orfeón Donostiarra y la sección orquestal estuvo interpretada por los músicos de la Orquesta Nacional de España. Todos ellos bajo la batuta de insigne director Jesús López Cobos. («Anuncio. Missa Solemnis», 1984)

El 12 de abril de 1985 cantó un concierto con obras de Josep Soler en el domicilio de la familia Obiols. Tarrés interpretó junto a la pianista Eulàlia Soler dos obras pertenecientes a la obra *Nou cançons d'amor*, cuyo estreno fue retransmitido por Radio Nacional de España a través de su segundo canal como homenaje al 50 aniversario del compositor catalán, el 25 de marzo de ese mismo año (Montsalvatge, 1985).

El pasado viernes por la noche, en el domicilio de la familia Obiols de históricas resonancias en el dominio de la música contemporánea barcelonesa —allí se iniciaron años ha, las actividades del Club 49—, se celebró un concierto dedicado a la obra de Josep Soler, que recientemente ha cumplido el medio siglo de plena y honda dedicación a la música. Intervinieron la soprano Enriqueta Tarrés, la pianista Eulàlia Solé y el violencelista Mark Friedhoff, cuya dedicación a la obra de Soler, como señaló la organización del acto, Petri Palou, constituía otro acicate a su eminente categoría artística. El programa era una muestra

de la producción de Josep Soler en el terreno camerístico más reciente: [...] dos canciones— de su última obra “Nou cançons d’amor” (1985), estrenada el pasado 25 de marzo por el segundo canal de Radio Nacional de España, en homenaje al 50 aniversario de Soler. La música de este compositor, [...] posee una trabazón sorprendente entre la técnica y la idea, sublimadas ambas por una escritura lúcida y comunicativa: ello fue maravillosamente captado por la voz de Enriqueta Tarrés, que supo dosificar el dramatismo de los textos y su urdimbre musical; [...]. (Montsalvatge, 1985, p. 35)

Otra obra destacada de música religiosa que requería de una dotada intérprete como Tarrés era el *Exultate jubilate* de Mozart. La soprano interpretó la pieza junto a tres arias de ópera de Händel en el Festival de Música de Cambrils, el 13 de julio de 1985 con la Orquesta de Solistes de Catalunya, bajo la dirección de Xavier Guell. El concierto se desarrolló al aire libre en el parque Samà, frondoso y romántico jardín de la casa de los marqueses de Mariano, en población tarraconina de Cambrils. (Todo, 1985). Pero la noche no resultó tan gratificante como se esperaba, según Lluís M^a Todo (1985):

Aunque muy agradable, el concierto no salió redondo. Había poco público, tal vez por el elevado precio de las entradas, y la humedad de la noche tarraconense, no favoreció a la voz de Enriqueta Tarrés -una voz de gran belleza y muy bien trabajada técnicamente- ni a los instrumentos de cuerda. En general, estuvo mucho mejor la segunda parte que la primera. [...] Las bellísimas arias de Haendel sufrieron de graves problemas conceptuales; el fraseo era irregular, y el ritmo algo arrastrado, sin los necesarios contrastes de relieve y los matices. [...] En el «Exultate jubilate» de Mozart, Enriqueta Tarrés estuvo magnífica (Todo, 1985, p. 25)

Desde los inicios de la carrera de Tarrés el Palau de la Música Catalana había apostado por la artista. Incluso durante sus años en Alemania fue requerida en algunas ocasiones para realizar conciertos en esta sala. Esta entidad siempre ha sido muy proclive a contratar intérpretes de la tierra en su programación general, y de manera particular en el Festival Internacional de Música de Barcelona. En esa edición se quiso cuidar la presencia de entidades y músicos catalanes, para ello se contó con la Orquesta Ciutat de Barcelona, el Orfeó Català, la Coral Càrmina, el director Antoni Ros Marbà y la representación de obras de compositores catalanes como Casablancas o Guinovart, entre otros, interpretados por estas agrupaciones, además de por Tarrés. El concierto tuvo lugar el 11 de octubre de 1985

y en él se ofrecieron diferentes obras junto a la Orquesta Ciutat de Barcelona y bajo la dirección de Maximiano Valdés. El Concierto para violín y orquesta de Alban Berg con el violinista Andrej Lütschg como solista, *Schéhérazade* de Ravel donde fue Tarrés la encargada de la parte vocal y *El pájaro de fuego* de Stravinski (Rovira, 1985, p. 29). La crítica reflejó la profunda y correcta interpretación que la soprano realizó de la obra de Ravel:

Enriqueta Tarrés supo trasladar al auditorio la exquisita sensibilidad contenida en «Schéhérazade», de Maurice Ravel, de 1902, tres canciones agrupables, que provienen de una ópera frustrada. La soprano sabía lo que “decía”, y esto lo dijo con plena intensidad y con una voz admirable. (Ll., 1985, p. 43).

El antiguo Teatro Real de Madrid dentro de su Temporada 1985-86 invitó a la soprano para interpretar dos «lieder» integrados en la obra sinfónica *Egmont*, Op. 84 de Beethoven, junto a la Orquesta Nacional de España y bajo la dirección de Jesús López Cobos. Los conciertos se ofrecieron los días 8, 9 y 10 de noviembre de 1985. De nuevo, la prensa elogiaba la interpretación de la soprano, incluso habiendo interpretado tan sólo dos breves piezas: «[...] Enriqueta Tarrés puso a contribución su espléndido hacer vocal, musical y dramático-expresivo al servicio de las partes cantadas, [...]» (H., 1985, p. 80).

El Gran Teatre del Liceu junto con el Ajuntament de Barcelona y el Consulado de Colombia aunaron fuerzas para celebrar un concierto benéfico a favor de los damnificados del desastre natural ocurrido el 13 de noviembre de 1985 en Colombia⁴²⁴. Para recaudar fondos, decidieron celebrar un concierto el 27 de diciembre de ese mismo año en el coliseo de Las Ramblas. Para tal acontecimiento reunieron a un selecto número de artistas internacionales entre los que se encontraba Enriqueta Tarrés. Junto a la soprano también actuaron entre otros, Montserrat Caballé, Josep Carreras, Joan Pons o Leo Nucci, además del Cor y Orquesta Simfònica del Gran Teatre del Liceo, bajo las batutas de Robert Peternostro y Alessandro Siciliani.

El crítico Jordi Llovet (1985) distinguía el concierto como «Noche de estrellas». Llovet (1985) relató los acontecimientos que durante los días anteriores se fueron sumando a esta

⁴²⁴ A causa de la erupción del volcán Nevado del Ruiz fallecieron más de 23.000 personas, además de desaparecidos y gente que perdió su hogar.

velada, impregnada de grandes reveses. Sobresalieron a estos infortunios la ausencia de Leo Nucci, Adriana Nelli y Renato Bruson, que no pudieron viajar a Barcelona desde Roma a causa de un atentado producido en el aeropuerto de Fiumicino. Pese a todas las desventuras, la noche desembocó en una pasarela plena de figuras de la lírica que ofrecieron arias del repertorio operístico más destacado. Entre este distinguido elenco se encontraba Enriqueta Tarrés. La soprano interpretó el aria *Tu che la vanità* de *Don Carlos* de Verdi y se sumó al resto de los cantantes en *Va pensiero* de *Nabucco*, del mismo compositor «formando una constelación emocionante» en palabras de Llovet (1985) para finalizar el concierto.

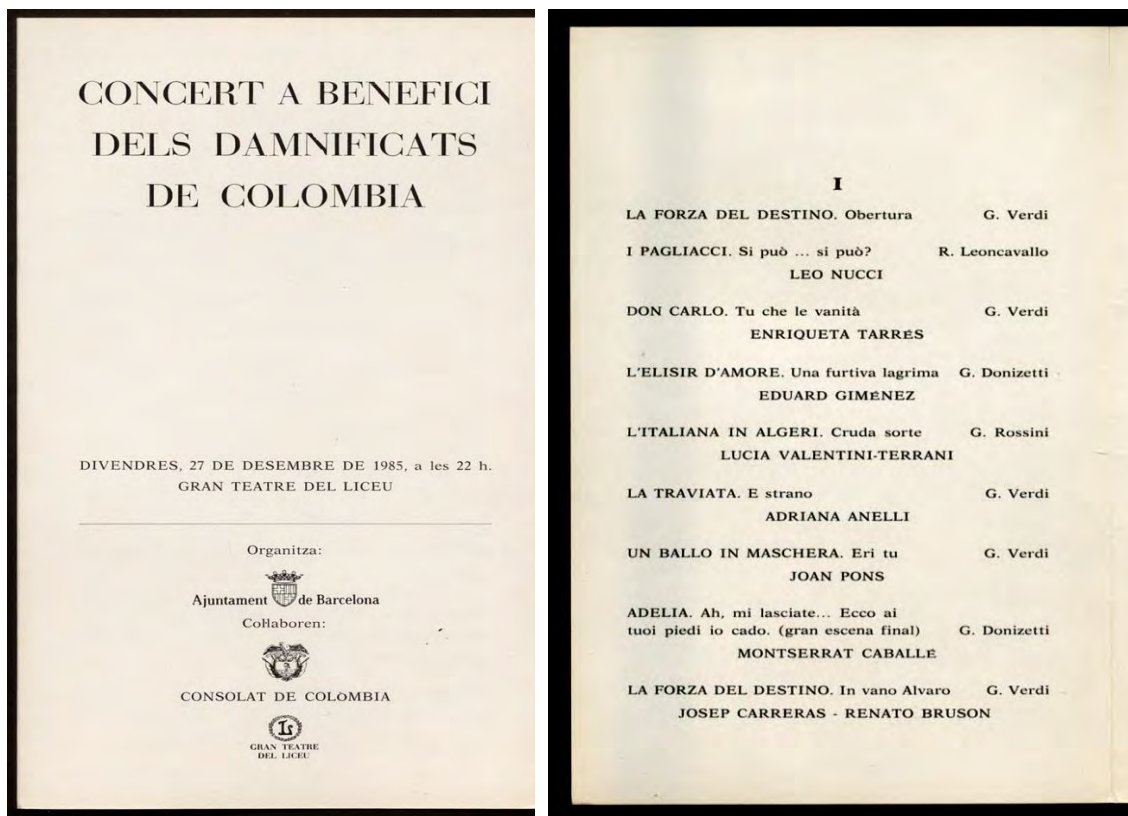


Figura 94. Programa de mano del concierto a beneficio de los damnificados de Colombia, el 27 de diciembre de 1985. Portada y programa de la primera parte en el que aparece Enriqueta Tarrés (Archivo personal de la autora).

Dentro del marco del II Congrés Internacional de la Llengua Catalana de 1986, se celebró un concierto extraordinario el 10 de mayo en el Gran Teatre del Liceu. Intervinieron la soprano Enriqueta Tarres, el barítono Enric Serra, el Cor Sant Esteve del Conservatori de Vila-Seca Salou, el Cor Antics Escolans de Montserrat y la Orquestra Ciutat de Barcelona. Todos los artistas estuvieron dirigidos por Jacques Bodmer. La soprano interpretó las *Cançons de la roda del temps*, op. 13, sobre poemes de Salvador Espriu de *Rom  Alis* y *l'alta naixen a del Rei En Jaume de Robert Gerhard*. (Programa de mano, 1986).

El Festival de Santander en su edición de 1986 incluyó una de las grandes obras de Mahler, su magnánima *Octava Sinfonía*, obra que también es conocida como «de los mil» por su grandiosidad de elementos dentro del catálogo de la música sinfónico-coral. La sinfonía se interpretó el 26 de agosto, en una apacible noche de verano en tierra cántabra. El despliegue artístico estaba compuesto por Enriqueta Tarrés, Andrés Traubotm, Helena Doise, Florence Quivar, Gabriele Schrenkenbach, Aldo Badlin, Roland Hermann, Alfred Muff, el organista José Manuel Azkue, la Orquesta Sinfónica de Hamburg, el Orfeón Donostiarra, el Coro Eskifaia, el Coro Metsa, las escolanías de estas dos agrupaciones y la escolanía de San Ignacio. Al mando musical de esta gran cantidad de músicos se encontraba el maestro Rafael Frühbeck de Burgos. (Fernández-Cid, 1986)

Antonio Fernández-Cid (1986) adjetivó el concierto de colosal en un artículo del diario *ABC* donde destacaba la labor realizada por Tarrés en tal espectáculo: «Tampoco cabe detallar el trabajo de todos los elementos, un muy buen cuadro de ocho solistas, con el lujo de Enriqueta Tarrés y su ideal sobreagudo en la brevísima intervención del “Ángel”, merecería concretas referencias, quedaron citados los nombres» (Fernández-Cid, 1986, p. 48).

En el otoño de 1986 Tarrés realizó diversas actuaciones entre las que destaca un concierto lírico dentro del Festival Internacional de Música de Barcelona, que se celebró como en ediciones anteriores en Palau de la Música Catalana en el mes de octubre. Asimismo, el Centre Cultural de la Caixa de Pensions de Barcelona ofreció un extraordinario concierto de la soprano junto al Cuarteto de Varsovia, el 28 de noviembre del mismo año.

Aida de Verdi es posiblemente la obra más grandiosa y popular del compositor italiano. Escrita en su madurez en 1870, esta ópera está muy alejada de la línea «belcantista» al contener un enorme sentido dramático expresivo. Obra de grandes dificultades vocales para todos sus intérpretes, especialmente para los personajes de Aida, Radamés y Amneris. El Gran Teatre del Liceu la programó para su Temporada 1986-87 y contó con Tarrés para interpretar el papel protagonista de la etíope Aida bajo la dirección de Romano Gandolfi. La soprano había interpretado en innumerables ocasiones el rol verdiano con grandes éxitos. «[...] La calidad de Enriqueta Tarrés ya es conocida del público» (M., 1987, p. 37).

Según la *Cronología Liceísta*⁴²⁵ recopilada por Jaume Tribó, las representaciones en las que actuó la soprano tuvieron lugar los días 8 y 11 de enero de 1987. Entre sus compañeros de reparto se encontraban, Franco De Grandis como Il re, Fiorenza Cossotto en el papel de Amneris, Lando Bartolini como Radamés en la función del día 8 y Jesús Pinto en la del día 11, Ivo Vinco como Ramfis, Cornell McNeil en el rol de Amonasro y Conrad Gaspà y Rosa Maria Conesa en los papeles de un messaggiere y la sacerdotisa, respectivamente. La dirección escénica corrió a cargo de Dídac Monjo. La dirección musical que estaba prevista que la realizase Romano Gandolfi corrió a cargo del maestro Enrique Ricci, como ya había ocurrido con el estreno de la complicada ópera *Oedipus i Iocasta* de Soler en 1986, también en el Liceu. (Mallofré, 1987)

La ópera se desarrolló con ciertas complicaciones a causa de la repentina sustitución del director musical, al que se le encomendó una difícil tarea debido a la dificultad que una obra como *Aida* conlleva, acusando ciertos desajustes en el foso, que se vieron también reflejados en el escenario (Vilardell, 1987). Respecto a la soprano, Vilardell (1987) plasmó el siguiente comentario:

En el papel de Aida, se alternaron en las cinco funciones tres sopranos; [...]. En las dos siguientes funciones fue Enriqueta Tarrés, a la que creo que en su momento no se le dieron las oportunidades que merecía, que cantó su parte con mayor fuerza, con su peculiar estilo de emisión que le resta belleza, y que le impiden redondear su fraseo y la nitidez del sonido. (Vilardell, 1987, p. 37)

Tras la actuación del Liceu, Enriqueta realizó una gira de conciertos por Catalunya interpretando los *Vier letzte Lieder* de Strauss junto a la Orquesta Ciutat de Barcelona y bajo la dirección de Walter Weller. Esta expedición fue organizada por Amics dels Clàssics y la OCB⁴²⁶. Las primeras actuaciones se celebraron el día 15 de enero de 1987 en el Gran Teatre de Cervera («Anuncio. Cuatro últimos lieder», 1987) y los días 16 y 17 de enero de 1987 en el Palau de la Música Catalana («Anuncio. Orquesta Ciutat de Barcelona», 1987). Un mes más tarde, el 20 de febrero, se volvió a interpretar en Salou dirigida por Jan Krenz. El 3 de abril, en la Catedral de Tortosa, bajo la dirección de Víctor Pablo Pérez y, por último,

⁴²⁵ Recuperado de: https://www.liceubarcelona.cat/sites/default/files/cronologia_liceista/cronologia_aida_es.pdf

⁴²⁶ Orquesta Ciutat de Barcelona.

el 10 de abril en Figueres, donde dirigió Ronald Zollman. (Guerrero Martín, 1987). El programa también incluyó *L'Arlesiana* (Segona Suite) de Bizet, *Danses romaneses* de Bartók y *Hary Janos* de Kodály. Los *Vier letzte Lieder* fue otra de las grandes obras que Tarrés interpretó con gran éxito en numerosas ocasiones.

Dentro de la programación estival que se ofreció en el Teatre del Grec de Barcelona, los días 11 y 12 de julio de 1987 se ofreció la interpretación del *Requiem* de Verdi junto a la OCB y el Coro del Gran Teatre del Liceu bajo la dirección de Franz-Paul Decker en el Teatre Grec de Barcelona. Los solistas fueron Enriqueta Tarrés, la mezzosoprano Elena Rudín, el tenor Francisco Ortiz y el bajo Vasili Aliev. («Anuncio. Requiem», 1987). Esta obra al estilo operístico más verdiano es conmovedora y efectista, sin llegar a perder la sinceridad del texto litúrgico que acoge cada palabra con verdadera devoción y plenitud, creando momentos sobrecogedores desde los primeros compases. La parte escrita para la soprano es de una gran dificultad técnica y estilística. Como ya se pudo observar en el capítulo anterior, a estas alturas de su carrera, Enriqueta se había convertido en una especialista absoluta de este *Requiem*, y el Grec quería ofrecer al público barcelonés la oportunidad de escuchar la colosal obra verdiana en la voz de su paisana en el complicado papel de la soprano solista.

La actuación, aunque accidentada, fue excelente, como así lo corrobora César Calmell (1987) en un artículo del periódico *La Vanguardia* titulado *Un memorable «Réquiem» de Verdi*:

Pero estos y algún que otro fallo en la afinación de los intervalos vacíos de las trompetas del «Tuba mirum», no empañó en absoluto una buena actuación, que, si en algún momento peligrosó, no fue por motivos musicales sino por los tres o cuatro ‘apagones’ del suministro eléctrico que por unos instantes dejaron a oscuras el escenario, abandonando a los músicos a su suerte. Y para finalizar subrayar el buen trabajo de los cuatro solistas, entre los que destacó esta excelente soprano que tenemos la suerte de tener entre nosotros y que se llama Enriqueta Tarrés. (Calmell, 1987, p. 21)

El músico catalán Xavier Turull organizó un ciclo de conciertos en Pals y contó con la participación de la soprano. El 9 de agosto de 1987 se realizó el recital en el que Enriqueta mostró su voz junto al pianista Ángel Soler. Los artistas interpretaron obras de Mozart,

Schubert, Schumann, Strauss y el estreno absoluto de una obra basada en poemas de Mercè del Prat y Joan Brossa, y *L'amor incert* compuesto de cinco poemas de Rosa Laveroni también ambas obras de Turull. El concierto se anunciaba por la prensa con frases como: «Enriqueta Tarrés, principal atracción de un ciclo de conciertos en Pals» o «[...] la actuación de la prestigiosa soprano barcelonesa Enriqueta Tarrés [...]» («Enriqueta Tarrés, principal atracción de un ciclo de conciertos en Pals», 1987, p. 25). A su vez, la crítica definía de categórica la actuación de la soprano: «Enriqueta Tarrés estuvo espléndida en la parte dedicada a Mozart, Schubert, Schumann y Strauss y pulsó la misma voluntad de captar el mensaje musical en el resto del programa dedicado a 10 canciones del violinista Xavier Turull [...]» (Montsalvatge, 1987, p. 21)

Las intervenciones de Tarrés en el Festival Internacional de Música de Barcelona seguían siendo habituales. En su edición XXV, el festival se unía a la Temporada de Conciertos de la OCB en el Palau de la Música Catalana. Para tal ocasión se interpretó el ecléctico *War Requiem* de Britten en el Palau de la Música Catalana los días 30 y 31 de octubre de 1987. Junto a la soprano, en el papel solista, actuaron el tenor John Van Kesteren, el barítono Neil Howlett, el coro Pro-Música de Londres, el coro El Violet dirigido por Mireia Barrera y el Cor l'Equellerinc del Cor Madrigal dirigido por Maria Drets, todos ellos dirigidos por Franz-Paul Decker. (Guerrero Martín, 1987). El segundo de estos conciertos, concretamente el del 31 de octubre de 1987, fue retransmitido en diferido a través de la emisora *Catalunya Música* el 1 de noviembre de 1987 a las 22.00 horas, dentro del programa *Els nostres concerts*. («Emisión», 1987)

Los homenajes a compositores son actos muy habituales en la vida de los músicos. Enriqueta era requerida en ocasiones para ofrecer este tipo de actos. Uno de ellos fue el organizado por La Caixa de Barcelona en diciembre de 1987. La entidad bancaria emprendió un ciclo de conciertos, que se celebraron en Barcelona, Lleida, Tarragona y Manresa, como homenaje a Xavier Montsalvatge. Dentro del repertorio ofrecido se encontraba la obra *Sum vermis* del propio compositor catalán, basada en un poema de Jacint Verdaguer, y compuesta para soprano, dos pianos y dos percusionistas. La obra fue dirigida por Joan Guinjoan y la solista fue Enriqueta Tarrés. El primero de los conciertos se celebró el 19 de diciembre en el auditorio de la Caixa de Barcelona situado en la plaza de Sant Jaume. (Guerrero Martín, 1987)

El siguiente homenaje en el que participó la soprano fue en el de Federic Mompou dentro del VI Festival de Música de Primavera de Vila-Seca. La ciudad tarraconina programó un concierto monográfico con obras del compositor catalán para mayo de 1988. Al acto inaugural del festival estuvo a cargo de Joaquim Garrigosa, que realizó una semblanza del compositor. Al advenimiento acudió la viuda de Mompou, Carmen Bravo, como invitada de honor. En él actuaron Enriqueta Tarrés, el pianista Cecilio Tiele, el guitarrista Carles Trepàt y el violinista Evelio Tiele, profesores del Conservatori Municipal de Vila-Seca, quien siempre había querido potenciar la interpretación artística de sus prestigiosos maestros. (Pujol, 1988)

A estos dos homenajes se sumó el acontecido al compositor gironí Xavier Montsalvatge en la ciudad de Girona. El compositor había realizado muchas críticas sobre Tarrés a lo largo de su carrera. Para tal evento se descubrió una placa con su nombre en una calle de la ciudad y se ofreció un concierto dentro de IX Festival Internacional de Música de Girona. El recital fue interpretado por Enriqueta y el pianista Àngel Soler en el Centre Cultural de la Mercé, el 16 de junio de 1988, con obras del propio compositor. (Guerrero Martín, 1988)

El Festival de Música del Maresme invitó a Enriqueta junto con el pianista Àngel Soler, con el que últimamente la soprano estaba realizando varias actuaciones, a realizar una actuación dentro de sus actos programados. El 29 de abril de 1989 actuaron⁴²⁷ ambos artistas en La Fàbrica de Cabrils. («Festival del Maresme», 1989)

La Fundació Caixa de Catalunya organizó un concierto extraordinario en el que se interpretó la *Petita messe solemnelle* de Rossini en el Palau de la Música Catalana, el 6 de junio de 1989. Entre los intérpretes se encontraba la soprano Enriqueta Tarrés, la mezzosoprano Rosa Maria Ysàs, el tenor Josep Benet, el barítono Jordi Ricart, el pianista Àngel Soler, Óscar Boada al harmonium y el Orfeó Català. La misa rossiniana fue dirigida por Jordi Casas. («Anuncio. Palau de la Música», 1989, p. 46). El crítico César Camell (1989) realizó una detallada reseña donde destacó la interpretación de la mezzosoprano Rosa Maria Ysàs y de Enriqueta Tarrés por encima del resto de artistas:

⁴²⁷ No se tiene constancia del programa que ofrecieron.

En el apartado de solistas, destacaríamos en especial el soberbio trabajo de la «mezzo» Rosa Maria Ysás, una bella voz de bajo profunda y aterciopelada con excepcionales dotes para lo dramático, que debería ser tenida más en consideración por los organizadores de este tipo de conciertos celebrados fuera del marco de actuación habitual de la cantante en el Liceu. Ysás, junto con el delicado profesionalismo esgrimido por la soprano Enriqueta Tarrés constituyeron el atractivo del elenco de solistas, ya que ni el tenor J. Benet ni la difícil tesitura de bajo, para un cantante que no lo es, como J. Ricart, permitieron que los cantantes masculinos brillaran al mismo nivel de sus colegas femeninos. (Camell, 1989, p. 55)

Con motivo de la inauguración de las obras de remodelación y ampliación del Palau de la Música Catalana se ofreció un memorable concierto el 2 de octubre de 1989. Para tan simbólico momento se interpretaron dos obras de grandes compositores, la *Sinfonía núm. 1, en Do menor*, op. 68 de Brahms y la *Missa n.º 14 en Do Mayor*, K 317, «de la Coronación» de Mozart para la que se contó con Tarrés como soprano solista. El resto de los intérpretes fueron la contralto Montserrat Comadira, el tenor Lambert Climent y el barítono Jordi Ricart. La parte instrumental la llevó a cabo la Orquesta Ciutat de Barcelona y la coral, el Orfeó Català. El director musical fue Luis Antonio García Navarro. Para finalizar el concierto se interpretó la emblemática obra *El cant de la senyera* de Lluís Millet.

Para Alier (1989), el hecho más destacado, a nivel musical, fue la interpretación de Tarrés: «En la misa mozartiana se distinguió especialmente, con esa elegancia y calidad vocal que sólo hallamos en las grandes intérpretes mozartianas europeas, la soprano Enriqueta Tarrés, cuyas intervenciones fueron todas de una exquisita calidad» (Alier, 1989, p. 61).

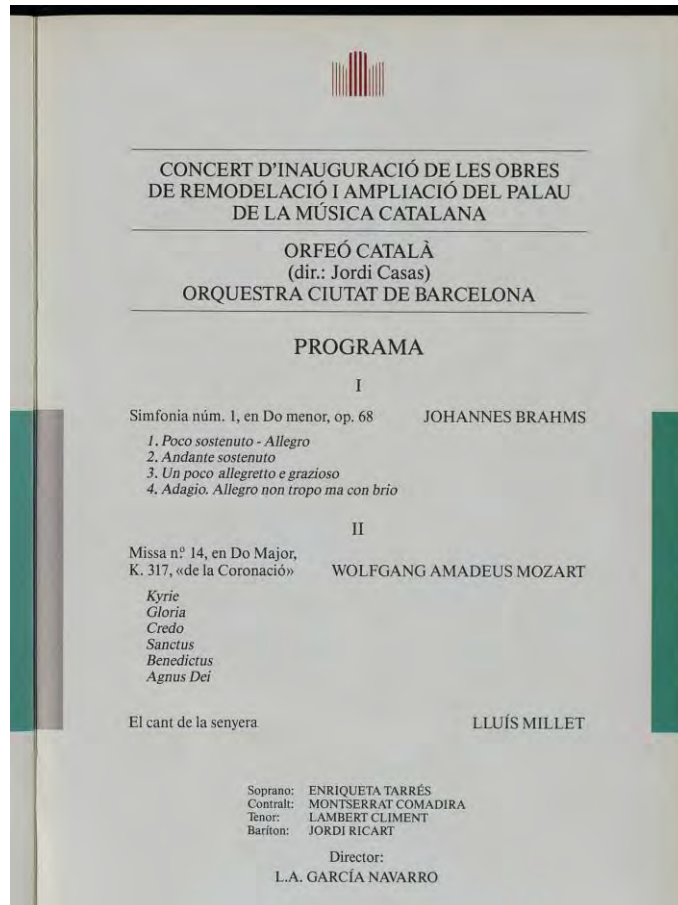


Figura 95. Programa de mano del concierto inaugural de las obras de remodelación y ampliación del Palau de la Música Catalana, el 2 de octubre de 1989 (Archivo personal de la autora).

Para finalizar el año 1989, los días 23 y 24 de diciembre, el Palau de la Música programó *The Bells* de Rachmaninov, con Tarrés como solista junto al tenor Joan Cabero, el barítono Iñaki Fresan, la Orquesta Ciutat de Barcelona y la Coral Càrmina, bajo la batuta de Albert Argudo (Mallofré, 1989). Montsalvatge (1989) tituló la crítica del concierto como *Tímida referencia a la Navidad* acentuando las interpretaciones de los cantantes: «Las intervenciones de los solistas no son muy destacadas en la obra, pero adquirieron relieve gracias a la dicción de la soprano Enriqueta Tarrés especialmente poética y la del tenor Joan Cabero y el barítono Iñaki Fresán» (Montsalvatge, 1989, p. 52)

El Patronat Pro-Música de Molins de Rei organizó un recital lírico enmarcado en el Festival del Baix Llobregat con el título I Festival de Música de Molins de Rei el 9 de septiembre de 1990. Tarrés cantó arias de ópera de Mozart pertenecientes a *Le nozze di Figaro* y *La clemenza di Tito*, entre otras, acompañada por la Orquesta de Solistes de Catalunya y dirigidos por Ernest Xancó. (1990)

Dos de las actuaciones más destacadas de finales de 1990 fueron la celebrada el 28 de septiembre en el Teatre Principal de Vilanova i la Geltrú donde Tarrés actuó junto a la Orquesta Ciutat de Barcelona y bajo la dirección de Edmond Colomer interpretando obras de Toldrá («Orquesta Ciutat de Barcelona», 1990), y la del 2 de diciembre en el Auditorio del Museo de Granollers, con motivo de cierre de temporada de la Orquesta Simfónica del Vallés. En esta segunda actuación el programa contenía la *Sinfonía 104* de Haydn y la *Novena Sinfonía* de Beethoven. En este concierto también participaron la Coral Carmina y los solistas Enriqueta Tarrés, Rosa Maria Ysàs, Joan Cabero e Iñaki Fresán, bajo la dirección de Albert Argudo. (Marí, 1990)

En conmemoración al Centenari de l'Orfeó Català los días 10 y 11 de mayo 1991 se interpretó el *Réquiem alemán* op. 45 de Brahms en el Palau de la Música Catalana.

«Em deutsches réquiem» es una de las cumbres brahmsianas, escrita por el maestro a los 35 años. Su texto no es el clásico de la liturgia latina; son fragmentos del Antiguo Testamento, especialmente del «Eclesiastés». Sobre ellos Brahms construye un grandioso edificio que desde los primeros compases y versos se eleva hacia la esperanza sin hacer olvidar en ningún momento que sus cimientos son lúgubres. (Batista, 1991, p. 7)

El papel de la soprano solista fue encomendado a Enriqueta Tarrés, que junto con el barítono Benjamin Luxon, la Orquesta Sinfónica de RTVE y el Orfeó Català dirigidos por Sergiu Comissiona, ofrecieron al público asistente la interpretación de la espléndida obra de Brahms (Batista, 1991, p. 7). La soprano, como acostumbraba a suceder, obtuvo brillantes críticas: «Sobre todo, en la sesión del sábado, Enriqueta Tarrés estuvo magnífica [...]» (Llovet, 1991, p. 59).

Esta versión del Réquiem alemán fue retransmitida por TVE1 el 25 de mayo de 1991 en el programa *Concierto del sábado* emitido a la 9.30 horas (Televisión, 1991).

Para concluir la temporada de la Orquesta Simfónica del Vallés, unos días después de la interpretación del *Réquiem alemán*, Tarrés interpretó la grandiosa *Novena Sinfonía* de Beethoven los días 17 y 19 de mayo de 1991 dirigida por Albert Argudo en el Teatre Municipal La Faràndula de Sabadell. El grupo solista lo completaron la mezzosoprano Rosa Maria Ysàs, el tenor Joan Cabero y el barítono Iñaki Fresán. La parte coral estuvo a cargo

de la Coral Càrmina. («La Orquesta Simfònica del Vallès cierra su temporada», 1991). El concierto fue retransmitido por Canal 33 el 18 de mayo del mismo año a las 14 horas.

El V Festival Internacional de Música de Peralada se celebró entre el 20 de julio y el 17 de agosto. Tarrés fue invitada en esa edición para interpretar las *Cinco canciones negras* de Montsalvatge junto al Conjunto Ibérico de Violoncelos y bajo la dirección de Elías Arizcuren. El concierto se celebró el 27 de julio de 1991 en el claustro del Castell de Peralada. (Guerrero Martín, 1991). El conjunto de violoncelos estaba compuesto por ocho violoncelistas en una versión escrita por el propio compositor.

La presentación por parte de la prensa sobre la intervención de la soprano en el festival gironí fue muy positiva: «Enriqueta Tarrés, cantante de una dilatada carrera llena de éxitos, aún en esta ocasión su arte al del violoncelista Elías Arizcuren.» (Guerrero Martín, 1991, p. 8).

Tras la actuación, Llovet (1991) elogió el buen hacer en la interpretación de la soprano:

Pero el punto fuerte de la tarde fueron las "Canciones negras" de Xavier Montsalvatge, sobre textos de Rafael Alberti, Néstor Lujan, Pereda Valdés y Nicolás Guillen, una de las obras más importantes del archivo musical del siglo XX español. Nunca se agradecerá bastante a José Bergamín el hecho de que animara a Montsalvatge a buscar parte de su tradición en el folklore antillano, porque de ahí salieron estas páginas deliciosas, de las que proyectan -cosa hoy no tan frecuente como obras- el nombre de Cataluña en todo el orbe, cristiano o no. Enriqueta Tarrés las vertió con soltura, quizá con ligeros fallos de dicción, pero con el arte y el buen gusto que siempre la han caracterizado (Llovet, 1991, p. 36)

Como dato anecdótico, el mismo día y tras finalizar el concierto previsto para las 19.30 horas, actuaba en los Jardines del Castell de Peralada, el violoncelista Mstislav Rostropovich junto a la Orquesta de Cámara de Lituania. (Guerrero Martín, 1991)

El violoncelo de Rostropovitch puso un broche de oro a una jornada del Festival Internacional de Música Castell de Peralada que se caracterizó por el protagonismo de este instrumento musical, ya que esa misma tarde tuvo lugar un concierto a cargo del Conjunto Ibérico de Violoncelos, dirigido por Elías Arizcuren, que acompañó a la soprano Enriqueta Tarrés (Redacción, 1991, p. 23)

El Gran Teatre del Liceu volvía a representar *Idomeneo, re di Creta* de Mozart tras veinticinco años de ausencia con una producción del Teatro Lírico Nacional La Zarzuela y el propio Liceu. Para tal acontecimiento, el coliseo de las ramblas contó con Tarrés en el papel de Elektra. Recordemos que Enriqueta había grabado esta ópera junto a Luciano Pavarotti y Gundula Janowich en el año 1964, además de haber realizado numerosas interpretaciones de la obra mozartiana con grandes éxitos. Era, por lo tanto, una consagrada Elektra.

La primera de las representaciones tuvo lugar el 2 de noviembre de 1991 bajo la dirección musical de Uwe Mund y la dirección escénica del gran maestro Emilio Sagi. Los intérpretes principales fueron Gósta Winbergh en el papel de Idomeneo, Suzanne Mentzer como Idamante, Marie Mac Laughlin en el rol de Ilia, Joan Cabero representó a Arbace y Walter Donati al gran sacerdote. También, participaban la Orquesta y el Cor del Gran Teatre del Liceu.

La función fue halagada por Roger Alier (1991) quien tuvo bellas palabras para la interpretación de Tarrés en tan difícil papel:

Lo merecía, además, no sólo por la calidad de la partitura (a la que se practicaron algunos cortes) sino por la solidez y magnificencia del equipo vocal, [...] Su rival⁴²⁸ en escena, la furibunda Elektra, fue Enriqueta Tarrés, quien justificó plenamente su elección en este papel, que cantó con nítidos agudos y sabia regulación de la voz que le caracteriza. (Alier, 1991, p. 44)

Esta fue la última actuación de Enriqueta Tarrés en el Gran Teatre del Liceu, coliseo operístico al que la soprano había profesado siempre un gran cariño y en el cual le hubiera gustado actuar en más ocasiones.

El 24 de mayo de 1992 la Banda Municipal de Barcelona bajo la dirección de Albert Argudo, en el concierto número 25 de su Temporada 1991-92 ofreció un concierto en homenaje a los compositores Eduard Toldrà y Ricard Lamote de Grignon con motivo de los treinta años de

⁴²⁸ Cuando se refiere a su rival, habla de Marie Mac Laughlin en el papel de Ilia.

su muerte. Las obras escogidas fueron *Empúries*, *La maledicció del comte Arnau* y las *Set cançons* para voz e instrumentos de viento, todas ellas de Toldrà. De Lamote de Grignon se interpretó *Joan de l'ós*, para solistas, coro y banda. El recital se realizó en el Palau de la Música Catalana y los intérpretes fueron Enriqueta Tarrés, Enric Serra, Alfonso Echevarría, el Orfeo Gracienc y el Orfeo de Sants. («Banda Municipal de Barcelona», 1992)

El 21 de octubre de 1992 debutó en el Ciclo Ibercamera de Barcelona, en su novena temporada, con la obra *Paukenmesse* de Haydn. Tarrés actuó como soprano solista acompañada por la English Chamber Orchestra, el Coro de Valencia, la mezzosoprano Liliana Bizineche, el tenor Andrew Burden, el barítono Roderick Williams y la pianista Miriam Fried, bajo la dirección de Leopold Hager. El concierto se realizó en el Palau de la Música Catalana. («Ibercamera vuelve al Palau con la "Paukenmesse" de Haydn», 1992)

iber:Camera

IX Temporada - Concert núm. 2
Dimecres, 21 d'octubre, 21 hores, Palau de la Música Catalana

English Chamber Orchestra
Cor de València
Leopold Hager, director

Miriam Fried, piano **Andrew Burden, tenor**
Enriqueta Tarrés, soprano **Roderick Williams, barítono**
Liliana Bizineche, mezzo-soprano

Mendelssohn: Obertura "Les Hébrides", op. 26
Mendelssohn: Concert per a violí en mi menor, op. 64
Haydn: Missa Hob XXII: 9, en do major, "Paukenmesse"

Generalitat de Catalunya
Departament de Cultura

Ajuntament de Barcelona
Àrea de Cultura

Venda de localitats per a tots els concerts de la IX Temporada:
a les taquilles del Palau de la Música Catalana (268.10.00)
RESERVA TELEFONICA A LES OFICINES D'IBERCAMERA: 301.69.43

Figura 96. Anuncio del concierto organizado por Ibercamera del 21 de octubre de 1992. («Ibercamera», 1992, p. 39)

El crítico César Camell (1992) reflejó cierta inconformidad con la representación musical de Haydn, a excepción de los solistas, y de manera exclusiva la interpretación de Tarrés: «Los únicos salvaguardadores del orden fueron los excelentes solistas, equilibrados en el cuarteto de Benedictus, y en especial Enriqueta Tarrés que estuvo francamente espléndida en todas sus intervenciones» (Calmell, 1992, p. 44).

Según Roger Alier (1992), para algunos estudiosos *Il re pastore* de Mozart es «el patito feo» de sus composiciones operísticas, porque la consideran aburrida e intrascendente. El 25 de noviembre de 1992 el Palau de la Música Catalana decidió programarla en versión concierto. Los artistas encargados de los papeles principales fueron Enriqueta Tarrés como Aminta, Joan Cabero como Alessandro, Isabel Aragón como Tamiri, Mireia Pintó como Elisa, y Josep Ruiz como Agenore. La parte instrumental la compuso la Orquesta de Cambra de Sant Cugat y Madrona Elias en el clave, bajo la dirección de Josep Ferré. (Alier, 1992, p. 51)

Prosiguiendo con las palabras de Alier (1992), Tarrés obtuvo un gran triunfo interpretando a Aminta:

La sesión se benefició de la intervención de solistas que han trabajado repetidamente el repertorio mozartiano, empezando por Enriqueta Tarrés, que cantó con estilo y elegancia el papel principal de Aminta, incluyendo la única aria conocida de la obra, «L'ameró, saró constante». En esta, y aún más en la del primer acto, Enriqueta Tarrés obtuvo grandes ovaciones (Alier, 1992, p. 51)

Entre el 29 de septiembre y el 1 de octubre de 1993 se celebró el Congreso Internacional en Barcelona destinado al estudio musicológico de la obra de Frederic Mompou. La parte musical del congreso fue llevada a cabo por grandes intérpretes como Enriqueta Tarrés, que ofreció un recital lírico, y otros reconocidos artistas como Alicia de Larrocha, Joaquín Achúcarro, Félix Lavilla o Carmen Bustamante, que también brindaron diversas audiciones interpretando obras del ilustre compositor catalán. («Un congreso internacional en septiembre», 1993)

El 31 de enero de 1994 a las 10.30 horas de la mañana llegó una trágica noticia, el Gran Teatre del Liceu de Barcelona se estaba quemando. El coliseo de la ópera ardía en llamas, quedando casi calcinado y convirtiéndose en un esqueleto desmembrado. Para Enriqueta ésta fue una terrible y triste noticia. Justo dos días antes, el 29 de enero, había asistido a la representación de *Mathis der Maler* de Hindemith (Tarrés, comunicación personal, 25 de abril 2019) como público, y ahora el teatro estaba destruido, provocando una considerable tristeza en toda la sociedad catalana y en los amantes de la lírica de todo el mundo. Las voces estarían ausentes en su emblemático escenario hasta 1999.



Figura 97. El Gran Teatre del Liceu durante el incendio el 31 de enero 1994 (Fotografía realizada por Danny Caminal).

Prosiguiendo con sus actuaciones y como ya había ocurrido en mayo de 1958, el 2 de marzo de 1995 Tarrés ofreció un homenaje al maestro Joaquim Zamacois con un concierto en el Paraninfo de la Universidad de Barcelona junto a la Orquesta de Cámara del Conservatori del Liceu. La soprano fue acompañada al piano por Sofia Puche. («Homenaje musical», 1995). Con este concierto Tarrés cerraba un ciclo en su ciudad natal, de más de treinta y siete años de carrera artística.

9.3.2 Último concierto: Palacio de la Música de Torrevieja (2000)

El último concierto que Enriqueta Tarrés ofreció al público fue el 20 de agosto de 2000 en el Palacio de la Música de Torrevieja, Alicante, junto al pianista inglés Alan Branch. Este recital lírico estuvo organizado por el Instituto Municipal de Cultura «Joaquín Chapaprieta» de la Concejalía de Cultura del Ayuntamiento de Torrevieja.

El programa del concierto estaba dividido en dos partes, en la primera interpretaron lieder de Schubert, Schumann y Strauss, además de una obra para piano solo de Schumann. En la segunda parte ofrecieron las dos arias de la condessa de *Le nozze di Figaro* de Mozart y canciones de compositores catalanes y españoles. Como bis, la soprano acompañada por

Branch, interpretó de manera magistral la sencilla tonadilla de Granados, *El tralala y el punteado*.



Figura 98. Programa de mano del recital lírico ofrecido por Enriqueta Tarrés y Alan Branch, el 20 de agosto de 2000 en el Palacio de la Música de Torrevieja. (Archivo personal de la autora).

Tarrés llevaba sin cantar un concierto varios años y enfrentarse a un programa de estas características, tanto por dificultad como por duración, era muy meritorio. La soprano demostró su capacidad para resolver, de tan magnífica manera, las dificultades de los agudos y el fiato que en algunas obras se requería. El recital fue un auténtico éxito, la voz de la soprano mostró su madurez plena tanto en la parte técnica como en la interpretativa. La dicción y pronunciación fueron perfectas en todos los idiomas en los que cantó y el público asistente así se lo agradeció con efusivos aplausos.

La voz estaba espectacular, pese a estar años sin dar conciertos, la voz estaba perfecta, intacta, clara, pura, homogénea, con un vibrato que no era excesivo pese a su edad, que el apoyo siempre se ve resentido en este aspecto. La voz estaba de disco. El control de fiato en el aria de la Condesa de *Le nozze di Figaro* de Mozart fue impresionante, un aria de estas características requiere un gran control del aire, y ella lo demostró. La dicción perfecta en todos los idiomas. Las tablas que demostró arriba del escenario. Si yo no la hubiera conocido

y hubiera sabido de su vida, y alguien me hubiera dicho que esta señora estaba haciendo conciertos continuamente, no me hubiera cabido la menor duda en que era la verdad. No se notaba que hacía años que no daba conciertos, que no estaba en activo. Y por supuesto, el acompañamiento de Alan Branch fabuloso, como siempre. Respetando sus respiraciones, sus expresiones, sus «tempos». Un concierto de alto nivel en el que disfruté mucho. (Puente, comunicación personal, 17 de septiembre 2020)

Alan Branch en relación a este concierto explica: «Tengo muy buen recuerdo del concierto que dimos en Torrevieja» (Comunicación personal, 2 de febrero 2020).

En relación a otros conciertos en los que Branch compartió escenario con la soprano expone:

No realizamos muchos conciertos juntos. Actuamos en Vilaseca, Salou y Torrevieja. Ahora que no me acuerdo si había más, quizás alguna actuación en Barcelona hicimos, sí. Pero, era una época en la que Enriqueta cuidaba más sus actuaciones en público. Siempre tenía miedo de no estar al nivel que quería. (Branch, comunicación personal, 2 de febrero 2020).

Respecto a lo que vivió con Tarrés como pianista repertorista y dúo musical es relatado por Branch con gran admiración y respeto:

La experiencia de acompañarla a ella fue fantástica. Ella siempre era una gran artista, una gran comunicadora, una persona muy fácil de acompañar, porque sus intenciones siempre eran muy claras. Evidentemente habíamos ensayado bien antes de cada concierto, pero siempre había unas cosas del momento. No creo en una interpretación pactada, cerrada y firmada en su totalidad. Creo que el aspecto espontáneo, la cosa del momento, la magia, el directo provoca momentos sublimes y Enriqueta cantando lieder de Strauss, puedo opinar que en Strauss era una cantante excepcional. No le gustaba interpretar ópera con piano porque siempre decía que la ópera se tendría que representar en un teatro con orquesta y con vestuario. A pesar de esto, alguna aria de ópera ofrecimos sobre todo como bis. Ella también amaba la canción catalana, Toldrà, *La rosa als llavis*, lo cantaba muy bien, y con un catalán pulcro. Realmente era una gran profesional y una gran artista. Enriqueta tenía un poder de comunicación insólito que he visto en pocos cantantes. Era muy respetuosa con su voz. La preparación para los conciertos era muy importante, las condiciones, se cuidaba mucho, ahora sí después del concierto, otra cosa, después del concierto nada más importante que celebrar el éxito con una buena cena. (Branch, comunicación personal, 2 de febrero 2020)

9.4 Desempeño entre bambalinas

La vida artística de los cantantes líricos puede llegar a abarcar numerosas facetas, además de la interpretación en sí misma. En el caso Enriqueta Tarrés podríamos decir que la mayor parte de su vida la ha dedicado a cantar en los escenarios de todo el mundo. Pero también han existido otros menesteres, como asistir a los reconocimientos obtenidos por su trayectoria artística o formar parte del jurado de concursos de canto nacionales e internacionales.

9.4.1 Premio a la mejor intérprete catalana (1990)

Durante toda su vida, Enriqueta no cesó de cantar una gran cantidad de óperas, oratorios, recitales y conciertos con una continuidad incansable y sin pausas, pero desde 1990 parece que esta actividad disminuye, como se ha observado a lo largo del capítulo. Existe un hecho, que para la soprano ha quedado en la memoria: «Desde que recibí el Premi al Millor Intèrpret Català mi vida interpretativa disminuyó considerablemente» (Tarrés, comunicación personal, 9 de febrero 2015).

Enriqueta Tarrés recibió el Premi al Millor Intèrpret Català el 22 de noviembre de 1990. Los encargados en promover el premio son *Catalunya Música* y la *Revista Musical Catalana*, dentro de la Festa de la Música Catalana, que se realiza con motivo de la festividad de la patrona Santa Llúcia. Este galardón fue otorgado a la intérprete o intérpretes más destacados que actuó durante la Temporada 1989-90 en el Palau de la Música Catalana. En esta edición, junto a Tarrés también se premió a la pianista Tatiana Nikolajevna y a Xavier Montsalvatge con el Premi d'Honor de la Música Catalana por su catálogo compositivo. (Redacción, 1990)

A este acto asistieron reconocidas personalidades del mundo musical. La Orquesta de Cambra del Consorci del Palau ofreció un concierto con obras de compositores catalanes, dirigida por Gonçal Comellas. (Redacción, 1990)



Figura 99. Fotografía de la estatuilla representativa del Premi al Millor Intèrpret Català otorgada a Enriqueta Tarrés en 1990 (Archivo personal de Enriqueta Tarrés).

9.4.2 Miembro de jurados de concursos de canto

Enriqueta Tarrés ha sido miembro de diversos concursos de canto, tanto nacionales como internacionales. La labor de juzgar a los jóvenes talentos es de gran responsabilidad y la soprano se enfrentaba a esta tarea con la misma profesionalidad que lo había hecho como cantante. Además, su alta moral y abogacía por la justicia la llevaron a ser muy estricta en sus normas personales como jurado de los concursos que la solicitaban.

Entre sus pautas a seguir se encontraba hacer saber a la organización y a los miembros del jurado si alguno de sus alumnos o alumnas era concursante de esa edición, para en consecuencia quedar al margen en la votación de ese cantante, y así no interceder de manera deshonesto en el resultado final (Tarrés, comunicación personal, 9 de febrero 2015).

Entre los concursos más destacados entre los que Enriqueta actuó como jurado se encuentran: el Concurs Internacional de Cant Francesc Viñas de Barcelona, el Paper de Música de Capellades, el Concurs de Cant de Balaguer, el Certamen Internacional de Habaneras para Cantantes Líricos de Torrevieja y el Concurso Nacional de Zarzuela «Sanmilírico» de San Miguel de Salinas.

En el primer concurso en el que Tarrés participó como jurado fue el *Concurs per a la Promoció de Joves Intèrprets de Capellades* en su segunda edición. Este evento musical estuvo organizado por la entidad *Paper de Música* de la población catalana y se celebró los días 11 y 12 de abril de 1992. El jurado lo compusieron, como presidente Antoni Ros Marbà y como vocales, Enriqueta Tarrés, Elías Arizcuren, Benet Casablanca, y Josep M. Colom. Las primeras fases eliminatorias se darán en la Academia Marshall de Barcelona y la final en la sala de audiciones de *Paper de Música de Capellades*. (Espectáculos. Breves, 1992)

El *Concurs Internacional de Cant Francesc Viñas de Barcelona* se instauró en 1963 y está considerado como una de las competiciones de canto lírico más importantes del mundo. Cada año las inscripciones para participar están entorno a los cuatrocientos participantes de más de cuarenta y cinco nacionalidades. El nivel que se ofrece es altísimo y entre otros nombres han sido galardonados cantantes de la talla del barítono Vicente Sardinero en 1965, la mezzosoprano Ielena Obraztsova en 1970, la contralto Ewa Podles en 1981, las sopranos Eneida Lloris en 1983 y Sumi Jo en 1985, la mezzosoprano Olga Borodina en 1989 o el tenor Javier Camarena en 2005, entre otros. (Tenor Viñas, s.f.)⁴²⁹

Las pruebas eliminatorias del concurso se celebraron en el salón de actos del Conservatori Municipal de Música de Barcelona y tanto la prueba final, como el concierto de ganadores, se realizaron en el Gran Teatre del Liceu. La competición se celebró en el mes de enero y duró una semana, entre preliminares, semifinal, final y concierto de premiados.

Tarrés participó como miembro del jurado del *Concurs Internacional de Cant Francesc Viñas* en dos ocasiones, en la trigésimo octava edición de 2001 y en la cuadragésimo tercera de 2006.

En el 38º *Concurs Internacional de Cant Francesc Viñas* el jurado lo componían, además de Tarrés, la soprano australiana Joan Sutherland, el barítono Cornell MacNeil y la soprano Cheryl Studer, ambos estadounidenses y la soprano italiana Virginia Zeani.

⁴²⁹ Recuperado de: <http://www.tenorvinas.com/ca/edicions-anteriors>



Zeani, Studer, MacNeil, Sutherland y Tarrés, ayer en el Liceu durante la presentación del 38.º concurso Viñas

Figura 100. Fotografía de los miembros del jurado del 38 Concurr Internacional de Cant Francesc Viñas de Barcelona. De izquierda a derecha encontramos a Virginia Zeani, Cheryl Studer, Cornell MacNeil, Joan Sutherland y Enriqueta Tarrés (Rodríguez, 2001, p. 41).

Rodríguez (2001) presentaba al jurado de la trigésimo octava edición en un artículo de *La Vanguardia* como «grandes figuras de la ópera retiradas años atrás de los escenarios» (Rodríguez, 2001, p. 41), elogiando a los responsables del concurso al elegir a «estos cuatro históricos del Liceu –donde arrasaron en los años 60 y 70–» (Rodríguez, 2001, p. 41) para la gran responsabilidad de elegir a los ganadores de entre doscientos cuarenta y siete concursantes seleccionados de todo el mundo, de entre más de cuatrocientos cuarenta y cuatro que se presentaron.

En el mismo artículo, Rodríguez (2001) realizaba una pregunta a los miembros del jurado: «¿creen que alguno de los jóvenes divos de la ópera de hoy quedaría eliminado en un concurso como el Francesc Viñas?» (p. 41). La respuesta de la soprano catalana era clara y a favor de los cantantes actuales de ese momento argumentando lo siguiente: «[...] porque se tienen que enfrentar a más dificultades que nunca, como las que plantean los directores de escena» (Rodríguez, 2001, p. 41). Defendía así los nuevos talentos de la lírica y expresaba las nuevas directrices en la escena lírica, marcadas por los directores.

Tarrés participó como jurado de la competición catalana de 2006 en el 43º Concurso Internacional de Canto Francesc Viñas, lo que constituía su participación por segunda vez. En esta ocasión el jurado estaba compuesto por diez miembros de diferentes ámbitos de la lírica. Por un lado, se encontraban las artistas líricas, la soprano francesa Régine Crespin, la

mezzosoprano rumana Viorica Cortez y la soprano catalana Enriqueta Tarrés. Por otra parte, el director artístico del Gran Teatre del Liceu, Joan Matabosch y representantes artísticos del Teatro Real de Madrid, el Théâtre du Capitole de Toulouse, la Ópera de Leipzig, la Ópera de Basilea, la Vlaamse Opera de Amberes, la Washington Opera y el Teatro de San Carlo de Napoli. (Redacción, 2006)

La edición de 2006 contó con cuatrocientas veinte inscripciones de un total de cincuenta países, los cuales intentaran alzarse con alguno de los treinta y cinco premios, seis oficiales, doce especiales y diecisiete extraordinarios que completan un total de setenta mil euros. (Redacción, 2006)

Otro de los concursos de canto en los que la presencia de Tarrés tuvo gran relevancia fue el Concurs Internacional de Cant Líric «Germans Pla, Ciutat de Balaguer» organizado por la Associació Grup d'Art. El certamen comenzó su andadura en 2002 y desde momento contó con Enriqueta como miembro principal y continuado del jurado del mismo en sus, hasta hora, nueve convocatorias, siendo la última de ellas en 2018. (Grup d'art 4, s.f.)

Este concurso se ha ido realizando en el Teatre Municipal de Balaguer y en los meses invernales de noviembre o diciembre. Se divide en dos sesiones, una semifinal y un final en la que los concursantes interpretan principalmente obras de repertorio más camerístico y de compositores catalanes. (Grup d'art 4, s.f.)

Para completar el jurado que cada edición ha tenido la difícil labor de fallar los premios, se encuentran nombres como el de la soprano Mirna Lacambra, la mezzosoprano Mireia Pintó o el musicólogo y crítico musical Roger Alier (Tarrés, comunicación personal, 21 enero 2020).

En la siguiente imagen podemos ver a los cuatro miembros del jurado de la primera edición de 2002, en un momento de la deliberación.



Figura 101. Miembros del jurado de la primera edición del Concurs Internacional de Cant «Germans Pla, Ciutat de Balaguer» en 2002. De izquierda a derecha: Carme Valls, Mirna Lacambra, Enriqueta Tarrés, Francesc Jové. (Grup d'art 4, s.f.)⁴³⁰

Otros concursos en los que Tarrés ha sido jurado son: el Certamen Internacional de Habaneras para Solistas Líricos de Torrevejeja, en su séptima edición realizada los días 4 y 5 de noviembre de 2016 y el Concurso Nacional de Zarzuela «Sanmilírico 2007» de la población alicantina de San Miguel de Salinas, en su primera edición llevada a cabo el 24 de marzo de 2007. (Martínez, comunicación personal, 22 de noviembre 2020).

⁴³⁰ Recuperado de: <https://grupdart4.com/es/concurso-germans-pla-ciutat-de-balaguer/>

Capítulo 10. Enriqueta Tarrés, maestra de canto (1986-2019)

Cada maestrillo tiene su librillo
REFRANERO POPULAR

10.1 En el Conservatori Professional de Música Vila-Seca (1986-2007)

Enriqueta Tarrés comenzó su periodo pedagógico en el Conservatori Professional de Música de Vila-seca el 23 de octubre de 1986. Hasta ese momento la especialidad de canto no existía en el Conservatorio. (Solorzano, comunicación personal, 11 de febrero 2021). Su llegada a Vila-seca fue una apuesta por la alta calidad docente en el ámbito de la enseñanza del canto, como venía siendo la dinámica del centro en otras especialidades. Desde 1986 y hasta 1996 la directora del conservatorio fue Lourdes Crespo, entre 1996 y 2012 Joaquim Garrigosa, y desde 2012 hasta la actualidad, Josep Solorzano. Estos directores impulsaron enormemente todas las iniciativas encaminadas a alcanzar las cotas más elevadas en la enseñanza musical, dinámica que se sigue manteniendo con Solorzano.

Tarrés fue contratada como profesora titular de canto con las atribuciones de jefa del departamento de canto. A su llegada al CPMV en 1986 la ley vigente en los conservatorios de música se regía por el Decreto 2618/1966⁴³¹ del 20 de septiembre, conocido como Plan 66⁴³². El decreto comprendía, en su currículum de los estudios de la especialidad de canto,

⁴³¹ Vid.: Decreto 2618/1966, del 10 de septiembre, sobre Reglamentación general de los Conservatorios de Música.

⁴³² Vid.: B.O.E.-Núm. 254 del 24 de octubre 1966, pp. 13.381-13.387.

tan sólo dos asignaturas relacionadas con la voz: canto y canto coral. Este plan de estudios sufrió modificaciones posteriores, pero en ninguna de ellas incluyó asignaturas que eran necesarias en la formación del cantante. Cuando la soprano comenzó su faceta docente en el CPMV fue muy consciente de esta carencia y de forma no oficial introdujo novedades significativas en esta especialidad, que a continuación detallaremos.

En el curso académico de 1988-89 se incorporó al departamento de canto el pianista repertorista Alan Branch, reconocido artista inglés, alumno del mítico pianista Geoffrey Parsons y propuesto por Tarrés, quien era sabedora de la necesidad de tener un pianista especializado en el repertorio vocal y en los idiomas en los cuales se trabajaba dicho repertorio (Tarrés, comunicación personal, 12 noviembre 2016). Según el propio Alan Branch (Comunicación personal, 2 de febrero 2020), el pianista repertorista que iba a ser contratado era Manuel Cabero, pero por motivos que se desconocen, en el último momento no pudo encargarse de tal menester y decidieron contratarlo a él, no sin antes, tener el visto bueno de Tarrés, ya que una de sus labores era coordinar y seleccionar al equipo de profesores del departamento (Solorzano, comunicación personal, 11 de febrero 2021).

Él no podía asumir esas clases y Enriqueta se enteró de que había llegado yo y que acompañaba un examen en el Bruc. Ella fue a audicionarme en secreto. En seguida decidió que sí que había aprobado la prueba y empecé enseguida a trabajar allí, en Vilaseca. Primero un día a la semana trabajando con las cantantes y progresivamente más clases de música de cámara y hasta de solfeo. (Branch, comunicación personal, 2 de febrero 2020)



Figura 102. Fotografía de Enriqueta Tarrés y Alan Branch en un aula del antiguo edificio del Conservatori Professional de Música de Vila-seca. Recuperado del archivo del CPMV.

Una vez contratado Branch, Tarrés propuso un currículo específico para la especialidad de canto para el CPMV en el que se introducían nuevas asignaturas: idiomas aplicados al canto (italiano, francés, alemán e inglés), una clase colectiva de canto e interpretación y un taller de visualización de óperas, que no existían en el plan de estudios vigente, como se ha comentado anteriormente. Ambos redactaron el nuevo documento, de carácter interno, donde incluían estas novedades. Según explica Branch (2020), la soprano era una mujer muy poco pragmática con los temas administrativos.

La burocracia del conservatorio no le gustaba nada. Tuvimos que escribir planes de estudio y le costaba mucho redactar frases que ella consideraba vacías. Siempre decía, la finalidad es cantar bien, enseñar a cantar bien. No le parecía interesante escribir parrafadas sobre metodología del canto, simplemente, una mujer muy práctica, nada teórica. (Branch, comunicación personal, 2 de febrero 2020)

La asignatura de idiomas aplicados al canto, tan importante para la formación de un cantante, era impartida por el profesor Alan Branch que, a su vez, también era filólogo de lenguas románicas.

La idea de trabajar como equipo, la teníamos muy clara desde el principio. Enriqueta habiendo vivido tantos años en Alemania, ayudaba muchísimo con el alemán, a diferencia de muchos profesores que no dominan idiomas. Enriqueta el italiano, el francés, el alemán son idiomas que dominaba bien y el inglés, pues, hablaba yo. Siempre decía, que le daba vergüenza hablar inglés conmigo, pero bueno, alguna vez le he escuchado comunicarse con la lengua de Shakespeare. (Branch, comunicación personal, 2 de febrero 2020)

Esta asignatura de idiomas se realizaba semanalmente en una única sesión de dos horas. La asignatura de clase colectiva consistía en que los alumnos cantasen acompañados por su profesor de repertorio⁴³³ en una sesión abierta en la que estaban todos los profesores de la especialidad y los demás alumnos de canto. Estos profesores realizaban los comentarios que consideraban necesarios a los alumnos, siempre bajo la supervisión de Tarrés. La asignatura se impartía dos veces por semana durante dos horas en cada sesión, es decir, un total de cuatro horas semanales. El taller de visualización de óperas lo impartía Tarrés y se realizaba

⁴³³ Sobre la asignatura de repertorio vocal cabe explicar que, aunque no aparecía en el Plan de Estudios de 1966, se impartía en todos los conservatorios de música debido a la necesidad de un pianista correpetidor para un cantante.

en una sessió semanal de dos hores. En él se visualizaba la parte de una ópera y posteriormente ella realizaba comentarios al respecto.

Estos cambios provocaron una gran mejoría en la preparación de los alumnos, ya que su educación artística era más amplia y completa. Poco a poco comenzaron a surgir del CPMV cantantes con una depurada técnica vocal e interpretativa, llegando a convertir el Conservatorio en un referente de la pedagogía del canto. A este centro acudían alumnos de canto de toda la geografía española para formarse, como explica Alcalá Rubio (2019):

El Conservatori ha estat al llarg de la seva història un pol d'atracció per a artistes i alumnes d'arreu que han llaurat un reconeixement unànime de Vila-seca com a ciutat musical. [...] el poble comença a experimentar un important creixement de població amb l'arribada de gent nouvinguda de tot Espanya i el Conservatori atrau persones que senten que han de fer música. Una de les grans fites ha estat que el centre ha permès lligar el teixit social del municipi i que la gent de Vila-seca s'hi ha pogut formar. (Alcalá Rubio, 2019)

Esta situación conllevó a un «boom» de solicitudes de nuevos alumnos que deseaban estudiar canto en el CPMV, existiendo grandes dificultades para conseguir una plaza como alumno de Enriqueta Tarrés. Así pues, decidieron ampliar progresivamente la plantilla de profesores de canto y repertorio.

Para proseguir su misma línea de trabajo en relación a la técnica vocal, Tarrés propuso que la nueva profesora de canto que se contratase fuera una de sus alumnas, la mezzosoprano Charo García Pulido, que ocupó el cargo en 1992. Las peticiones de alumnos de canto proseguían creciendo y en 1994 aumentó la plantilla con la profesora Alba Rosa Forasté Ripoll, también alumna de Tarrés. Con la ampliación del profesorado de canto y el incremento de alumnos en la asignatura, en 1998 el CPMV se vio en la necesidad de contratar dos profesores más de repertorio, algo implícito en la formación de la especialidad. Los profesores seleccionados como pianistas respertoristas fueron Marc Torres Sanz y Heidrun Bergander. (Solorzano, comunicación personal, 11 de febrero 2021).

La labor docente de Enriqueta en Vila-seca fue muy apreciada. En un programa de radio de Catalunya Música, Roger Alier (2006) decía: «És una docent de gran èxit. És una gran professora de cant que ha format a grans alumnes, i se la disputen i està molt sol·licitada».

Entre algunos de sus alumnos más destacados se encuentran las sopranos Alba Rosa Forasté, Rocío Martínez, María Escobar, Elena Roche, Blanca Moreno, los tenores José Luis Moreno y Albert Deprius, entre otros, que pronto comenzaron a ganar concursos y despuntar en el mundo de la lírica.

[...] Fins a 300 antics alumnes han completat els seus estudis superiors i en l'actualitat desenvolupen la seva activitat professional en diferents àmbits de la música, des de l'ensenyament fins a la interpretació a sales de tot el món. (Alcalá Rubio, 2019)



Figura 103. Fotografía de Enriqueta Tarrés y Alan Branch junto a dos alumnas del conservatorio durante una clase.

En referencia al número de alumnos que estudiaron con Tarrés en el CPMV, no se ha podido averiguar tal dato ya que el registro de matrículas no está informatizado y su contabilización suponía un trabajo muy laborioso para el CPMV en el momento que se solicitó, según nos explicaba Solorzano (comunicación personal, 11 de febrero 2021) ante nuestra solicitud.

Tarrés cesó su actividad en el CPMV el 12 de septiembre de 2007, momento en el que accedió a su jubilación laboral (Solorzando, comunicación personal, 11 de febrero 2021), tras más de veinte años de continuada labor docente en Vila-seca.

10.2 En l'Escola d'Òpera de Sabadell (1992-2007)

Enriqueta Tarrés fue profesora del curso de profesionalización de l'Escola Òpera de Sabadell durante una larga etapa, entre 1992 y 2007. Junto a ella se encontraban grandes personajes del mundo de la lírica, como el musicólogo Roger Alier y el director de orquesta Albert Argudo.

Este curso estaba enfocado a perfeccionar los conocimientos operísticos de los jóvenes valores de la lírica, como ya se expuso en el capítulo 3, y en él, Tarrés volcaba toda su experiencia y saber en este campo. Ella se ocupaba de los aspectos vocales operísticos. Trabajaba la dicción y pronunciación del idioma en el cual se representaba la ópera seleccionada y de la parte vocal-interpretativa de los alumnos, basándose en su larga experiencia en el mundo de la ópera. Los aspectos referentes a la técnica vocal no los trataba, ya que, según palabras de la propia Tarrés, esto era algo muy personal y que ya habían trabajado con sus maestros de canto correspondientes:

Respetaba la técnica de cada alumno. La buena técnica vocal es la que hace que la persona cante bien y produzca un buen sonido sin cansarse. Si encontraba algo que no estaba correcto, lo intentaba corregir, pero sin cambiar la técnica del alumno. (Tarrés, comunicación personal, 25 de abril 2019)

Su largo paso por esta escuela, más de quince años, fue una labor muy apreciada por su directora Mirna Lacambra y por el alumnado que recibió sus enseñanzas.

10.3 En el Conservatori Superior de Música del Liceu (1999-2015)

En 1999 comenzó la labor docente de Tarrés en el Conservatori Superior de Música del Liceu de Barcelona como profesora en la especialidad de canto, continuando ininterrumpidamente su actividad docente hasta el curso 2015.

Durante estos casi dieciséis años fue aportando toda su experiencia en el campo del canto lírico, tanto a nivel técnico como interpretativo a todos aquellos alumnos que pasaron por su aula. En un primer momento comenzó con un alumno y progresivamente el número de

alumnos fue creciendo, según nos explica Manel Ruiz (Comunicación personal, 11 de febrero 2021). Ruiz fue profesor repertorista en el aula de Tarrés durante todos los años que la soprano ejerció la enseñanza del canto en el CSML.

La también profesora de canto de este centro, Carmen Bustamante, habló con Manel Ruiz para explicarle que el CSML había contratado una nueva profesora de canto. Bustamante le preguntó a Ruiz, si él quería ser el repertorista del aula de canto de Tarrés. En ese momento aceptó la propuesta sin conocer a Enriqueta: «Yo no era consciente de con quién iba a trabajar y ha sido un regalo del cielo con los años, yo doy gracias por ello» (Ruiz, comunicación personal, 11 de febrero 2021).

La distribución de las clases que Tarrés y Ruiz impartían en el CSML se desarrollaban de la siguiente forma: las sesiones tenían una duración de noventa minutos semanales. Los primeros treinta minutos Enriqueta vocalizaba al alumno o alumna y le revisaba aspectos técnicos de las obras. Los siguientes treinta minutos los realizaban en conjunto los dos profesores junto con el alumno o alumna, donde se iban corrigiendo temas de estilo, pronunciación idiomática e interpretación, y la última media hora trabajaba Ruiz a solas con el alumno o alumna. (Ruiz, comunicación personal, 11 de febrero 2021). De esta manera, cada uno de los profesores trabaja una hora con cada alumno y tenían la posibilidad de tratar las obras de manera más completa y general, además de tener media hora individual con cada alumno para realizar apreciaciones más específicas.

Para Ruiz (2021) la gran pedagogía de Tarrés era su experiencia en los escenarios: «Una gran cantante, que, gracias a su bagaje artístico y su humildad, sabía explicar lo que ella había hecho en su vida de cantante y lo que le había funcionado» (Ruiz, comunicación personal, 11 de febrero 2021). Todos los alumnos estaban agradecidos por lo que les transmitía, aunque ella no tenía una metodología pedagógica, ya que no había estudiado para eso. Hemos tenido una señora que pertenece a la primera división de los grandes cantantes de la segunda mitad del siglo XX y al final de su carrera empezó a dar clase para transmitir lo que ella había podido vivir.

Tarrés ha sido tan natural, que a lo mejor entre los compañeros ha podido hacer algún comentario que no se ha entendido. En las deliberaciones de los tribunales, podía ser muy

divertida y algún profesor joven podía no estar de acuerdo en alguna nota y enfrentarse de colega a colega, sin elevar la voz, y decirle, pero aquí sí que creo que vale mi experiencia, esta obra la he cantado en tal lugar con tal director y considero que esta chica se merece un excelente, y el otro profesor callarse porque ganaba por goleada. Pero esto sólo se lo vi hacer un par de veces. El sentido de la justicia que ella tenía y su naturalidad en manifestar un acuerdo o un desacuerdo delante de un tribunal, porque yo creo que ella es una persona que no tiene aristas, no tiene una doble cara. Era tan inocente, sin peyorativo. Nunca ha tenido necesidad de mostrar su grandeza. Fue una persona muy equilibrada con todo en su vida. (Ruiz, comunicación personal, 11 de febrero 2021)

Ruiz prosigue explicando que actualmente: «le doy autoridad a lo que digo porque esto me lo decía mi maestra, Enriqueta Tarrés. Esto es un buen consejo, no es mío, es de ella» (Ruiz, comunicación personal, 11 de febrero 2021).

Algunas de los nombres de alumnas que se formaron con Tarrés en el CSML son: Carmen Mateo, Cecilia Aimí, Julia Cubo, M^a Àngels López, Victoria Jorge o Carmen Garí. Asimismo, hay dos nombres muy destacados, que están realizando actualmente grandes carreras artísticas como cantantes. Estas alumnas son la mezzosoprano Anna Tobella y la soprano Maribel Ortega. Esta última es un soprano spinto con unas características vocales muy similares a Tarrés. Según Ruiz (2021):

La voz de Maribel Ortega y la voz de Enriqueta se parecen mucho y sus valores como personas, también. Maribel estudió cuatro años con Enriqueta. El instrumento de Maribel es de una calidad vocal inmensa. Enriqueta le dijo varias veces que se marchase a Alemania a cantar, que allí había muchos teatros y que aquí sería muy complicado hacer carrera. (Ruiz, comunicación personal, 11 de febrero 2021)

Prosiguiendo con las aportaciones de Ruiz (2021) en relación a su forma concreta de realizar las correcciones o aportaciones al alumnado en clase, se podría decir que era totalmente directa en sus observaciones, siempre basándose en ejemplos muy claros.

Ella cantaba en clase, hacía los ejemplos vocales sin problema. No tenía ningún problema en cantar los agudos. Y cuando cantaba a tu lado un Verdi, ella te cantaba con una energía impresionante. Cuando ponía los ejemplos, y ya con edad avanzada, no tenía ningún

problema cantando. Ni vocalizaba ni nada, y cantaba sus agudos, sus graves. Yo he disfrutado a Enriqueta a nivel pedagógico y personal, esa ha sido mi experiencia. Una gran voz, lindísima con unos armónicos preciosos. (Ruiz, comunicación personal, 11 de febrero 2021)

10.4 Cursos y Clases Magistrales

Otro de los espacios en los que Enriqueta Tarrés ha compartido sus conocimientos sobre el canto lírico con estudiantes ha sido a través de los cursos y clases magistrales que ha ido ofreciendo por distintas ciudades catalanas y españolas. De esta manera, alumnos de distintos lugares podían recibir las enseñanzas de la soprano de una manera más puntual, pero también más intensiva.

Entre los más destacados cabe nombrar su presencia en el Curs Internacionales de Música de Vila-seca i Salou. Según la información proporcionada por Solorzano (Comunicación personal, 11 de febrero 2021) Tarrés participó como profesora de canto de este curso en todas las ediciones que se llevaron a cabo entre 1986 hasta 2007.

El curso estaba vinculado al CPMV, solía desarrollarse durante el mes de julio y Tarrés se ocupaba de impartir clase a los alumnos matriculados en la especialidad de canto.

El Curso Internacional de Música, con un presupuesto de algo más de cuatro millones de pesetas, está organizado por el Conservatorio Profesional de Música de Vila-seca i Salou, con el patrocinio de la Generalitat, y la colaboración del Departamento de Ensenyament de la Generalitat, Diputación Provincial, Ayuntamiento de la localidad y Patronato de Música. El claustro de profesores está compuesto por Enriqueta Tarrés (canto), Willy Freivogel (flauta travesera), Evelio Tieleles (violín), José Tomás y Caries Trepát (guitarra), Cecilio Tieleles (piano), Elías Arizcuren (música de cámara), Francesc Bonastre (musicología), Benet Casablanques (orquesta) y Joaquim Garrigosa (pedagogía coral) («Presentación del Curso Internacional de Música de Vila-seca i Salou», 1987, p. 30)

Este fue el profesorado del XI Curs Internacional de Música de Vila-Seca i Salou celebrado entre el 12 al 26 de julio de 1987.



Figura 104. Fotografía del profesorado del XIII Curs Internacional de Música de Vila-seca, en julio de 1989, durante la entrega de diplomas a los alumnos asistentes. De izquierda a derecha se puede ver a Alan Branch, Enriqueta Tarrés, Josep M^a Pujals, Cecilio Tiele, Solomon Mikovsky, Evelio Tiele. Recuperado del archivo del CPMV.

Dentro de las actividades que el CPMV programaba, los profesores del curso ofrecían conciertos para los alumnos asistentes al curso y público interesado. En julio de 1989 Enriqueta Tarrés y Alan Branch brindaron una actuación en la Torrevella, Salou. Este fue el primer concierto que realizaron juntos la soprano y el pianista. Los momentos previos a la actuación estuvieron impregnados de una simpática anécdota, según explica Branch (comunicación personal, 2 de febrero 2020):

La verdad es que creo que realicé pocos conciertos con Enriqueta. Cuando ella volvió de Alemania, en los años ochenta, dejó de cantar mucho. Allí cantaba mucha ópera y aunque todavía le quedaban años, no había muchas producciones. Pero volviendo a nuestros conciertos. La primera experiencia fue hacer un concierto en Salou, en la Torrevella, y era un concierto en verano. Nos encontramos en el centro de Barcelona, en el *llapis*, para ir a Salou. Yo conducía mi coche, pequeño, un Citroën AX, y Enriqueta insistió en que tuviéramos las ventanas cerradas porque tenía miedo a coger frío. Ella era muy profesional y se tenía que cuidar la voz, y también todos los aspectos profesionales se tenían que vigilar para que pudiera dar lo máximo de ella en el concierto. Pues bien, fuimos sudando en el mes de julio con un coche sin aire acondicionado y las ventanas cerradas. Yo creo que llegué al concierto un poco más delgado, quizás tendría que volver a repetir la experiencia y así perder unos cuantos quilos más. (Branch, comunicación personal, 2 de febrero 2020)



Figura 105. Fotografía de la actuación de Enriqueta Tarrés y Alan Branch en julio de 1989 dentro de los actos del XIII Curs Internacional de Música de Vila-seca. Recuperada del archivo del CPMV.

Tarrés también realizó otros cursos y clases magistrales en Catalunya, que en algunos casos tuvieron numerosas ediciones y un gran éxito de asistencia, como es el caso de los cursos de verano de L'Estudi en el barrio de Gràcia de Barcelona, cuya duración era de una semana. Además de estos cursos estivales, L'Estudi ofrecía un curso continuado durante todo el año, un fin de semana al mes, en el que Enriqueta trabajaba con los estudiantes que asiduamente asistían. Estos cursos estaban organizados por la mezzosoprano Montserrat Benet y a ellos acudían estudiantes de canto de todos los lugares de la geografía española. Estos cursos se fueron desarrollando durante la década de los 90 y entrado el año 2000. (Puente, comunicación personal, 17 de septiembre 2020)

La Fundació Caixa de Girona organizó un ciclo de conferencias denominado *La veu en el cant* en mayo de 2001. Dentro del programa de actividades se ofreció una clase magistral a cargo de Enriqueta Tarrés. «[...] el doctor Enjuanes habló de la parte médica, Roger Alier de la histórica y la soprano Enriqueta Tarrés cerró el ciclo con un Master Class» (Solà, 2001, p. 2).

Con motivo de la creación del Concurs Internacional de Cant Líric «Germans Pla, Ciutat de Balaguer», la Associació Grup d'Art Balaguer organizó, de manera paralela al concurso, un

curso de canto con el nombre Curs Internacional de Cant «Germans Pla». La directora del curso fue Enriqueta Tarrés, que también se encargó de la parte pedagógica junto al pianista Alan Branch. El curso tuvo tres ediciones, siendo la última de ellas en 2004. (grupdart4.com, s. f.)



Figura 106. Fotografía de una sesión del III Curs Internacional de Cant «Germans Pla» en el año 2004 (grupdart4.com, s. f.)

La provincia de Alicante también requirió de la experiencia docentes de Tarrés. En los años 1999 y 2000 Enriqueta junto al pianista Alan Branch ofreció dos cursos de canto en Torrevieja en el mes de agosto denominado «Curso de Canto de Enriqueta Tarrés». Estos cursos tenían una duración de una semana y estaban organizados por el Instituto Municipal de Cultura «Joaquín Chapaprieta» de Torrevieja. Las clases se realizaban en el Auditorio del Palacio de la Música de la ciudad salinera. (Puente, comunicación personal, 17 de septiembre 2020)

Dieciséis años después de estos cursos, Tarrés volvió a Torrevieja para ofrecer unas clases magistrales de canto organizadas por el departamento de canto del Conservatorio Profesional de Música «Francisco Casanovas» de Torrevieja, en octubre de 2016. A estas clases asistieron alumnos de las provincias de Alicante, Castilla-La Mancha, Valencia y Murcia (Puente, comunicación personal, 17 de septiembre 2020).



Figura 107. Cartel anunciador de la Master Class de Canto de Enriqueta Tarrés en el Conservatorio Superior de Música «Óscar Esplá» de Alicante, los días 25 y 26 de marzo de 2019 (Archivo personal de la autora).

Las últimas clases magistrales públicas que Tarrés brindó fueron los días 25 y 26 de marzo de 2019 en el Conservatorio Superior de Música «Óscar Esplá» de Alicante. Estas sesiones estuvieron organizadas por el departamento de canto de dicho conservatorio. Las clases eran abiertas a alumnos activos y oyentes, tanto del centro como externos.



Figura 108. Fotografía de la Masterclass ofrecida en el Conservatorio Superior de Alicante el 26 de abril de 2019. Junto a Enriqueta Tarrés, alumnos y profesores asistentes (Archivo personal de la autora)

10.5 Su influencia y legado en la enseñanza del canto

En este apartado se integrarán las herramientas que Tarrés utilizaba para enseñar a los alumnos, es decir, todo lo relacionado con el canto lírico, técnica, idiomas e interpretación, con los comentarios de los que fueron profesores de repertorio junto a ella y de algunas de las discípulas que formó. Asimismo, incluiremos algunos rasgos de su personalidad y gustos, tanto vocales como musicales, relativos a la pedagogía que ejerció.

Tarrés como maestra de canto también aportó sus conocimientos a los maestros repertoristas con los que trabajó, como es el caso de Manel Ruiz que declaraba: «Me siento deudor de cómo me ha tratado, de lo que me ha enseñado y de lo que he aprendido con ella» (Ruiz, 11 de febrero 2021), o del que es su gran amigo Alan Branch, más que compañero de trabajo: «Enriqueta y yo compartimos mesa muchas veces. A mediodía en Vila-seca y en otros momentos y puedo decir que todavía celebramos su aniversario en el mes de marzo junto al pianista Manel Ruiz en el Restaurante Sporting» (Branch, Comunicación personal, 2 de febrero 2020). Con él compartió sapiencias que posteriormente trasladaban a sus alumnos:

Trabajar con Enriqueta fue un placer. Nosotros éramos muy diferentes, ella con una formación y unos conocimientos principalmente de ópera, oratorio y música sinfónica, que era lo que más había cantado en su vida. Yo aportaba al equipo un conocimiento más profundo de la canción, el «lied», la «melodie française» y el repertorio inglés. Realmente, yo me atrevería, con toda la humildad, a decir que yo aprendí mucho de Enriqueta y creo que ella también aprendió cosas de mí. (Branch, 2 de febrero 2020)

Esta admiración mutua hizo de ellos un auténtico tándem que engrandecía su trabajo:

Así en general, era una relación de gran respeto hasta el punto de que no tuvimos ninguna dificultad a expresar cuando no estábamos de acuerdo con la interpretación o la indicación del otro. El hecho de tener este gran respeto yo creo que es una cosa muy interesante y que se encuentra muy poco. Creo que el hecho de reconocer la experiencia, los dotes, la manera de explicar las cosas a los alumnos es algo muy poco común pero muy saludable. Cuando no estábamos de acuerdo el uno con el otro no había ningún reparo en decirlo, hasta delante de los alumnos. Esto no provocó ningún problema, ninguna duda por parte del alumnado, al contrario, disfrutaron de visiones distintas pero interesantes. (Branch, comunicación personal, 2 de febrero 2020)

El reparto de roles como maestros y el complemento que formulaban con su experiencia en los diferentes estilos e idiomas proporcionaba unos conocimientos más amplios y ricos a los alumnos:

Normalmente yo me inclinaba delante de Enriqueta en todo lo que era repertorio operístico por la experiencia que tenía ella. Y, por otro lado, Enriqueta reconocía los conocimientos que yo tenía del repertorio de canción. (Branch, comunicación personal, 2 de febrero 2020)

Enriqueta es una de esas maestras de la antigua escuela, una profesora con un oído musical extraordinario, que le permite escuchar «las cromas de afinación» como ella las denomina y así ser capaz de corregir cualquier problema de afinación, al igual que la pronunciación de los correctos fonemas en cada idioma. Respecto a este tema Ruiz (2021) explica que era una profesora muy exigente, pero cariñosa, y destaca su excelente oído musical. Esta gran exigencia de Tarrés con sus alumnos se puede apreciar en el siguiente ejemplo:

Recuerdo el caso de una cantante, que ahora es profesional. Era una chica que cantaba lied de una forma importante, buenísima. En su primera clase trajo una melodía francesa para trabajar y Enriqueta no le dejó pasar una, en el sentido de que la iba parando constantemente para corregirle cosas. Porque es de destacar el oído excepcional que tenía Enriqueta para escuchar cualquier problema de pronunciación, afinación o colocación de la voz. Pues bien, yo creo que aquella chica no era consciente de delante de quién estaba. Fue una corrección continua y no le dejó pasar una. Enriqueta no se casaba con nadie, aunque fuera una alumna nueva jovencita que acababa de llegar, la trataba como a una profesional. Enriqueta trasladaba la exigencia que ella había recibido a la exigencia con los alumnos. «Nena, això no està bé». Para mí fue una clase bastante pesada y salí un momento al pasillo, y cuando la chica se iba le dije: «ya has visto cómo va la clase, ya has visto lo que quiere esta profesora, por favor, para la siguiente clase todo bien preparado». Quizás en ese momento fui un poco egoísta, pero yo también quería disfrutar de la clase. La gente lo ha agradecido después, la gente se acuerda de la exigencia de Enriqueta. Luego esta chica se ha convertido en una gran cantante de lied. (Ruiz, comunicación personal, 2 de febrero 2021)

Acerca del tema de la sinceridad y la claridad en la pedagogía y forma de dar clase de Tarrés, tanto Branch como Ruiz coinciden. Por su parte, Ruiz (2021) explica: «Cuando algún alumno no se sabía bien una obra, le decía que se lo tenía que terminar de estudiar, sin más complicaciones. Era muy sincera y no regalaba los oídos con frecuencia» (Ruiz,

comunicación personal, 11 de febrero 2021). A lo que se suma Branch (2020) con la siguiente aportación:

Así pues, fue un placer trabajar con una persona con tanta experiencia y tanta claridad en sus maneras de explicar. He conocido a mucha gente que le cuesta decir las cosas claras. Y esto nunca ha sido un problema con Enriqueta, siempre ha dicho las cosas muy claras y no ha engañado nunca a nadie. Quizás tal franqueza podría ofender a según qué sensibilidad. Pero yo creo que todos los consejos que dio, no tenían mala intención, sino al contrario, si veía que una persona no servía para eso, con cariño, pero de una forma directa, se lo decía. Y es un aspecto que no he vuelto a ver en casi ninguno de los profesores con los he trabajado en años posteriores. (Branch, comunicación personal, 2 de febrero 2020)

Otro tema a tener en cuenta respecto a los puntos desde los que Tarrés partía en cuanto a su análisis de una voz, era el instrumento, sin dejar atrás la inteligencia del cantante para el aprendizaje de materias interrelacionadas de manera directa con la propia voz y el conjunto de un artista lírico:

Siempre daba mucha importancia a la calidad del instrumento y reconoció que esto era una cosa injusta pero que venía dada por Dios, una cosa divina, la voz, que evidentemente, con la voz sola no había suficiente, y que una buena formación musical y de idiomas era muy importante (Branch, comunicación personal, 2 de febrero 2020).

La colocación de la voz en el aprendizaje de la técnica del canto es otro de esos temas que crean mucha controversia, y que se suelen basar en las diferentes escuelas de canto. Según sigue explicando Branch (comunicación personal, 2 de febrero 2021), Tarrés había adquirido una técnica italiana durante sus años de aprendizaje en Italia⁴³⁴, y era lo que transmitía a sus alumnos:

Temas de impostación, hablaba mucho de la máscara, de la inflexión nasal, no tuvimos nunca alumnos que engolaran, porque ella trabajaba tanto la proyección vocal con la máscara, técnica italiana que había cogido en los años de estudio en Italia (Branch, comunicación personal, 2 de febrero 2021).

⁴³⁴ A través de la información recopilada en esta tesis, se ha dejado constancia que Enriqueta Tarrés tan sólo pasó unos meses en Italia estudiando con la profesora Adelaida Saraceni, y que esta maestra no le trabajó la técnica vocal, sino que le perfeccionó los aspectos relacionados con la interpretación operística. La técnica que Tarrés adquirió fue con su maestra Concepción Callao y en el Conservatori Superior Municipal de Música de Barcelona, y que fue perfeccionado a lo largo de su carrera como cantante.

A este aspecto técnico, se ha de añadir otros puntos importantes en los que se basa el desarrollo de una técnica vocal y una correcta interpretación, y que Tarrés elaboraba de manera magistral con sus alumnos, según explica Branch (comunicación personal, 2 de febrero 2020):

Otro punto que realmente trabajó muy bien con todos sus alumnos era el «paso al agudo». Mucha gente encuentra dificultad en pasar de un registro a otro y Enriqueta con sus demostraciones, ayudó a mucha gente a trabajar lo que es el «passagio» y cambiar de impostación pensando en el nuevo registro. Hablaba mucho del centro de la voz con una posición vertical y adelantada, y que el «paso al agudo» implicaba pensar en una posición más horizontal, más alta y, más atrás. Ahora mismo, la recuerdo tocándose la cabeza, la parte de atrás de la cabeza y enseñando los dientes inferiores para encontrar la impostación correcta de una nota. También cuidaba mucho el no bajar el labio superior, siempre habló del labio relajado. Intentaba trabajar la caracterización, ella siempre tenía claro que la técnica era un medio y no un fin. Siempre animaba a los alumnos a comunicar más, de ser más artistas, de no ser «escolásticos», esta era una de sus palabras favoritas. También, habló mucho de la dicción, de proyectar, de dar sentido a las palabras. Yo creo que ha sido una profesora muy completa, y así lo he podido apreciar en los dieciocho años que trabajamos juntos. (Branch, comunicación personal, 2 de febrero 2021)

Otra característica muy apreciada de Tarrés en su pedagogía, era la capacidad que tenía de mostrar la técnica a través de su voz, de realizar patrones, ejecutando las frases o las vocalizaciones para así expresar lo que quería que el discípulo hiciese. Todo ello, gracias a que tenía su instrumento vocal en perfectas condiciones.

Me parece, y creo que puedo decirlo, que Enriqueta todavía conserva la voz. Decidió no cantar más, a partir de un cierto momento, pero siempre era capaz de dar un ejemplo. He conocido a profesores de canto que no habían cantado, y la posibilidad de hacer ejemplo vale más que mil palabras, creo que es algo muy importante. Los alumnos eran capaces de escuchar a Enriqueta y copiar su impostación y mejorar de esta forma. Esta es una manera de aprender, que quizás yo complementaba dando unas explicaciones más basadas en la escritura musical y en el uso expresivo de la dicción. Considero que la posibilidad de dar ejemplo era uno de sus puntos fuertes. (Branch, comunicación personal, 2 de febrero 2021)

Por último, uno de los semblantes que destaca Branch (comunicación personal, 2 de febrero 2021) de Tarrés, es su carácter y su comportamiento ante situaciones complicadas con los alumnos, y como era capaz de salir airosa, sin tener que mostrar ni una pizca de enfado o dar muestras de poder:

Su calidad humana, su generosidad, su orgullo, si un alumno demostraba una actitud de orgullo, también lo recibía de Enriqueta. En una ocasión, Enriqueta le dijo a una alumna que unas notas estaban desafinadas y la alumna le contestó que ella nunca desafinaba. Y la reacción de Enriqueta fue muy sencilla, y en vez de clavar una bronca impresionante, simplemente dijo: «Alan, vamos a comer». Era una mujer que había vivido y había tenido experiencia con gente de tantos países y culturas tan diferentes, que no estaba dispuesta a escuchar según qué cosas. No era una jefa de departamento fácil, en las reuniones del departamento en Vila-seca, no le gustaba perder el tiempo hablando de cosas que no le interesaban. Y creo que, habiendo escuchado tantas reuniones, y no solo en Vila-seca, en muchos centros, donde se hablaba mucho sin concretar nada, esta manera de perder el tiempo no le agradaba nada. Lo que interesaba era enseñar y la burocracia, y todo lo que representaba teorizar sobre la metodología de la enseñanza, esto le interesaba muy poco. Creo que lo que más le gustaba era compartir la música con los alumnos y aunque ahora es mayor, y no da muchas clases, también hoy podría seguir dando ejemplos y dando el beneficio de su gran experiencia. Realmente fueron unos años muy bonitos y reconozco que he aprendido mucho de esta mujer. Una persona que amamos mucho y respetamos mucho y que deseo que viva muchos años más. Un abrazo Enriqueta. (Branch, comunicación personal, 2 de febrero 2021)

A estas aportaciones de los repertoristas Manel Ruiz y Alan Branch sobre Enriqueta, se suman las opiniones de cuatro de sus alumnas, para así, de una manera más directa, conocer de primera mano el trabajo que Tarrés realizaba en la enseñanza. De entre todos los discípulos con los que se contactó, las alumnas seleccionadas para esta contribución tienen características diversas que contribuyen a enriquecer la opinión global. Cada caso tiene unas peculiaridades diferentes en relación a la etapa en la que comenzaron a formarse con ella y lugar en el que lo hicieron. Además del tiempo que duró su formación con Tarrés y el posterior perfil profesional de cada una de ellas.

La primera es la soprano María Such que comenzó a estudiar con Enriqueta en 1997 y estuvo tres años de manera continuada y privada formándose con ella. Esta cantante, tras

perfeccionarse con Tarrés, ganó una plaza como soprano en el Cor del Gran Teatre del Liceu de Barcelona. La segunda es, la también soprano Belén Puente que, aunque conoció a Enriqueta en 1997 en un curso, estudió con ella de manera continuada entre 1999 y 2001 en el CPMV. Puente es profesora de canto del Conservatorio Profesional de Torreveja. Numil Guerra es otra soprano formada por Enriqueta. Guerra comenzó estudiar con ella en 2012 como alumna del CSML y tras finalizar su formación en el conservatorio, prosiguió perfeccionándose con ella hasta 2019. Actualmente, Guerra realiza su carrera como cantante profesional y refuerzo del Cor del Liceu y del Coro Intermezzo. Y, por último, Concepción Pérez-Boj, que inició su perfeccionamiento con Enriqueta en 2017 de manera particular hasta 2019, que al igual que Guerra y que desarrolla su carrera como cantante y refuerzo de ambos coros.

El siguiente texto narra la experiencia de Belén Puente el día que conoció a Tarrés:

Mi vivencia con Enriqueta comenzó en el curso de verano de L'Estudi de 1997, que se celebraba en el mes de agosto, y posteriormente en el curso anual de 1997-98 al que asistí como alumna activa. El día 25 de agosto de 1997 fue el primer día que conocí a Enriqueta Tarrés y la primera vez que canté ante ella. Aquel día, lo recordaré siempre. Yo iba junto a unas amigas de camino a la sala donde se celebraba el curso, y de pronto, en una esquina nos tropezamos con una señora. Una de mis amigas, que ya conocía a la maestra, la saludó. Quedé perpleja al ver la naturalidad y sencillez de aquella dama. He de decir, que pensaba que encontraría a una diva arrogante, como en otros cursos me había sucedido, pero no fue así. Enriqueta, aunque elegante y con una gran presencia física, era una mujer normal. Lo que puede parecer una observación absurda o incluso ridícula, es algo sorprendente en el mundo de la lírica. (Puente, comunicación personal, 25 de diciembre 2018)

Prosiguiendo con otros aspectos, según la opinión de todas estas discípulas, la técnica que Tarrés transmitía era la que a continuación se expone.

Such (comunicación personal, 23 de diciembre 2018) explica de manera muy generalizada como es para ella la técnica de Tarrés: «Yo definiría su técnica como cantante y maestra como muy buena. Va directamente a los problemas que el alumno pueda tener. Ella explica su técnica y además con demostraciones propias» (Such, comunicación personal, 23 de diciembre 2018).

A su vez, Puente (comunicación personal, 25 de diciembre 2018) también relaciona directamente lo que Tarrés hace como cantante y lo que enseña al alumno a través de los ejemplos:

Ella enseña de una manera muy natural, no entra en términos muy complicados, más bien te hace el ejemplo. No hace una descripción técnica amplia. Canta como enseña, de una manera muy sincera y natural. Recuerdo que un año tenía la clase con ella a las 10 de la mañana, que, por ejemplo, yo cantaba el aria de Marola de La tabernera del puerto y ella para explicarme cómo hacerlo, cantaba el sib4 y el do5, sin esfuerzo alguno. Apoya y plum. Ella no toca tu cuerpo, busca cosas más visuales. Insistía mucho en el apoyo, en el aire, en el gesto de la cara. Los fraseos, maravillosa. (Puente, comunicación personal, 25 de diciembre 2018)

Sobre este tema Guerra coincide (comunicación personal, 11 de enero 2019) añadiendo aspectos más idealistas, musicales y escénicos: «La naturalidad en la voz, comprensión teatral/expresiva, precisión musical y la espiritualidad del canto» (Guerra, comunicación personal, 11 de enero 2019).

Por otro lado, Pérez-Boj (comunicación personal, 22 de diciembre 2018) realiza una exposición más enfocada a las partes técnicas:

La técnica de la Sra. Tarrés es muy franca y directa, busca siempre un sonido delante, redondo y sonoro, cuidando mucho la voz, busca el timbre de la voz, el sonido y aire bien alto y siempre delante, en la «máscara» sin oscurecer y sin hacer un sonido artificial, busca la pureza del sonido impostado. Destacando su búsqueda en el fraseo, la musicalidad y la afinación perfecta. (Pérez-Boj, comunicación personal, 22 de diciembre 2018)

Como maestra de canto, a nivel general, han subrayado lo siguiente: «De Tarrés destacaría sobre todo su búsqueda por la afinación exacta, la belleza de las voz, redondez y morbidez, es tenaz, perfeccionista y exigente» (Pérez-Boj, comunicación personal, 22 de diciembre 2018). «Su pasión por el arte de cantar» (Guerra, comunicación personal, 11 de enero 2019). «No te regala los oídos, no hay dobleces con ella. Es directa, sin herir. Destacaría de ella la sinceridad, transparencia y naturalidad. Sin engañar a nadie» (Puente, comunicación personal, 25 de diciembre 2018). «Yo destacaría, su seguridad, control y gusto por el canto

y la música. Diría que un cantante de ópera tiene que vivir lo que está cantando y poder explicarlo bien al oyente, y esto lo aprendí con ella. Diría que es auténtica y no miente si el alumno no tiene posibilidades» (Such, comunicación personal, 23 de diciembre 2018).

Such (comunicación personal, 23 de diciembre 2018) prosigue definiendo su experiencia como alumna de Tarrés: «De sus clases yo recuerdo que siempre era muy dura con los alumnos, y conmigo también. Pero esto no era para que el alumno se sintiera mal, sino para que entendiera cuantas cosas había que mejorar» (Such, comunicación personal, 23 de diciembre 2018).

En lo referente a la influencia y el legado que Tarrés proporcionó a estas alumnas, las mismas exponen: «Mi forma de cantar cambió mucho con ella, sobretodo en el trato de la voz, en la dulzura y el fraseo. Ella concibe la técnica como un autoconocimiento diario, paciente y observador de uno mismo» (Guerra, comunicación personal, 11 de enero 2019).

Para Puente (comunicación personal, 25 de diciembre 2018), Tarrés la condujo a una gran transformación en su forma de cantar:

Ella cambió mi manera de cantar, yo cantaba oscuro, según decía ella «haciendo el lobito» y me enseñó a cantar de una manera más clara, que evidentemente era más acorde a mi voz. Utilizando los mecanismos de manera natural, sin artificios, clara y cada uno con la voz que tiene. (Puente, comunicación personal, 25 de diciembre 2018)

Por otro lado, Pérez-Boj (comunicación personal, 22 de diciembre 2018), la cual al conocerla se encontraba en un nivel técnico más avanzado por edad y trayectoria formativa, expresa:

Hoy en día yo he podido entender a Enriqueta Tarrés en sus clases y me está ayudando mucho. He necesitado asentar la técnica y dar un paso más para poder comprender lo que ella pide y que los resultados que ella quiere sean positivos y fructíferos. (Pérez-Boj, comunicación personal, 22 de diciembre 2018)

A lo que prosigue, mostrando su vivencia como alumna de Tarrés basada mayoritariamente en la parte interpretativa:

A mí me ha ayudado muchísimo estudiar con ella ahora, he aprendido a entender el canto de otra manera, ella concibe el canto desde una perspectiva y una dimensión que yo no percibía, yo no entendía «el cantar grande» hasta que empecé a estudiar con ella, su visión es amplia ya que su experiencia ha sido tan brillante que he aprendido a entender la transmisión del sonido como ella lo concibe. (Pérez-Boj, comunicación personal, 22 de diciembre 2018)

A nivel musical e interpretativo en su influjo sobre sus discípulas, Tarrés despliega toda su experiencia profesional construida durante muchos años. En primer lugar, heredada de sus maestros y más tarde, de la mano de grandes directores y compañeros de profesión que aumentaban su saber en todos los aspectos, de lo que supone una carrera de cantante, como así lo corrobora Guerra (comunicación personal, 11 de enero 2019): «El conocimiento de haber trabajado con grandes maestros de orquesta y la claridad con que lo explica. Sabe exactamente como hay que expresar musicalmente cada emoción. Además, de su amor incondicional por sus alumnos» (Guerra, comunicación personal, 11 de enero 2019).

También Puente (comunicación personal, 25 de diciembre 2018) se suma a estas apreciaciones sobre su bagaje profesional: «Contaba historias muy bonitas de sus vivencias que ayudaban a entender muchos aspectos del mundo de la ópera, saber de la vida del artista ajenas a lo que es el canto en sí» (comunicación personal, 25 de diciembre 2018). Y respecto al tema musical expresaba: «A nivel estilístico, explicaba muy bien los diferentes estilos, las técnicas diferentes en el fraseo del bel canto, el verismo, cualquier género» (Puente, comunicación personal, 25 de diciembre 2018).

A nivel interpretativo es maravilloso poder trabajar con ella y escucharla ya que la mayoría de las obras que canto las ha cantado ella y las conoce a la perfección, las vive y las transmite de una manera única y admirable. Es un regalo poder escucharla. (Pérez-Boj, comunicación personal, 22 de diciembre 2018)

La insistencia de Tarrés a la hora de transmitir la correcta pronunciación de los idiomas extranjeros del repertorio más habitual, italiano, alemán y francés era considerable. Se ha de decir, que su conocimiento sobre la fonética de estos idiomas rozaba la perfección. Este hecho hacía que ocupara gran parte del tiempo de una clase en realizar las correspondientes correcciones. Cuando el alumno no pronunciaba correctamente, hacía repetir la palabra hasta conseguir escuchar una pronunciación y una dicción clara y adecuada. Como expone Puente

(comunicación personal, 25 de diciembre 2018): «Es muy completa como maestra porque también habla varios idiomas y con una pronunciación y dicción perfecta fonéticamente, que complementaba muy bien con Alan Branch en ese sentido» (Puente, comunicación personal, 25 de diciembre 2018)

Este apartado se podría resumir con las palabras de Such (comunicación personal, 23 de diciembre 2018):

A mí, me gustaría decir que un maestro de canto debería ser una persona con mucha experiencia sobre el escenario. Si el alumno quiere dedicarse a esto, debe estar guiado en todos los sentidos por un buen cantante. Yo realmente aprendí con ella lo que es el canto. (Such, comunicación personal, 23 de diciembre 2018).

Capítulo 11. Enriqueta Tarrés *live*

La voz es un don divino
ENRIQUETA TARRÉS

11.1 *Pace, pace mio Dio*: inteligencia verdiana (1972)

(Audición 1)

El aria *Pace, pace mio Dio* pertenece al cuarto y último acto de la ópera *La forza del destino* con música de Giuseppe Verdi y texto de Francesco Maria Piave⁴³⁵. Este libreto está basado en dos dramas, el *Don Álvaro o la fuerza del sino* escrito en 1835 por Ángel de Saavedra y Ramírez⁴³⁶ y *Wallensteins Lager* escrito en 1796 por Friedrich Schiller⁴³⁷. La obra fue compuesta en noviembre de 1861 y un año más tarde, el 10 de noviembre de 1862, se estrenó en el Teatro Bolshoi de San Petersburgo. Posteriormente se realizó una segunda versión con modificación del libreto por parte de Antonio Ghislanzoni⁴³⁸ que fue estrenada el 27 de febrero de 1869 en el Teatro alla Scala de Milano. (Reverter, 2013)

Los personajes principales de esta ópera verdiana son: Don Alvaro (tenor), Leonora (soprano), Don Carlos de Vargas (barítono), el marqués de Calatrava (bajo) y Preziosilla

⁴³⁵ Francesco Maria Piave (Murano, 1810-Milano, 1876): poeta y libretista italiano.

⁴³⁶ Ángel de Saavedra y Ramírez de Baquedano, duque de Rivas (Córdoba, 1791-Madrid, 1865): dramaturgo y poeta español.

⁴³⁷ Johann Cristoph Friedrich von Schiller (Marbach am Neckar, 1759-Weimar, 1805): poeta y escritor alemán.

⁴³⁸ Antonio Ghislanzoni (Lecco, 1824-Bérgamo, 1893): poeta y dramaturgo italiano.

(mezzosoprano). Tarrés en esta grabación interpreta el rol de la joven Leonora enamorada de Don Alvaro.

Este personaje este impregnado de delicadeza y sutileza, con una gran coherencia en sus sentimientos y actos durante toda la obra, sin dejar de ser pasional y una defensora de su amor a ultranza. Una protagonista que confluye con una parte humana y una parte espiritual que va mostrando a lo largo de la ópera. Leonora se ha enamorado de Don Alvaro, pero su padre prohíbe ese amor. Accidentalmente el joven mata al padre de Leonora y el hermano de esta, Don Carlos, decide vengarlo. Por su parte, Leonora decide vivir como una ermitaña el resto de sus días.

En el aria *Pace, pace mio Dio* Leonora se encuentra aislada del mundo, por voluntad propia, escondida en una cueva y durante la noche y bajo la luz de la luna sale al exterior para mostrar a través de su canto su dolor y su desdicha por el amor hacia Alvaro, rogando su propia muerte para alcanzar la paz y el descanso de su espíritu.

La grabación es un extracto de la Gala Concierto homenaje a Antoni Pàmias celebrada en el Gran Teatre del Liceu el 26 de enero de 1972 y en la que Enriqueta Tarrés fue invitada interpretando este aria de Leonora. Junto a ella se encontraba la Orquestra Simfònica del Gran Teatre del Liceu bajo la dirección de Luigi Tofollo.

Pace, pace mio dio está considerada como una de las partes más bellas y esperadas de esta ópera. La dificultad vocal va en aumento durante el trascurso de la misma para eclosionar con un apoteósico final con una gran carga dramática.

Se ha elegido este aria por ser la pieza con la que Tarrés audicionó durante toda su carrera en numerosos teatros europeos y para agentes artísticos, además, de ser una de las óperas que más ha cantado en su vida. En este fragmento, la soprano muestra todas sus dotes vocales y expresivas. Desplegando un amplio abanico de dinámicas, colores y texturas, que acompañan sigilosamente y de manera paralela el discurso del texto. Expresando así, los sentimientos, emociones y estado de ánimo de su protagonista.

Para Tarrés, Verdi ha sido el compositor de las voces, siempre se ha sentido muy cómoda cantando sus obras en todos sus géneros: ópera, oratorio y lied. «Este aria tenía todos los

ingredientes necesarios para mostrar mi voz, por eso la elegía siempre para audicionar. Me resultaba muy fácil cantarla» (Tarrés, comunicación personal, 21 de enero 2020).

Leonora comienza el aria con la palabra «Pace». El término está pleno de sentido interno en los pensamientos de la protagonista, que sólo busca la paz. Para ello Verdi indicó un doble regulador, que Tarrés ejecuta con toda fidelidad, mostrando una bella *mezza di voce* con un elegante portamento a la octava, y ofreciendo a la nota riqueza armónica con el desarrollo del regulador hacia el *crescendo* y posteriormente al *diminuendo*.



Figura 109. Primeros compases de la parte vocal de la partitura del aria *Pace, pace mio Dio* de *La forza del destino* (Verdi, 1861, p. 346). (Archivo personal de la autora).

Prosigue con la repetición de la palabra «pace» en cuatro ocasiones más, pero con distintas intenciones de dinámicas, del *forte* al *piano*. Es entonces cuando Tarrés introduce pequeños impulsos glóticos que se sienten levemente en el inicio de cada nota, con acentos en la sílaba «di» de la palabra «Dio», para así insistir en su plegaria a Dios. Cada vez que pronuncia el vocablo «pace» en los siguientes compases, inicia el sonido nuevamente con un leve golpe glótico, casi inapreciable, que refuerza los reguladores y crea más presencia de la palabra.



Figura 110. Fragmento de la partitura del aria *Pace, pace mio Dio* de *La forza del destino* (Verdi, 1861, p. 346). (Archivo personal de la autora).

A partir de la siguiente frase, «Cruda sventura», la soprano comienza a mostrar una idea musical con un *legato* más claro en la frase, pese a la rítmica, y sin perder por ello la dicción

y el sentido de cada palabra y con una dirección muy clara. En esta frase, con indicación *con dolore* se siente el profundo sentir de Leonora. De nuevo inicia la siguiente frase, «Come il di [...]», con un nuevo golpe glótico, que se irá repitiendo a lo largo de la obra, en diferentes notas y momentos.

The image shows a musical score for a vocal and piano piece. The top system features a vocal line with the instruction *con dolore* and a triplet of eighth notes. The lyrics are "Cruda sven-tu - ra m'astringe, ahimè, a lan -". The piano accompaniment consists of a right-hand part with flowing sixteenth-note patterns and a left-hand part with a steady bass line. The bottom system continues the vocal line with lyrics "guir; eo - me il dì pri - mo da tant'an - ni du - ra profondo il mio sof." and includes another triplet of eighth notes. The piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns.

Figura 111. Fragmento de la partitura del aria *Pace, pace mio Dio* de *La forza del destino* (Verdi, 1861, p. 347). (Archivo personal de la autora).

El sonido que despliega Enriqueta en la parte central del registro es muy sonoro y redondo, al tiempo que cálido. En ocasiones las dobles consonantes de la lengua italiana pueden romper la línea de *legato* de la frase, pero ella consigue aunar la correcta pronunciación y con esa continua línea expresiva, usando en algunos pasajes portamentos que introducen mayor dramatismo.

The image shows a musical score for a vocal and piano piece. The top system features a vocal line with the instruction *con enfasi* and a triplet of eighth notes. The lyrics are "L'amai, gli è ver!.. ma di beltà e va -". The piano accompaniment consists of a right-hand part with flowing sixteenth-note patterns and a left-hand part with a steady bass line. The bottom system continues the vocal line with lyrics "lo - re cotan.to Iddio l'or.nò, che l'amo an.cor, nè to - gliermi dal'." and includes another triplet of eighth notes. The piano accompaniment continues with similar rhythmic patterns.

Figura 112. Fragmento de la partitura del aria *Pace, pace mio Dio* de *La forza del destino* (Verdi, 1861, p. 348). (Archivo personal de la autora).

Al comenzar con la frase «L'amai, gli é ver!», Tarrés utiliza las semicorcheas para impulsar las notas largas y crear más dirección en toda la zona media del registro, para llegar con una

gran energía a las notas *sol4* con dinámica *forte*. Esta fórmula que se repite dos veces más a la octava grave, en la partitura Verdi indica con *enfasi*, se ajusta perfectamente a la intención de la soprano.

Con mucha picardía, Tarrés en esta parte B, no alarga los finales de frase, más bien roba un pequeño tiempo a esas últimas notas para poder respirar de manera más relajada y así no fatigar la respiración y llegar en plenas facultades al *sol4*.

Al llegar a la palabra «Fatalità!» con las notas *sol4*, con indicación *forte*, la soprano no carga las tintas, y de manera más comedida canta un *forte* que bien podría parecer un *mezzo forte*.



Figura 113. Fragmento de la partitura del aria *Pace, pace mio Dio* de *La forza del destino* (Verdi, 1861, p. 348). (Archivo personal de la autora).

En las notas *fa*, *mi* y *re* graves, busca sonido con redondez, para sonar mixtando los dos registros (cabeza-pecho) de una manera muy sutil, pero que le sirve para traspasar la orquesta.



Figura 114. Fragmento de la partitura del aria *Pace, pace mio Dio* de *La forza del destino* (Verdi, 1861, p. 348). (Archivo personal de la autora).

Quizás se podría pedir un poco más de pasión al pronunciar el nombre de su amado Alvaro, siguiendo la indicación *con passione*, que con la fórmula rítmica (semicorchea-negra) podría

incitar a cantar *forte* el *mib4*, pero siguiendo las indicaciones de la orquesta, la dinámica de volumen es en *piano*. Es, por lo tanto, entendible que la soprano no busque más dramatismo o volumen en ese momento y sí en el *mib4* del siguiente compás donde dice «t'amo» acentuando la primera sílaba.



Figura 115. Fragmento de la partitura del aria *Pace, pace mio Dio* de *La forza del destino* (Verdi, 1861, p. 348-349). (Archivo personal de la autora).

En la siguiente frase, «e su nel cielo è scritto», aparece un doble regulador que se abre en la sílaba «cie» con la nota *fa4*, pero Tarrés inicia la nota en *mezzo piano* y la crece posteriormente.



Figura 116. Fragmento de la partitura del aria *Pace, pace mio Dio* de *La forza del destino* (Verdi, 1861, p. 349). (Archivo personal de la autora).

«Oh, Dio, Dio», de nuevo juega con la rítmica y la utiliza para darle expresión, sin tener que utilizar la voz plenamente.



Figura 117. Fragmento de la partitura del aria *Pace, pace mio Dio* de *La forza del destino* (Verdi, 1861, p. 349). (Archivo personal de la autora).

The image shows a musical score for the aria 'Pace, pace mio Dio' by Verdi. It consists of two systems of music. The first system shows the vocal line and piano accompaniment for measures 349 and 350. The vocal line is marked 'agitatissimo' and the piano accompaniment is marked 'ppp'. The lyrics are: 'cal - ma può darmi morte sol. Invan la pa - ce qui sperò quest'al - ma in pre - da a tan - to, a tan - to duol, in mezzo a tan - to, a tan - to'. The second system shows the vocal line and piano accompaniment for measures 351 and 352. The vocal line is marked 'ppp' and the piano accompaniment is marked 'ppp'. The lyrics are: 'pa - ce que - st'al - ma, invan la pa - ce quest'al - ma invan spe -'.

Figura 118. Fragmento de la partitura del aria *Pace, pace mio Dio* de *La forza del destino* (Verdi, 1861, p. 349). (Archivo personal de la autora).

En este momento aparece un *agitatissimo* que más bien se trasforma en un cambio de *tempo*, pero sin grandes búsquedas de más sonido o dramatismo. Se siente cierta contención hasta llegar a la palabra «duol» con un *ppp* en un *mi4* y *solb4* el cual corta para bajar a la octava y no gastar energía. Utiliza mucho el texto para dar expresión, lo que le ahorra trabajo vocal.

The image shows a musical score for the aria 'Pace, pace mio Dio' by Verdi. It consists of two systems of music. The first system shows the vocal line and piano accompaniment for measures 351 and 352. The vocal line is marked 'pp' and the piano accompaniment is marked 'ppp'. The lyrics are: 'duol. Invan la pa - ce que - st'al - ma, invan la pa - ce que - st'al - ma, invan la pa - ce quest'al - ma invan spe -'. The second system shows the vocal line and piano accompaniment for measures 353 and 354. The vocal line is marked 'pp' and the piano accompaniment is marked 'pp'. The lyrics are: 'pa - ce que - st'al - ma, invan la pa - ce quest'al - ma invan spe -'.

Figura 119. Fragmento de la partitura del aria *Pace, pace mio Dio* de *La forza del destino* (Verdi, 1861, p. 350). (Archivo personal de la autora).

En este fragmento *Invan la pace* Tarrés elabora un intervalo desde *sib* grave al *sib* agudo en *pp* con un portamento inferior con mucha delicadeza, que desarrolla levemente para bajar a la octava. Continúa cambiando la rítmica de las tres corcheas, haciendo un puntillo en la segunda corchea «van» para producir un impulso en la nota *fa* y así conseguir un *lab* agudo de gran belleza tímbrica. Esto lo vuelve a repetir en la siguiente frase, donde además canta el tresillo sin peso alguno y lleva la voz al calderón de manera natural para acabar la frase.

En la frase «Miserò pane [...]» se aprecia cierto cambio de actitud en la cantante, aportando un aspecto más dramático y un cambio de color que corresponde más directamente con el texto que expresa. Esto lo cambia rápidamente en «Ma hi giunge?» para comenzar a preparar la parte final del aria.

Figura 120. Fragmento de la partitura del aria *Pace, pace mio Dio* de *La forza del destino* (Verdi, 1861, p. 350-351). (Archivo personal de la autora).

Se ha de decir que, aunque para la soprano el aria no tiene grandes dificultades, se ha de cantar de manera muy inteligente. Es una obra larga que posee una primera parte que funciona sin grandes complicaciones, pero a partir de la segunda parte, «fatalitá», cambia todo, es por ello que se debe ser muy astuta en las frases anteriores y ahorrar para llegar a esta zona cómodamente. A partir de este momento, el aria va a más y en todo momento se tiene la sensación de que llega el final, pero no es así, aún quedan varios pasajes espinosos, con mucho dramatismo y agudos y lleno de amplios intervalos vocales, para desembocar en el clímax absoluto que ha de conllevar toda la carga del texto. Tarrés utiliza en esta interpretación todas estas pesquisas musicales para concluir de manera exitosa el aria.

11.2 *Inflammatus et accensus*: poderosos agudos (1976)

(Audición 2)

El aria de soprano *Inflammatus et accensus* del *Stabat Mater* de Gioachino Rossini es el octavo número de los diez que componen este oratorio cuyo texto data del siglo XVIII y ha sido atribuido al franciscano italiano Jacopone da Todi⁴³⁹. La obra está compuesta para soprano, contralto, tenor, bajo, coro mixto y orquesta.

La grabación que se aporta es un extracto del oratorio completo y pertenece al concierto realizado en el Palau de la Música Catalana el 1 de febrero de 1976. Los intérpretes de la obra fueron la soprano Enriqueta Tarrés, la contralto Helga Müller, el tenor Renzo Casellato, el bajo Raffaele Arié, la Coral Sant Jordi y la Coral Madrigal, junto a la Orquesta Ciutat de Barcelona y bajo la batuta de Mario Rossi.

Concretamente, en el aria *Inflammatus et accensus* escucharemos a Tarrés acompañada por las dos agrupaciones corales y la orquesta barcelonesa, dirigidos todos ellos por Rossi.

Comienza el número con una introducción del viento metal que va marcando las negras con puntillo y las semicorcheas. Esta exposición podría recordar el sonido de los tambores que acompañan a Jesús a su crucifixión. Por otro lado, los tresillos en la sección de cuerda de la orquesta manifiestan cierta inquietud por lo que se va a acontecer.

⁴³⁹ Jacopo de Benedetti, conocido como Jacopone da Todi (Todi, 1236-Collazzone, 1306): poeta y escritor italiano.

Tras esta parte introductoria, la voz de Tarrés aparece firme, generosa, irrumpiendo en escena con un *sol4 forte* y poderoso que transporta esa intensidad que requiere la interpretación de esta obra rossiniana.

Figura 122. Primeros compases de la parte vocal de la partitura del *Inflammatus et accensus* del *Stabat Mater* (Rossini, 1833, p. 62). (Archivo personal de la autora).

Prosigue la frase con una línea *legato* que descansa en un *do3*, que igual podría requerir un poco más de volumen.

Figura 123. Fragmento de la partitura del *Inflammatus et accensus* del *Stabat Mater* (Rossini, 1833, p. 63). (Archivo personal de la autora).

En todas las secciones que contienen agudos, se puede observar como la voz de Tarrés posee un metal que traspasa la orquesta de manera sublime, alcanzando el *sol4* en *fortissimo* sin esfuerzo aparente.

Figura 124. Fragmento de la partitura del *Inflammatus et accensus* del *Stabat Mater* (Rossini, 1833, p. 63). (Archivo personal de la autora).

En la indicación de *sotto voce* aparece una bellísima línea de *legato*, que se va desarrollando a lo largo del aria.

The image shows a musical score for a soprano solo. The title is 'Sopr. Solo. sotto voce.' The vocal line is written in a soprano clef with a key signature of two flats and a common time signature. The lyrics are 'Fac me Save, and'. The piano accompaniment is written in a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of two flats and a common time signature. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the bass and a more melodic line in the treble. There are some markings like '10783' and '3' in the piano part.

Figura 125. Fragmento de la partitura del *Inflammatu et accensus* del *Stabat Mater* (Rossini, 1833, p. 64). (Archivo personal de la autora).

Uno de los puntos delicados vocalmente de la obra es el *sib* agudo en *fortissimo*, al que Enriqueta alcanza de manera extraordinario, para posteriormente descender en las semicorcheas con la misma proyección, pero sutileza.

The image shows a short musical score for a vocal line. It starts with a forte (ff) dynamic marking and a sharp note. The melody is written in a soprano clef with a key signature of two flats and a common time signature. The notes are: G4 (sharp), A4, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4. The notes are connected by a slur, indicating a legato line.

Figura 126. Fragmento de la parte vocal de la partitura del *Inflammatu et accensus* del *Stabat Mater* (Rossini, 1833, p. 67). (Archivo personal de la autora).

En la repetición de la palabra «Inflammatu» como reposición del inicio, en el *sol4* busca otro color distinto al presentado la primera vez, disminuyendo mínimamente el volumen, sin perder la intención y la proyección, y de manera muy inteligente guardar fuerzas.

The image shows a musical score for a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is written in a soprano clef with a key signature of two flats and a common time signature. The lyrics are: 'In - flam - ma - tus, When thou com - est, in - flam - ma - tus et ac - when thou com - est to the cen - sus, iudg - ment, per - te, Vir - go, Lord, re - mem - ber'. The piano accompaniment is written in a grand staff (treble and bass clefs) with a key signature of two flats and a common time signature. The piano part features a steady eighth-note accompaniment in the bass and a more melodic line in the treble. There are some markings like '10783' and 'sotto voce' in the piano part.

Figura 127. Fragmento de la partitura del *Inflammatu et accensus* del *Stabat Mater* (Rossini, 1833, p. 68). (Archivo personal de la autora).

La parte final del aria ofrece diversas dificultades vocales. Por un lado, la reiterada subida al agudo paseando la voz por un amplio registro de notas, con intervalos de octava y notas largas y cortas alternadas. A todo esto, se suma las dos frases que se repiten desembocando en un *do* sobreagudo cargado de tensión.

Por parte de Tarrés, la ejecución tanto de la frase completa como del agudo es impecable, sobria pero bella, con el punto dramático justo que Rossini demanda. El primer *do5* es espectacular, el segundo aun no siendo tan *forte*, posee el mismo brillo acampanado que hace relucir su voz.



Figura 128. Fragmento de la parte vocal de la partitura del *Inflamatus et accensus* del *Stabat Mater* (Rossini, 1833, p. 75). (Archivo personal de la autora).

En general, en esta propuesta interpretativa de Tarrés encontramos un fraseo impecable dentro del estilo, el color de su voz parece llevarnos por todos los estados de ánimo que el compositor pensó para este número. Para la soprano es una tesitura perfecta, del *do3* hasta el *do5*, en la que se mueve cómodamente. En estas dos octavas la voz está homogénea en todos los registros, dotando de carácter y flexibilidad cada una de las secciones de la obra. Brillante en los agudos y aterciopelada en la parte media del registro, integrándose a la perfección tanto con el coro como con la orquesta.

11.3 Ma dall'arido stelo divulsa: la cadencia perfecta (1978)

(Audición 3)

El aria *Ma dall'arido stelo divulsa* pertenece a la ópera *Un ballo in maschera* de Verdi y está enmarcada dentro del segundo acto. La obra fue escrita en 1858 y estrenada en 1859.

El libreto pertenece a Antonio Somma⁴⁴⁰, quien se basó en la obra *Gustave III, ou le Bal masqué* de Eugène Scribe⁴⁴¹ y música de Daniel Auber⁴⁴². Este drama describe la vida del rey Gustavo III de Suecia, un déspota ilustrado y amante de las artes. Esta fue la primera propuesta de Verdi al teatro San Carlo de Napoli, el cual impuso ciertas condiciones que cambiarían la época, el escenario y los personajes propuestos. (Reverter, 2013)

Esta ópera es un verdadero drama de celos y amor, un auténtico melodrama, donde los personajes principales son: Riccardo, que será Gustavo III, Amelia, que es su amante platónica y Renato, marido de Amelia y secretario de Riccardo (Reverter, 2013).

En esta versión Enriqueta Tarrés interpreta el rol de Amelia. La grabación es en directo, recogida por Jaume Tribó del programa de radio Gran Gala emitido por la emisora Radio 4 de Radio de RTVE en 1991, presentado por Joan Lluch. El aria está extraída de la representación de la ópera en el Gran Teatre del Liceu el 22 de enero de 1978. En la grabación se escucha a la soprano junto a la soprano actuaron a la Orquesta Simfònica del teatro barcelonés y bajo la dirección de Jean Franco Rivoli.

Joan Lluch en la presentación del aria dice: «Una de les mijors prestacions d'Enriqueta Tarrés al Liceu al gener de l'any 1978» (Lluch, comunicació personal, 24 de noviembre 1991).

Nos situamos al pie de una colina. Noche cerrada. La emoción, la concentración, el miedo, más aún, el pavor, la plegaria se dan cita en esta nocturna secuencia que nos muestra un alma atormentada que va, por consejo de la adivina Ulrica, en busca de una hierba que cree mágica y capaz de eliminar de su corazón el impuro amor que siente por Riccardo, gobernador de Boston [...] y superior de su marido, Renato. (Reverter, 2013, p. 192)

Emplazados en este escenario, el aria comienza en la parte vocal de Amelia con dos notas *do* graves que Tarrés emite con registro de pecho levemente mixtado.

⁴⁴⁰ Antonio Somma (Udine, 1809-Venice, 1864). escritor y libretista italiano.

⁴⁴¹ Augustin Eugène Scribe (Paris, 1791-1861). Dramaturgo francés.

⁴⁴² Daniel-François Auber (Caen, 1782-Paris. 1871). Compositor francés.

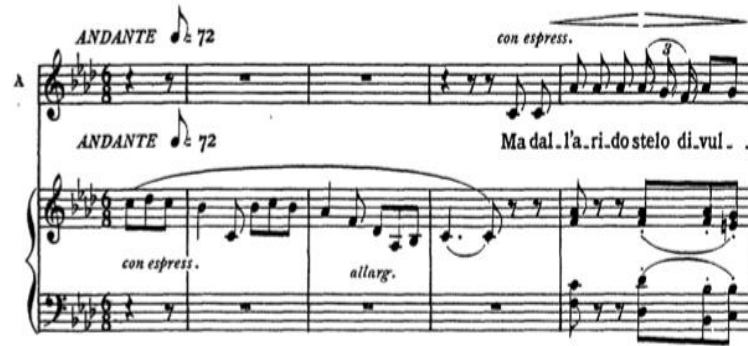


Figura 129. Primeros compases de la partitura del aria *Ma dall'arido stelo divulsa* de la ópera *Un ballo in maschera* (Verdi, 1858, p. 136). (Archivo personal de la autora).

Durante el transcurso del aria, Tarrés expresa cierta disposición a coger algún agudo con una pequeña apoyatura o impulso sonoro «golpe glótico». Un ejemplo de ello se puede escuchar en la frase «che ti resta, perduto l'amor...che» en la nota *la4* con la sílaba «che». Cuando el inicio de la nota aguda es directo se evidencia este aspecto, mientras que, por el contrario, si es dentro de la frase sin respirar, no ocurre.



Figura 130. Fragmento de la partitura del aria *Ma dall'arido stelo divulsa* de la ópera *Un ballo in maschera* (Verdi, 1858, p. 136). (Archivo personal de la autora).

Por otra parte, la soprano realiza portamentos bellísimos donde la voz corre como una verdadera cascada, ofreciendo una gran variedad de colores tímbricos. Asimismo, aunque sus graves no son muy potentes, resuelve con solvencia la sonoridad de los mismos buscando el mixtar registros.

Tarrés es muy expresiva en las partes que lo requieren textualmente, como por ejemplo en la frase «Oh! Chi piange».

A musical score snippet for a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in a soprano register and includes the lyrics "Oh! chi piange, qual for - za m'ar." The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes. The instruction "marcato il canto" is written above the piano part.

Figura 131. Fragmento de la partitura del aria *Ma dall'arido stelo divulsa* de la ópera *Un ballo in maschera* (Verdi, 1858, p. 137). (Archivo personal de la autora).

En la parte donde aparece la indicación del compositor *cantabile*, la soprano busca un gran *legato* como se puede observar en la frase «non tradirmi».

A musical score snippet for a vocal line and piano accompaniment. The vocal line includes the lyrics "pietra, non tra - dir - mi, dal pian - to ri -" and the instruction "Cantabile dim." The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes.

Figura 132. Fragmento de la partitura del aria *Ma dall'arido stelo divulsa* de la ópera *Un ballo in maschera* (Verdi, 1858, p. 138). (Archivo personal de la autora).

Poderosa en la parte de la indicación *con spavento*, donde la orquesta crece sustancialmente con el viento y la cuerda en fortísimo hasta llegar al *si4* con total comodidad y buscando la sensación del grito desesperado.

Tarrés canta el *sib* y el *si natural* con sonoridad tímida pero proyectado «e terribile sta! ah!».

A musical score snippet for a vocal line and piano accompaniment. The vocal line includes the lyrics "fi - - - sa e ter - ri - - bi - le sta!..... ah!" and the instruction "pp". The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes.

Figura 133. Fragmento de la partitura del aria *Ma dall'arido stelo divulsa* de la ópera *Un ballo in maschera* (Verdi, 1858, p. 139). (Archivo personal de la autora).

The image shows a musical score for the aria 'Ma dall'arido stelo divulsa' from the opera 'Un ballo in maschera' by Giuseppe Verdi. It consists of two systems. The first system shows the vocal line (soprano) and piano accompaniment. The vocal line has the lyrics 'e m'af-fi. sa e ter-ri - - bi - - le' and is marked 'sempre dim.'. The piano accompaniment starts with a piano (p) dynamic and becomes pianissimo (pp). The second system shows the vocal line and piano accompaniment. The vocal line has the lyrics 'stal..... Deh! mi reggi, m'a - i - ta, o Si.' and is marked '1º TEMPO' and 'con passione'. The piano accompaniment is marked 'con espress.' and 'pp'.

Figura 134. Fragmento de la partitura del aria *Ma dall'arido stelo divulsa* de la ópera *Un ballo in maschera* (Verdi, 1858, p. 140). (Archivo personal de la autora).

Esta frase «Deh, mi reggi, m'aita», o *la4* «Signor» la interpreta con gran gusto y continuidad de sonido, sin producirse el pequeño «golpe glótico», comentado anteriormente, a la entrada de la nota *la4*. Por el contrario, en estos *la4*, buscando una especie de piano sonoro que crece, sin apenas presión.

The image shows a musical score for the aria 'Ma dall'arido stelo divulsa' from the opera 'Un ballo in maschera' by Giuseppe Verdi. It consists of two systems. The first system shows the vocal line (soprano) and piano accompaniment. The vocal line has the lyrics '-gnor,.... mi. se. re. red'un po. ve. ro cor o Si.' and is marked 'cres.' and 'dim.'. The piano accompaniment is marked 'p' and 'cres.'. The second system shows the vocal line and piano accompaniment. The vocal line is marked 'dim.'. The piano accompaniment is marked 'pp'.

Figura 135. Fragmento de la partitura del aria *Ma dall'arido stelo divulsa* de la ópera *Un ballo in maschera* (Verdi, 1858, p. 140). (Archivo personal de la autora).

Las notas *sol-la-sib-do-re-mi-fa* las canta con la vocal «a», haciendo un cambio en el texto original, algo muy común cuando se cantan notas tan agudas. Entre el *do5* y el *re4* no respira, hace un portamento *glisando* rápido y elegante que une las dos frases. El *do5* lo ejecuta en piano con belleza y brillantez, propiciando la sensación de que la nota flota y suena como una sutil campana. Joan Lluch, en uno de sus comentarios sobre la interpretación de Tarrés de este aria declara: «una cadencia preciosa amb un do facilísim després del qual no respira» (Lluch, comunicación personal, 24 de noviembre 1991) destacando este hecho

como una filigrana de la soprano y una muestra de su extraordinaria técnica vocal, capaz de realizar un pasaje de esa envergadura sin respirar.

Figura 136. Cadencia y parte final de la partitura del aria *Ma dall'arido stelo divulsa* de la ópera *Un ballo in maschera* (Verdi, 1858, p. 141). (Archivo personal de la autora).

Enriqueta canta esta cadencia final con elegancia y coherencia. Las notas *do3* y *re3* las canta de pecho y el *mi3* mixtado para ofrecer más sonoridad al «miserere». Resuelve la parte aguda de la cadencia cantando el *sib4* de manera directa, sin utilizar ninguna apoyatura. Y finaliza el aria con un cambio en el texto. En la partitura está escrito: «miserere d'un povero», Tarrés dice: «miserere di me signor».

Esta interpretación fue ovacionada por el público del Gran Teatre del Liceu, quien no ahorro en aplausos y «bravos» hacia la admirada soprano catalana.

Joan Lluch finalizó el programa radiofónico dedicado a la soprano con esta frase: «Una artista de la casa, una artista estimadíssima encara que no hagut actuat tant com havissim volgut aquí Enriqueta Tarrés ha estat la protagonista del món de l'òpera de Gran Gala. Radio 4, aquesta nit» (Lluch, comunicació personal, 24 de noviembre 1991).

Tarrés cantaba este aria cómodamente: «Esta obra tenía dificultades vocales, pero me iba muy bien y la cantaba muy tranquila» (Tarrés, comunicació personal, 21 de enero 2020).

11.4 *Allí está! Riyendo, junto a esa mujé!:* una Salud de referencia (1982) (Audición 4)

El aria *Allí está! Riyendo, junto a esa mujé!* pertenece a la ópera *La vida breve* de Manuel de Falla. Esta obra escénica contiene dos actos con texto de Carlos Fernández-Shaw⁴⁴³. Con ella Falla obtuvo el premio de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando en 1905, que ayudó a la fama de la obra. Por diversos motivos, la ópera no pudo ser estrenada en España y se tuvo que interpretar por primera vez en Niza (Sánchez Pedrote, 1976). *La vida breve*, aun siendo una de las grandes óperas españolas, no suele ser interpretada con asiduidad. El Teatro Real de Madrid en su inauguración la representó con María José Montiel en el papel de Salud.

Este segundo aria de Salud comienza en un *lento e sostenuto* que bien puede emular el sigilo con que Salud se acerca a la temida escena en la que, Paco y Carmela están juntos. Les descubre y ya es consciente de que ha perdido a su amado Paco. Salud se siente muy desdichada y desde el primer compás expresa su desazón y sufrimiento.

La orquestación de Falla proporciona al interprete un fácil camino hacia los sentimientos que el texto quiere expresar. El nerviosismo musical que requiere la obra, lo ofrece Enriqueta desde el primer instante estando su voz muy presente desde la primera nota con una dicción del castellano muy clara y nítida.

Es curioso observar cómo muchas de las frases de este aria comienzan con silencios, quizá para poner de manifiesto esa angustia que Salud está viviendo, de manera atropellada, sintiendo que muere por dentro, considerándose víctima de todos porque todos han callado. Prefiere morir a seguir viviendo sin él.

Todo este dramatismo e inquietud se pone de manifiesto tanto en las indicaciones agógicas (*doloroso, meza di voce, quasi parlato, morendo*), que Tarrés interpreta a la perfección como en las continuas notas alteradas creando una sensación de no estar nunca en una tonalidad concreta, creando trazos de colores que se asemejan a los cuadros impresionistas de Van Gogh o Monet.

⁴⁴³ Carlos Fernández Shaw (Cádiz, 1865-El Pardo, 1911). Poeta y dramaturgo español.

De impecable dicción, elegante fraseo, voz homogénea en todo el registro, Tarrés ofrece una interesante paleta de colores tímbricos que enriquecen sin duda su brillante interpretación.

SCENE 2^{ème} 73

Salud, qui apparait un peu avant que la danse soit finie, court à une des fenêtres et regarde avec anxiété dans la maison.

con anima

♩ : 68

Lento e sostenuto mf

Il est là! le là - che! a - vec cet.te femme! Sépa -
 A.lliéstá! Riyen - do, jun.to à esa mu.jé! Se.pa -

p

p

doloroso

s. ré - pour toujours - de moi... Elle est sien.ne!
 -rá - o pa - ra siempre de mil... Yáes su - ya!

f p mf espr.

Figura 137. Primeros compases de la partitura del aria *Allí está! Riyendo, junto a esa mujé!* de la ópera *La vida breve* (Falla, 1905, p. 73). (Archivo personal de la autora).

La palabra «Separáo» con un intervalo de octava de *la3* al *la4* es de un brillo reluciente, con tonos cristalinos que ayudan a una proyección directa. Los siguientes tresillos están muy bien ejecutados en todo momento, utilizándolos para darle cierto aire andaluz. En ellos la voz corre ágil, haciendo mucho énfasis en la primera nota de cada uno de ellos, insinuando en algunas ocasiones cierto «quejío».

The image shows a musical score for a vocal and piano piece. The vocal line is in soprano (s.) and the piano accompaniment is in G major. The score is divided into two systems. The first system begins with the instruction 'intense, ma non f' and the lyrics 'Il est sien! / Et es su - yo!'. The second system begins with 'Ah, Dieu jus - te! / Ay, Dios mi - o!' and includes the tempo marking 'Poco agitato'. The piano part features a rhythmic accompaniment with triplets and slurs. The second system ends with a 'poco' marking.

Figura 138. Fragmento de la partitura del aria *Allí está! Riendo, junto a esa mujé!* de la ópera *La vida breve* de Falla (Falla, 1905, p. 73). (Archivo personal de la autora).

En la parte «¡Ay, Dios mío!, ¡Ay mi Virgen!» despliega portamentos lamentosos que encajan con el texto y contrastan con el agudo anterior, que es totalmente directo.

The image shows a musical score for a vocal and piano piece. The vocal line is in soprano (s.) and the piano accompaniment is in G major. The score is divided into two systems. The first system begins with the instruction 'a mezza voce' and the lyrics 'Ah, je me sens mu - rir!... / Yo me sien - to mo - rir!...'. The second system begins with 'Pa.co! Pa.co! Non!.. / Pa.co! Pa.co! Nol!..' and includes the tempo markings 'Calmo' and 'Agitato'. The piano part features a rhythmic accompaniment with triplets and slurs. The second system ends with a 'cresc. molto' marking.

Figura 139. Fragmento de la partitura del aria *Allí está! Riendo, junto a esa mujé!* de la ópera *La vida breve* (Falla, 1905, p. 74). (Archivo personal de la autora).

El a *mezza voce* de la frase «¡Yo me siento morir!» está cargado de profundo dolor y abatimiento emocional, lo que desemboca en el *agitato* de manera clara, pronunciando desesperadamente el nombre de su amado «Paco» en dos ocasiones, y la negación interna a lo que está viendo con los reiterados «no», en los que cambia el color en cada uno de ellos. En este momento Tarrés se expresa con pura pasión.

En la frase «¡Qué fatiga!», al pasar de la nota re al sol# produce un intervalo profundo. Al iniciar la sílaba «ti» con la *re4* utiliza una minúscula apoyatura para dar mayor dramatismo, al igual que hace en la siguiente frase, «¡Qué doló!», con la nota *sib3* marcando la «d» de manera especial y dura. Mientras que la siguiente frase, «Unas veces se me para», la hace casi hablada con una voz muy mixtada (pecho-cabeza), apareciendo un timbre de voz precioso.

The image displays three systems of musical notation for a vocal and piano piece. Each system includes a vocal line (soprano) and a piano accompaniment. The first system features lyrics in French and Spanish, with performance directions like '(mezza voce)', 'doloroso', and 'Sostenuto'. The second and third systems continue the piece with similar lyrics and piano markings such as 'dolce espr.' and 'pp'.

Figura 140. Fragmento de la partitura del aria *Allí está! Riyendo, junto a esa mujé!* de la ópera *La vida breve* (Falla, 1905, p. 74). (Archivo personal de la autora).

The image shows a musical score for voice and piano. The vocal line is in the upper staff, with lyrics in French and Catalan. The piano accompaniment is in the lower staves. The tempo is marked 'con forza' and the dynamics include 'f' and 'dim.'. The time signature is 9/8.

Figura 141. Fragmento de la partitura del aria *Allí está! Riendo, junto a esa mujé!* de la ópera *La vida breve* (Falla, 1905, p. 74). (Archivo personal de la autora).

«¡Qué ingrato!» lo expresa con un una fuerza arrebatadora y desesperada, alza el grito hacia un *la4* lleno de riqueza tímbrica. La nota *fa4* la inicia con una leve inclinación glótica, repitiendo la palabra con pesadumbre y dolor. En esa zona central Tarrés da muestras de un gran volumen y poderío vocal, característica de una voz spinto.

En la parte de «sin ley ni razón» *fa3*, *mi3* utiliza sonidos apechados para ser fiel a la indicación de «intenso» del compositor.

En la entrada de la palabra «Tos», con la nota *re4*, vuelve a utilizar la glotis como punto de sustento para así remarcar la «T» utiliza como apoyo las consonantes, lo que le permite expresar dramáticamente y con mayor fuerza las notas que así lo requieren.

The image shows a musical score for voice and piano. The vocal line is in the upper staff, with lyrics in French and Catalan. The piano accompaniment is in the lower staves. The dynamics include 'f'.

Figura 142. Fragmento de la partitura del aria *Allí está! Riendo, junto a esa mujé!* de la ópera *La vida breve* (Falla, 1905, p. 75). (Archivo personal de la autora).

s. Ils croient qu'ils me trom - pent, que j'i - gno - re mon sort, Dieu
 Pien - sau que me en - ga - ñan, que ig - no - ro mi suer - te, ¡Dios

s. jus - te! Dieu jus - te! Je me sens mou -
 mi - ot! ¡Dios mi - ot! Mesien - to mo -

s. .rir! Pourquoi suis-je né - e pour souffrir ain - si?.,
 .rir! Pa qué habré na - ci - o pa mo - rir - me a - si?.,

rit. poco a poco

dim. mf mp p ma intenso

Figura 143. Fragmento de la partitura del aria *Allí está! Riendo, junto a esa mujé!* de la ópera *La vida breve* (Falla, 1905, p. 76). (Archivo personal de la autora).

En el primer «¡Dios mío!», *sol3-sol4-do4*, realiza un pequeño cambio en la melodía original. En la partitura aparece un *sol4*, una negra con puntillo ligada a una negra, pero Tarrés hace un *fa4* corchea seguido de un *sol4* que dura casi dos tiempos. Quizás, es una especie de apoyatura que refuerza el sol para crear más tensión musical. Posteriormente, canta un *sib* de un color claro, bello, timbrado y potente, totalmente acorde a la partitura.

Por otra parte, el *quasi parlato* es exquisito, llena de emoción las palabras haciéndolas más reales.

A continuación, tras el breve intervalo orquestal, la voz de Tarrés aparece con un bello piano que continúa súbitamente al iniciar de nuevo un *forte*. Los siguientes seisillos, tresillos y quintillos tienen un ímpetu desgarrador.

Comme l'oi . se . let si tris . te... Com . me la fleur fa . né ...
 Como el pa . ja . ri . llo so . lo... Co . mo la flor mar . chi . tá!

qui commençait à s'ou . vrir!.. Non! Non! Pour vivre en souf . frant
 Cuando em . pe . sa . ba à vi . vir!.. Me . jor! Ma . jor! Pa . vi . vir su . frien . do

de cette hor . ri . ble dou . leur il vaut mioux, bien mioux mou .
 con ès te ho . rri . ble pe . nar es me . jor, me . jor mo .

Le Chanteur
 Ah! quel mon . de et quo . de cho . ses!
 Ay que! mau . do y ay que! co . ses!

Guitares

M. E. 400

Figura 144. Fragmento de la partitura del aria *Allí está! Riendo, junto a esa mujé!* de la ópera *La vida breve* (Falla, 1905, p. 77). (Archivo personal de la autora).

Tarrés finaliza la escena con toda la carga dramática que corresponde al momento tras la intervención del cantaor.

Salud (avec un élan subit)

Non! —
No! —

Il faut qu'il m'en - ten - de!
Ne - ce - si - té - ver - le!

Guit: Poco meno mosso che ..., ma con anima

f p molto ff marc.

s. Ah! — c'est as - sez tra - hir!
/ Ras - ta ya de trai - cion!

Qu'il meure ou qu'il me
/ Que mu - ra - i que me

f dim. f

5. tu - e! Ou mourons tous les deux!
ma - té! Que mu - ra - mos los dos!

(con forza) L'in - fa - me!
Qué in - fa - mia!

furiou marc. ff

cresc. ombre simile

Salud qui voit la Grand' mere et son otele.

Figura 145. Parte final de la partitura del aria *Allí está! Riyendo, junto a esa mujé!* de la ópera *La vida breve* (Falla, 1905, p. 78). (Archivo personal de la autora).

Según explica Tarrés: «No era nada difícil de cantar. Tenía mucha parte interpretativa, pero no dificultad vocal. Yo la cantaba mucho» (Tarrés, comunicación personal, 21 de enero 2020).

La voz de soprano lírico-spinto, redonda y generosa de Enriqueta da vida a una Salud de referencia.

11.5 Escena III de Iocasta: contemporaneidad vocal (1986) (Audición 5)

Este fragmento final de la escena III del acto I pertenece a la ópera *Oedipus et Iocasta* de Josep Soler con textos de Séneca en latín.

Esta grabación en directo es del 22 de mayo de 1986, día del estreno mundial de esta ópera en el Gran Teatre del Liceu. En el fragmento pueden escuchar a Tarrés interpretando el papel de Iocasta junto a la Orquesta del Gran Teatre del Liceu bajo la dirección de Enrique Ricci.

La partitura hallada pertenece a la primera versión de 1974, aunque presenta algunas modificaciones con la versión de 1986. Se ha considerado de gran valor histórico y representativo añadir el fragmento de la partitura de la primera versión.

En la grabación, se muestra un registro estilístico totalmente diferente de Tarrés en comparación con el resto de las obras escogidas para este capítulo.

Una voz clásica dentro de una obra ecléctica, con grandes dificultades técnicas, debido al registro de la parte de Tarrés y de los grandes intervalos. Asimismo, se ha de decir que, otra de las dificultades de la obra reside en las complicadas armonías, los cambios agógicos y las alternancias de compás.

En esta interpretación, Tarrés demuestra la gran capacidad camaleónica que posee para enfrentarse a una partitura de estas características, tan alejada de la música que solía cantar. Al mismo tiempo, la soprano es capaz de mostrar sus dotes musicales del más alto nivel en un rol que requería de una voz de soprano poderosa en todos los registros, para poder así transmitir toda la expresión textual y abordar los requerimientos musicales.

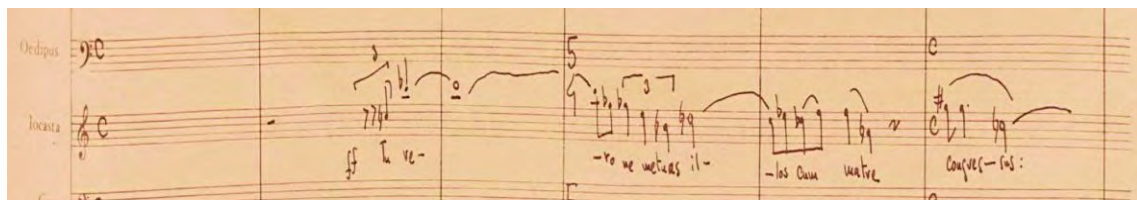


Figura 146. Fragmento de la partitura de la parte final de la escena III del acto I de *Oedipus et Iocasta* (Soler, 1974, p.128). (Archivo de la Biblioteca Fundación Juan March).

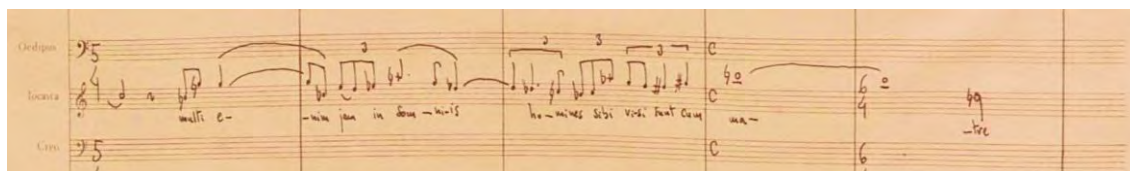


Figura 147. Fragmento de la partitura de la parte final de la escena III del acto I de *Oedipus et Iocasta* (Soler, 1974, p. 129). (Archivo de la Biblioteca Fundación Juan March)

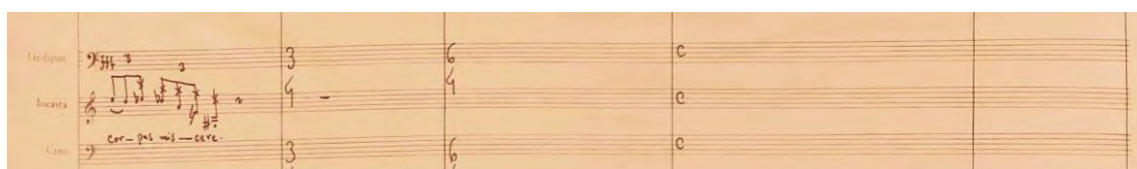


Figura 148. Fragmento de la partitura de la parte final de la escena III del acto I de *Oedipus et Iocasta*. (Soler, 1974, p. 130). (Archivo de la Biblioteca Fundación Juan March).

11.6 Cäcilie: madurez vocal e interpretativa (2000)

(Audición 6)

El *lied Cäcilie* pertenece al opus 27 número 2 de Richard Strauss con poema de Heinrich Hart⁴⁴⁴, quien lo escribió para su propia esposa Cäcilie. Esta maravillosa y pasional obra se compuso en 1894 un día antes del matrimonio de Strauss con Pauline de Ahna como regalo de bodas. El poema habla de soñar con ardientes besos del amado, de la angustia de las noches solitarias, en definitiva, de los sentimientos de añoranza y de lejanía característicos del romanticismo.

La grabación fue tomada de un concierto en directo el 20 de agosto de 2000 en el Palacio de la Música de Torrevieja con una grabadora de cassette por Blanca Moreno. Por lo tanto, se trata de una grabación inédita. Como se indicó en el capítulo anterior, este concierto fue el último que Tarrés ofreció en público. Así pues, se convierte en una joya de valor incalculable.

Tarrés hace una interpretación fantástica con una dicción perfecta del alemán, recordemos que su marido era alemán y vivió muchos años en aquel país, lo cual hace, que la profundidad en cuanto a la comprensión del texto, unida a los años de experiencia de Enriqueta doten a esta interpretación de gran calidad.

⁴⁴⁴ Heinrich Hart (Wesel, 1855-Tecklenburg, 1906). Dramaturgo y poeta alemán.

En cuando a la tesitura vocal y expresiva, se ha de decir que es muy adecuada para Tarrés. La pieza requiere de una voz generosa, brillante, homogénea y precisa. En este *lied* Enriqueta derrocha energía a la vez que aporta todos esos adjetivos.

Abarca una tesitura que va desde el *mi3* al *si5*, la voz de Tarrés se expande con voluptuosidad y sensibilidad a la vez que ejerce junto al pianista Alan Branch un verdadero y apasionante trabajo camerístico de gran belleza.

Resaltar también, el juego que realiza con los *tempo*, *rubato*, *acelerandos* y *ritardandos*, algo muy usual en la música de Strauss, y que Tarrés de manera natural ejecuta en perfecta unión con el pianista Alan Branch.

Cäcilie. – Cecily.
(Heinrich Hart.)

The English Words by John Bernhoff. Richard Strauss, Op. 27. No. 2.

Vivo e con ardore.
Sehr lebhaft und drängend.

Singstimme.
(Voice.)

Pianoforte.
(Pianoforte.)

Wenn du es wüss - - - test, was träu - men heisst von brennenden
If you but knew, sweet, what 'tis to dream of fond, burning

Küs - sen von Wan - dern und Ru - - - hen mit der Ge - lieb - ten
kiss - es, of wandr - ing and rest - - - ing with the be - loved one,

Aug' - in Au - ge und ko - - - send und plau - - - dernd
gaz - - ing fond - ly car - ess - ing and chat - - - ting

Figura 149. Primeros compases de la partitura del lied *Cäcilie* de Strauss (Strauss, 1894, p. 2). (Archivo personal de la autora).

En estos primeros compases se puede apreciar la línea de *legato* continuo que la soprano sostiene con una articulación perfecta de cada fonema alemán.

Como se puede apreciar en la figura 151, la brillantez que ofrece en los agudos es sorprendente, la firmeza de la voz, así como el vibrato justo. La voz sigue estando en perfectas condiciones, suena igual que siempre, como si los años no hubieran pasado. Quizás el último agudo podría haber tenido un sonido con mayor redondez, pero se ha de decir que esta grabación en directo es del año 2000, Tarrés tenía sesenta y seis años y llevaba muchos años sin cantar en público.

Wenn du es wüss-test, was le- - - -
ff *you but knew sweet, what li- - - -*

- - ben heisst um-haucht von der Gott- - - heit
ring is, in the crea- - - tive breath of

welt-schaf- - fen-dem A- - - them zu schwe- - ben em-
God, Lord and Ma- - - ker to Av- - - er, up-

Figura 150. Fragmento de la partitura del lied *Cäcilie* de Strauss (Strauss, 1894, p. 4). (Archivo personal de la autora).

En la siguiente parte cuando realiza la subida al agudo realiza un *ritardando* en las notas anteriores *fa* y *sol* para abrir hacia las alturas con un brillante *la* intenso y lleno de color en la palabra Höhn.



Figura 151. Fragmento de la partitura del lied *Cäcilie* de Strauss (Strauss, 1894, p. 5). (Archivo personal de la autora).

Seguidamente y para concluir la obra, despliega toda su energía y técnica para de un único *fiato* llegar al *si4*, en un momento de plena desesperación poética, de reiteración de la frase «tú vivirás conmigo» si supieras todas esas cosas de mí.



Figura 152. Parte final de la partitura del lied *Cäcilie* de Strauss (Strauss, 1894, p. 5). (Archivo personal de la autora).

En este *lied*, Strauss no hace apenas indicaciones de dinámicas y agógicas, da libertad al artista para realiza su propia creación. Tarrés como gran cantante de Strauss y conocedora de su obra, recrea una interpretación muy personal, sin salirse de los cánones estilísticos establecidos en este tipo de música, ni adornos superficiales. La soprano desarrolla así, una simbiosis perfecta entre el significado de las palabras y la melodía straussiana. Se podría decir que Tarrés y Branch en su interpretación cumplen todas las formas estilísticas de este *lied* de Strauss.

PARTE III

CONCLUSIONES

CONCLUSIONES

Enriqueta Tarrés es un claro exponente de una generación de cantantes líricos del siglo XX que tuvieron Catalunya como elemento común. Su trayectoria artística y los diferentes aspectos que se establecen en el presente trabajo, acordes a los objetivos planteados inicialmente, constituyen las conclusiones obtenidas.

- **Situar la figura de Enriqueta Tarrés en el contexto de la lírica del siglo XX, mediante el desarrollo y análisis de su perfil biográfico y trayectoria artística.**

Enriqueta Tarrés es una voz catalana de recorrido internacional que se integra entre los más destacados cantantes de su generación. Una figura que dedicó toda su vida a la lírica convirtiéndose en una constante «trabajadora del canto», actuando en las salas, auditorios y teatros de ópera más importantes del mundo, bajo la batuta de insignes directores como Solti, Varviso, López Cobos y junto a reconocidos cantantes líricos de la talla de Pavarotti, Caballé, Aragall, del Monaco, Corelli, Bumbry, entre otros.

Su nacimiento, durante la II República, estuvo marcado por la historia de una España inmersa en conflictos sociales y políticos, además de económicamente enfermiza, que se acrecentaron con la Guerra Civil y el período de postguerra. Estos acontecimientos determinaron la situación socio-política, económica y cultural de los años venideros. Hechos que afectaron directamente a su vida personal y profesional.

El desarrollo de su carrera artística viene precedido por una situación familiar favorecedora. Su madre era una gran aficionada a la música y defendió a ultranza que su hija se dedicara al bello arte. Su padre, aunque inicialmente contrario a esta idea, apoyó económicamente a sustentar una formación de estas características. A estos hechos, se añadió la inquietud y el enorme interés de Tarrés por el canto desde temprana edad. Desde muy niña su marcada personalidad fue notoria, mostrando claras señales de un carácter afanoso y tozudo, algo muy importante para una carrera artística de estas características.

Tarrés tuvo la oportunidad de formarse como músico y cantante de la mano de grandes maestros y maestras que le aportaron conocimientos de las diversas materias musicales

necesarias para un cantante, en una Barcelona que se encontraba en un momento de fulgor respecto a la enseñanza musical y vocal. Este hecho le brindó la posibilidad de obtener una excelente base para respaldar su carrera como artista de la lírica y comenzar a dar sus primeros pasos profesionales. Tras el periodo formativo, comenzaron los primeros contratos en forma de conciertos y recitales con piano. Pronto la radio y la prensa se hicieron eco de las interpretaciones de Tarrés procurándole numerosos halagos, lo que favoreció a la contratación de importantes actuaciones, como la interpretación de *La leyenda de Santa Isabel* de Listz bajo la dirección de Antonio Pérez Simó en el Palau de la Música Catalana.

Estas circunstancias fueron los detonantes que definieron de manera crucial y decisiva su vida profesional, que prosiguió creciendo de forma imparable.

A partir de 1955 obtuvo diversos galardones en importantes concursos del mundo de la lírica, como el *Grand Prix International de Chant de Toulouse*, el *Premio Isabel Castelo* y la beca de la *Fundación Juan March*, fruto de su buen hacer como cantante. Estos premios le proporcionaron a Tarrés prestigio a nivel nacional e internacional y resonancia en la prensa, además, de una ayuda económica y algo muy importante para la soprano, el apoyo de su padre, que hasta ese momento pensaba que «esto del canto» era tan sólo una afición y no una manera de «ganarse la vida». Gracias a este estímulo, las retribuciones y al aporte económico familiar pudo marcharse al extranjero.

Entre 1958 y 1962, Tarrés se adentró en una nueva etapa llena de retos y crecimiento artístico como soprano residente en el Stadttheater de Basel. En este periodo vio cómo su voz se iba desarrollando, al mismo tiempo que percibió la diferencia entre lo que había vivido hasta ese momento a nivel artístico y las nuevas experiencias. En España nunca había cantado de manera continuada en un teatro de ópera. A todo esto, se añadió la situación de vivir en un país nuevo con un clima totalmente diferente al de Barcelona y un idioma que no dominaba. Pero, el deseo de la soprano por cantar era tan fuerte que estos inconvenientes pasaron a un segundo plano.

Durante las siguientes siete temporadas, comprendidas entre 1964 y 1971, el destino de Tarrés fue el Staatsoper Hamburg, también como soprano residente, lo que supuso un paso adelante en su carrera, ya que este teatro estaba considerado como uno de los más

importantes de Alemania y poseía una de las compañías de ópera mejor organizadas en relación a las producciones y las giras internacionales. La considerable actividad de Tarrés como soprano solista, continuó durante estos años con actuaciones en su teatro residente, en festivales internacionales de ópera, con giras internacionales por América, Asia y Europa, y las constantes invitaciones a teatros de ópera europeos, que crecieron desmesuradamente, asumiendo actuaciones continuamente, e incluso teniendo que rechazar numerosos contratos.

A partir de 1971 Tarrés pasó a formar parte de la ópera de la compañía del Württembergische Staatstheater de Stuttgart en la que estuvo hasta 1980, aunque prosiguió ligada al teatro hasta 1984. Esta etapa estuvo marcada por tristes acontecimientos ya que en 1972 falleció su hermana y 1973 su madre. En contraposición llegaron grandes éxitos, como su debut como soprano invitada en el Metropolitan Opera House de New York, interpretando el rol principal de Mimi en la ópera *La Bohème* de Puccini, lo que para la soprano supuso «un somni complert». Este importante debut le abrió las puertas de grandes proyectos como las giras nacionales e internacionales con la Orquesta Nacional de España bajo la batuta de Rafael Frühbeck de Burgos, con obras de tal envergadura como *La vida breve* de Falla o el *Requiem* de Verdi, que le propiciaron reconocimiento artístico en España. Asimismo, el teatro de ópera de Berlín Oriental reconoció su labor y le concedió el título de *Kammersängerin* por sus memorables actuaciones operísticas.

Desde los primeros años en Suiza, la soprano había sentido añoranza por su tierra, por el mar y el clima de Catalunya, anhelando volver a las tierras catalanas algún día, pero era consciente de que la vida profesional que ella deseaba estaba en Alemania, además de haber formado una familia allí. El fallecimiento de su esposo en 1983 lo cambió todo y decidió volver a Barcelona para, junto a su hija, comenzar una nueva etapa en el barrio donde había crecido.

El regreso de Tarrés a Catalunya y España tuvo una gran acogida a nivel artístico por parte de las instituciones y organismos culturales dedicados a la organización y producción de eventos musicales. Esta época destacó por la llegada de ofertas para estrenar obras de autores coetáneos, realizar reposiciones operísticas de otros más consagrados y numerosas actuaciones dentro y fuera del territorio nacional. Estos estrenos contemporáneos le

otorgaron más éxitos en un campo desconocido para ella, enmarcándola como referente dentro del ámbito de la música contemporánea. La soprano siempre se había movido en un repertorio mucho más clásico y romántico, a excepción de composiciones de Orff o Strauss.

En 1990, Catalunya Música y la Revista Musical Catalana la galardonaron con el Premi al Millor Intèrpret Català en reconocimiento a sus actuaciones en la Temporada 1989-90 en el Palau de la Música Catalana. A partir de este momento, la actividad concertística de Tarrés disminuyó considerablemente. La soprano considera que este premio supuso la despedida artística, pero su voz seguía en perfectas condiciones para proseguir su carrera.

Todos estos hechos sitúan la figura de Enriqueta Tarrés como un referente dentro de la lírica del siglo XX.

- **Analizar las motivaciones que llevaron a Enriqueta Tarrés a desarrollar su carrera artística en el extranjero y enmarcarla en los espacios de la lírica internacional.**

El momento en que Enriqueta Tarrés comenzó con su carrera artística como cantante de ópera, la situación tanto de Catalunya como de España respecto a la lírica en el panorama cultural nacional era casi nula. La indigente apuesta por la creación de teatros de ópera imperaba. En España tan sólo existía un teatro de ópera con temporada relativamente estable, el Gran Teatre del Liceu de Barcelona, pero en el que prevalecía un sistema de gestión que no permitía a un cantante solista tener un contrato constante. Por el contrario, el sistema de gestión por el que estaban regidos la mayoría de los teatros alemanes, el «sistema de repertorio», y más concretamente los teatros en los que actuó la soprano, poseían una temporada de ópera estable anual, como se pudo ver en el segundo capítulo del presente trabajo.

Las aspiraciones de Tarrés eran considerables, ambicionaba lograr otros contratos que le aportasen cierta estabilidad económica y, sobre todo, la oportunidad de cantar con mayor asiduidad ópera. Tras debutar en el Gran Teatre del Liceu, la joven soprano se hizo la siguiente reflexión: «Ya he debutado en el Liceo, pero yo quiero seguir cantando y aquí no veo posibilidades, ¿qué hago ahora?» (Tarrés, comunicación personal, 9 de febrero 2015).

La considerable diferencia entre los sistemas de gestión de los teatros europeos, principalmente los de Suiza y Alemania, frente a los de la Península Ibérica, y el deseo de Tarrés por cantar influyeron considerablemente en la joven cantante. Además, hubo otro factor que fue determinante para la soprano: dos compañeros de profesión, Montserrat Caballé y Amadeo Casanovas, con los que había compartido algunas actuaciones en Barcelona, estaban trabajando en el Stadttheater de Basel. Este hecho fue una gran motivación para Tarrés, que se planteó buscar otros destinos artísticos en los que pudiera ampliar su carrera artística.

La decisión de emprender esta nueva aventura en la ciudad de Basel con la ayuda de Casanovas y Caballé, le permitió labrarse rápidamente un reconocido nombre en la lírica. Tras este primer periodo, consolidó su carrera artística en otros grandes espacios internacionales, lo que desembocó el desarrollo de la mayor parte de vida profesional en el extranjero.

- **Establecer una aproximación entre la trayectoria artística de Enriqueta Tarrés y sus interpretaciones con el fin de definir un estilo propio.**

Las aportaciones relativas a este objetivo están basadas en las grabaciones en directo expuestas en el undécimo capítulo de este trabajo. Estas seis actuaciones incluyen los diferentes estilos musicales y estilísticos de diversos autores en los que se ha desarrollado Tarrés como artista. Con este amplio abanico se pretende mostrar su estilo como cantante, en los registros, tanto del ámbito vocal, como del interpretativo, el expresivo y el idiomático. Todo ello en un periodo que abarca veintiocho años, desde 1972 hasta 2000.

La voz de Tarrés es bonita, dúctil, majestuosa y poderosa, de timbre firme con muchos armónicos que poseen cierto color metálico de soprano lírico-spinto pura. Posee un sonido aterciopelado y homogéneo en toda su tesitura, mostrando su grandeza en la zona aguda dotándola de una gran brillantez, perfecta para cantar obras con grandes orquestaciones de óperas, obras sacras y sinfónico-corales de compositores como Verdi, Puccini o Strauss, Rossini, Beethoven o Rachmaninov, que en innumerables ocasiones interpretó. Este repertorio es muy exigente y requiere de voces voluminosas y de gran resistencia que deben

ser capaces de traspasar la sonoridad orquestal, que suele estar acusada por instrumentos de viento, además de los instrumentos de cuerda correspondientes. Su voz cumplía con estas características requeridas en este repertorio.

Su versatilidad y musicalidad le ha posibilitado abarcar diferentes estilos y épocas compositivas: desde el barroco hasta la música contemporánea. El repertorio de Tarrés comprende un heterogéneo elenco de géneros, desde la canción hasta la ópera pasando por el oratorio, la zarzuela y obras del repertorio sinfónico-coral. La soprano ha cantado tanto obras de Händel, Mozart, Verdi, Gounod o Puccini, como de compositores contemporáneos como Montsalvatge, Benguerel, Soler o de Pablo, entre otros.

A nivel técnico, es oportuno destacar su perfecto apoyo, que realizaba con un impulso hacia arriba desde la parte abdominal sosteniendo la musculatura activa y el diafragma extendido. Esta técnica, le daba sostén a un elegante *fiato* basado en una respiración completa, diafragmático-abdominal-costal, con un gran control de la columna de aire. En referencia a la impostación, Tarrés utiliza una alta elevación del paladar, con un gesto relajado lo que creaba un amplio espacio de resonancia, llevándola a la máscara. Estos dos aspectos le permiten emitir potentes agudos impregnados en tonos metálicos y la ejecución de pianos deliciosos y llenos de luz. También posee un claro fraseo adaptado a la escritura del compositor consecuencia de ese control aéreo. En algunas ocasiones, el inicio de la nota aguda solía ir precedido de un pequeño impulso glótico, o leve apoyatura que inmediatamente desarrollaba.

Igualmente, es impecable en la memorización de sus roles y, especialmente, de las obras de sus conciertos. Por ejemplo, cuando cantó *La vida breve* de Manuel de Falla, en versión concierto, en la inauguración del Palau de la Música de Valencia, mientras que el resto del reparto cantaba con la partitura, ella cantó de memoria todo su rol.

Tarrés posee una dicción perfecta y clara, además de ser conocedora de cinco idiomas como son el italiano, el alemán, el francés, el español y el catalán. Este conocimiento le ha permitido tener una correcta pronunciación en las obras con textos en estas lenguas, así como entender con mayor profundidad el significado de las palabras.

Por otro lado, su afán perfeccionista tanto en la técnica vocal como en la afinación, en la correcta pronunciación de los idiomas, en la dicción y en la interpretación, además de la belleza y potencia de su instrumento la han consagrado dentro de la lírica del siglo XX.

En referencia a otros aspectos técnicos, uno de los puntos flacos de Tarrés fue el «do de pecho aguantado», los realizaba con precisión y siempre resultaban correctos y bellos, pero les tenía mucho respeto. Por otro lado, a nivel escénico se podría concluir explicando que, aunque su puesta en escena ocupaba un lugar complementario a la voz, resolvía con solvencia los papeles asignados con autoridad y presencia.

Como se ha podido apreciar en las críticas musicales aportadas, a lo largo de este trabajo sobre su interpretación escénico-vocal, a modo de resumen se podría decir que su voz es cautivadora y presencia hierática, como el de las grandes faraonas que a su vez fueron grandes mujeres con poder, elegantes y fuertes. Así era Tarrés en escena, expandiendo todas estas cualidades por el escenario, impregnando el aire de su bella voz y de su magnetismo y, al tiempo que, traspasaba la sonoridad orquestal con el metal y el brillo de su incomparable voz, reforzando esa seguridad y presencia escénica que no deja indiferente a nadie.

Tarrés nunca cambió de registro vocal. Durante toda su carrera interpretó en torno a unas cuarenta y cinco óperas del repertorio internacional. Abarcó principalmente el género de la ópera, el oratorio y el concierto sinfónico. Siempre cantando primeros papeles, incluso en sus inicios. Los compositores que más ha interpretado son: Verdi, Mozart, Strauss y Puccini, pasando por Falla, Offenbach, Orff, Gluck, Weber, Gounod, Bizet, Meyerbeer, Menotti, Dallapiccola, Tchaikovski, Wagner, Soler, Benguerel, de Pablo, Toldrá, Mompou, Rachmaninov, entre otros.

En líneas generales, lo que define a la soprano en sus interpretaciones es su respeto por la partitura y los directores. Su afán por acercarse de la manera más fiel a lo escrito por los compositores, fueran barrocos, clásicos, románticos o contemporáneos. Ponía al servicio de la interpretación su técnica y su musicalidad, sin utilizar artificios, ni excentricidades. En algunos momentos podía pecar de contenida en sus actuaciones, pero siempre expresando con naturalidad los sentimientos de los textos que interpretaba. Todos estos elementos hicieron que Tarrés creara un estilo propio e inconfundible.

- **Considerar la perspectiva docente e influencia de Enriqueta Tarrés en la enseñanza del canto lírico en Catalunya.**

Enriqueta Tarrés además de dejar un valiosísimo patrimonio artístico, ha sido capaz de formar a numerosos estudiantes de canto transmitiéndoles sus conocimientos técnicos, interpretativos e idiomáticos, además de todo el bagaje y experiencia vivido en los escenarios. Durante treinta y tres años, Tarrés aportó todo su saber sobre la voz y la interpretación a través de su labor como maestra de canto en diversos centros con autoridad. Esto influyó en varias generaciones y ha contribuido a mantener su legado vivo a lo largo de los años enriqueciendo así el campo de la lírica.

Para la maestra Tarrés, la técnica debe ser algo sencillo y libre: «Cada maestrillo tiene su librillo y todas las técnicas son buenas si te ayudan a cantar bien» (Tarrés, comunicación personal, 2015). Esta frase es el resumen de lo que realmente debería ser la técnica vocal: un conjunto de acciones y pensamientos que llevan a crear una memoria muscular, visual y cognitiva para llegar a cantar correctamente.

Tanto la influencia como la perspectiva docente que Tarrés ejerció sobre sus alumnos no ha pasado desapercibida como así lo corroboran algunas de sus alumnas. De estas opiniones se puede concluir lo siguiente: la enseñanza sobre el canto que trasmite Tarrés está basada en una técnica vocal muy natural, en lo sencillo, en lo evidente, cantar sin esfuerzo y sin peso, «quitando hierro, fácil» (Tarrés, comunicación personal, 12 noviembre 2016).

Tarrés como maestra de canto ha sido siempre muy sincera y directa. No ha buscado agradar al alumno, si no que ha querido siempre enseñarle de la mejor manera a cantar bien, aunque para ello, en algunas ocasiones haya podido ser dura y el alumno se haya sentido lastimado. Ella jamás utilizaba términos inadecuados o alzaba la voz, todo lo contrario, siempre era amable y educada con sus indicaciones, pero con honestidad en sus palabras.

Tarrés cambió sustancialmente la concepción del canto y la manera de cantar de muchos estudiantes de canto, que tras su formación con la soprano se convirtieron en grandes cantantes y profesores de canto, como se ha podido apreciar en el capítulo 10.

Respecto a su influencia en otras vertientes relacionadas con el currículo de la especialidad de canto, se considera de gran transcendencia dejar constancia de todas las asignaturas que introdujo en el plan de estudios del Conservatorio Profesional Municipal de Vila-seca de manera interna. Aunque, de forma no oficial, cambió por completo la concepción que hasta ese momento se tenía de los estudios de canto en un conservatorio de grado profesional, aportando al alumno todas materias necesarias para su formación como cantante. Así convirtió el CPMV en un centro de referencia dentro de la enseñanza del canto.

- **Realizar un acercamiento a los diversos aspectos que han nutrido a Catalunya de una generación de cantantes de renombre internacional entre los que se encuentra Enriqueta Tarrés.**

La historia de Barcelona abarca muchos momentos excepcionales repletos de una amplia cultura y admiración hacia las artes escénicas de todos los periodos, donde siempre ha existido un espacio muy significativo y profundo para la música vocal. De una manera más específica y concreta, el mundo de la lírica ha tenido un lugar privilegiado en esta ciudad. Esto ha situado a Barcelona como una de las ciudades más respetadas en este campo.

Asimismo, se ha engendrado un nutrido número de cantantes líricos con trayectorias internacionales del más alto nivel artístico que han sido admirados por todo el mundo. Un cúmulo de circunstancias favorecieron el nacimiento de estos artistas, entre los que se encuentra Enriqueta Tarrés.

Durante el transcurso de esta investigación y tras el análisis de los datos recopilados, se ha llegado a la conclusión, de que ciertos factores pudieron ser el detonante del surgimiento de esta generación de cantantes catalanes. Entre ellos cabe destacar unos aspectos que han cobrado mayor fuerza a lo largo de este trabajo, como son: la tradición popular cantora, el entramado coral, la afición por la ópera, el Gran Teatre del Liceu, los maestros y maestras de canto, las actuaciones musicales, y el apoyo social y gubernamental. Otros componentes que también contribuyeron a este fenómeno músico-vocal son: la situación geográfica, el clima, la fisonomía de los cantantes, la lengua catalana, los compositores de música vocal, los directores locales y el Palau de la Música Catalana.

En Catalunya existe una gran tradición tanto de canto popular individual, como coral. Esta

tradición llevo a su vez a una afición por la ópera, lo que desembocó en actuaciones de compañías italianas de ópera en el Teatre de la Santa Creu y posteriormente en el Gran Teatre del Liceu. Algunos de los cantantes líricos que actuaban en estos teatros decidieron quedarse a vivir en Barcelona y convertirse en los transmisores de la técnica vocal italiana, lo que supuso el comienzo de la formación de los futuros cantantes.

Por un lado, la creación del Gran Teatre del Liceu supuso un gran acontecimiento en Barcelona, convirtiéndose en uno de los puntos de inflexión más importantes y que más gloria le ha propiciado a la capital catalana a nivel cultural y, por supuesto, al arte lírico, todo ello avalado por una parte de la sociedad catalana y en menor medida por las autoridades competentes. Sobre el escenario de este coliseo han actuado los cantantes líricos más importantes del panorama internacional desde su creación. Poseer un escenario de esta categoría, atrajo a numerosos cantantes italianos que pronto decidieron instalarse en la ciudad y adentrarse en el mundo de la enseñanza del canto, para así transmitir sus conocimientos a todos aquellos jóvenes que deseaban aprender a cantar. De igual manera, la construcción del Palau de la Música Catalana, se sumó al desarrollo de la lírica en la ciudad condal y trajo consigo una enorme repercusión en este arte, tanto a nivel profesional como social, influyendo también de manera directa en la formación y creación de una gran cantidad de cantantes líricos barceloneses de enorme calidad.

La fortuna de tener un coliseo y un auditorio de estas características en la propia ciudad, era una gran oportunidad para que los estudiantes de canto pudieran comenzar a desarrollar sus carreras como cantantes. La formación de un cantante tiene varias vertientes de gran importancia, una de ellas es el crecimiento profesional al escuchar a grandes cantantes e intérpretes, tanto de ópera como de música vocal lírica o de otros estilos, que supongan un ejemplo de lo que se quiere conseguir. De ahí la importancia a asistir a estos eventos musicales. Asimismo, estos auditorios albergaron la posibilidad de que los jóvenes cantantes, que finalizaban sus estudios de canto en Barcelona, pudieran realizar actuaciones.

La fisonomía de los cantantes puede estar determinada por el clima y el mar Mediterráneo, originando físicos determinados. En el caso de Catalunya es muy común encontrar personas de una estatura media-baja, con cuellos cortos y anchos, lo que comporta cuerdas más cortas, es decir voces de soprano y tenor, como se pudo apreciar en el primer capítulo.

De esta forma, basándose en la existencia de una escuela de canto italiana, avalada por cantantes catalanes como Francisco Viñas, podríamos extraer la idea de la utilización en Catalunya de la técnica de la escuela italiana. Tanto la lengua catalana como la castellana poseen vocales abiertas y altas, que conlleva a una colocación del sonido en la zona de la máscara, presentando un sonido directo y franco. Esto propicia que las voces obtengan timbres brillantes, claros y enriquecidos con bellos armónicos.

Todas estas circunstancias mencionadas influyeron en la formación y creación de una generación emblemática de cantantes líricos catalanes que ha exportado este arte por todo el mundo. Catalunya puede alardear de ser cuna de artistas líricos de enorme relevancia en el siglo XIX, pero sobre todo en el siglo XX a nivel internacional.

FUTURAS LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN

El estudio y el análisis pormenorizado de la carrera artística de la soprano Enriqueta Tarrés y el contexto histórico que la rodearon, dejan abiertas otras posibles líneas de investigación, que pueden arrojar luz a elementos tratados de manera efímera en este trabajo.

En líneas generales, y como se ha podido apreciar, los nombres de cantantes líricos catalanes que han desarrollado prestigiosas carreras internacionales es destacable. La aproximación realizada en este trabajo podría alentar a desarrollar con mayor precisión este aspecto.

Del mismo modo, se podría realizar una investigación sobre los motivos que se dieron en el Gran Teatre del Liceu acerca de las pocas actuaciones de las cantantes catalanas y españolas de renombre internacional, e incluso de la ausencia de algunas de ellas en este escenario durante la segunda mitad del siglo XX.

Por último, queda abierta la posibilidad de realizar un análisis musicológico o interpretativo de todas aquellas grabaciones tanto en directo, como las editadas por los sellos discográficos correspondientes existentes.

EPÍLOGO

Enriqueta Tarrés es canto, es ópera y es teatro. Su vida se ha desarrollado entre la lírica y su familia, acompañada siempre de una sólida fe cristiana que fue creciendo a lo largo del tiempo. Una trabajadora incesante del canto, una persona discreta tanto en su vida privada como en su vida profesional. Le ha gustado poder trasladarse en metro y pasar desapercibida, nunca pretendió ser famosa ni mediática, tan solo quería ser cantante y vivir de este bello arte que tanto ama. No ha dejado de viajar por todo el mundo, pero siempre como un viajero más. Quizás, este sea uno de los motivos por los cuales no ha tenido la repercusión mediática de otras cantantes de su época, pero con este trabajo se trata de poner en valor la considerable carrera artística que realizó.

De la misma manera, la carrera de Enriqueta Tarrés no tuvo un momento «especial» que la convirtiera en una estrella o acontecimiento concreto que cambiara el rumbo de su vida profesional por completo. Fue una vida «coral», con una trayectoria profesional continuada y constante que la convirtieron en una cantante muy estable en todos los sentidos. Pero que sin la cornucopia de la fortuna y el esfuerzo no hubiera llegado a alcanzar ese lugar único en la lírica.

Sirvan pues, para finalizar, las palabras de la propia Enriqueta Tarrés, constante y tenaz cantante que ha vivido por y para la música.

Le debo yo mucho al canto, le debo todo porque con el canto conocí a mi marido, y gracias a mi marido tengo a mi hija que es una persona admirable. He podido ganarme siempre la vida honestamente con la música, que esto es una cosa que solo lo sabe el que lo tiene. Porque poder ganarte la vida con lo que más quieres, ¿sabes qué es esto? Cuando yo canté la primera vez el *Requiem* de Brahms en la Catedral de Burgos, con Rafael Frübeck me sucedió algo muy especial. La primera frase del *Requiem* la canta el coro y dice: «Bienaventurados vosotros que vuestras obras os seguirán», en ese momento pensé: «yo soy obra de mi madre». Todo lo pagaba mi padre, pero él no estaba conforme con que yo estudiara canto y que pudiera vivir de ello. No se podía imaginar que en el mundo hubiera tanta música. En aquellos tiempos, te puedes imaginar cómo estaba España. Pero mi madre era como una poetisa y ella soñaba, y le dijo: Manuel, Enriqueta tiene que estudiar música porque si yo me

muerdo y no la dejas estudiar, yo por las noches te tiraré de los pies. En el *Requiem* solo hay un aria para la soprano, pero un aria enorme, fabulosa, y cuando comencé a cantar: «y vuestras obras os seguirán», me tuve que reprimir de llorar, porque: «yo soy obra de mi madre». (Tarrés, comunicación personal, 9 de febrero 2015)

BIBLIOGRAFÍA Y FUENTES

BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía

Affron, C. y Affron, M. J. (2014). *Grand Opera. The story of de Met*. Oakland: University of California Press.

Alcaraz, E. y Moody, B. (1990). *Fonética inglesa para españoles* (Segunda ed.). Alcoy: Marfil.

Alier, R. (1994). *El Gran Teatro del Liceo. Historia artística*. Barcelona: Carroggio.

Alier, R. (2000). *Guía universal de la Ópera. (I) de Adam a Mozart*. Barcelona: Robinbook.

Alier, R. (2001). *Guía universal de la Ópera. (II) de Mussorgski a Zandonai*. Barcelona: Robinbook.

Alier, R. (2002). *Historia de la Ópera*. Barcelona: Robinbook.

Alier, R. (2004). *Història de la Música Catalana, Valenciana i Balear. El gran llibre del Liceu* (Vol. XII). Barcelona: Edicions 62.

Alier, R. (2008). *Montserrat Caballé*. Barcelona: Robinbook.

Alier, R. (2008). *¿Qué es esto de la ópera?* Barcelona: Robinbook.

Alió, M. (1983). *Reflexiones sobre la voz*. Barcelona: Clivis.

Alió, M. (1995). *Los espacios de la voz*. Barcelona: Casa Beethoven.

Equipo Susaeta. (2014). *El cuerpo humano*. Madrid: Susaeta.

Artís Benach, P. y Millet Loras, L. (1992). *Orfeó Català. Llibre de centenari. 1891-1991*. Barcelona: Barcino.

Aviñoa, X. (1983). *El fet musical a la Barcelona*. (Tesis doctoral). Universitat de Barcelona, Catalunya.

Aviñoa, X. (1985). *La música i el modernisme*. Barcelona: Curial.

Aviñoa, X. (1986). *Cent anys de Conservatori*. Barcelona: Ajuntament de Barcelona Publicaciones.

- Bacilly, B. (1668). *Remarques curieuses sur l'art de bien chanter*. Paris: L'Auther P. Bienfait.
- Bacilly, B. (1679). *Remarques curieuses sur l'art de bien chanter*. París: Chez l'auteur.
- Becker, S. (1995). *Theater in Wuppertal. 50 Jahre Rückblick*. Wuppertal: Becker.
- Becker, U. (1987). Dokumentation der Uraufführungen, Erstaufführungen Neuinszenierungen in Oper und Balett (1912-1987) und Schauspiel (1912-1944) . En U. Becker, *Die Oper in Stuttgart. 75 Jahre Littmann-Bau*. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 291.365.
- Bérard, J.A. (1755). *L'Art du chant*. París: Dessaint et Saillant.
- Blanco, G. (2015). *Las necesidades educativas del niño sordo implantado en función del contexto*. (Tesis doctoral). Universidad de Sevilla (Andalucía).
- Bogen, U. y Thomas, W. (2012). *Stuttgart. Eine Stadt verändert ihr Gesicht*. Erfurt: Sutton Verlag.
- Bonet, L. y Schargorodsky, H. (2016). *La gestión de teatros: modelos y estrategias para equipamientos culturales*. Sant Celoni: Bissap Consulting S. L.
- Bustamante, C. (2003). *El cantante lírico*. En I. Bustos, *La voz. La técnica y la expresión*. Barcelona: Paidotribo.
- Bustos, I. (2003). *La voz. La técnica y la expresión*. Barcelona: Paidotribo.
- Cabré, B. (2003). *Història de la Música Catalana, Valenciana i Balear. Diccionari I-Z* (Vol. X). (X. Aviñoa, Ed.) Barcelona: Edicions 62.
- Caccini, G. (1970). *La Nuove Musiche*. (W. Hitchcock, Ed.) Londres: A-R. Editions, Inc. Madison.
- Campillo Álvarez, J. E. (2018). *Homo climaticus. El clima nos hizo humanos*. Barcelona: Crítica.
- Cañizares, A. B. (2005). *Tenor Pedro Lavirgen. Trayectoria de una voz*. (Tesis doctoral). Universidad de Córdoba, Andalucía.
- Cararach, J. A. (2007). *Història de la Música Catalana, Valenciana i Balear. El Palau de la Música Catalana. Sinfonia d'un segle (1908-2008)* (Vol. XIII). Barcelona: Edicions 62.

Carraté, A. y Fernández, A. J. (2009-2009). *Libro de Oro de la Música en España*. Madrid: Fundación Orfeo.

Casanovas, A. (2012). *Memòries. Amadeu Casanovas*. Barcelona: R. Esteve i Associats.

Casares, E. y Torrente, Á. (1999). *La Ópera en España e Hispanoamérica*. Madrid: Fundación Autor-ICCMU.

Casares, E. (2000). *Historia gráfica de la zarzuela II. Del canto y los cantantes*. (Vol I). Madrid: Instituto Complutense de Ciencias Musicales.

Cervelló, M. y Nadal, P. (1999). *El Gran Teatre del Liceu* (1ª ed.). (J. M. Infiesta, Ed.) Barcelona: Columna.

Charles Soler, A. (2002). *Análisis de la música española de siglo XX. En torno a la Generación del 51*. Valencia: Rivera Editores.

Cordero y Fernández, A. (1873). *El arte de cantar bien :método elemental de canto en todos sus géneros y prinicipalmente en e drámatico español e italiano*. Madrid: Eslava.

Crescentini, G. (s.f.). *Recueil d'Exercices pour la vocalisation musicale avec un discours préliminaire par Jérôme Crescentini*. París: ?

Cuart, F. (2000). *La voz como instrumento. Palabra y canto*. Las Matas: Real Musical.

Cuart, F. (2000). *Significado de algunos términos que se utilizan habitualmente en canto*. En F. Cuart, *La voz como instrumento. Palabra y canto*. Las Matas: Real Musical.

De Cande, R. (2010). *Nuevo diccionario de la música*. Barcelona: Ma non troppo.

De Mena González, A. (1996). *Educación de la voz. Principios fundamentales de ortofonía*. Málaga: Aljibe.

Dimon, T. (2012). *La voz cantada y hablada*. (A. Pareja, Trad.) Madrid: Gaia.

Dorf Müller, J. (1995). *Wuppertaler Musikgeschichte. Von den Anfängen im 8 Jahrhundert bis 1995*. Wuppertal: Born Verlag.

Duval, P. (1775). *Méthode agréable et utile pour apprendre facilement à chanter*. Genève: ?

Esteban y Vicente, M. (1892). *Nociones elementales de la teoría del canto*. Salamanca: Esteban Hermanos.

- Fernández-Cid, A. (1975). *Cien años de teatro musical en España, (1875-1975)*. Madrid: Real Musical.
- Fernández-Cid, A. (1973). *La música española en el siglo XX*. Madrid: Fundación Juan March, Colección Compendios.
- Fischer-Diskeau, D. (1982). *Hablan los sonidos, suenan las palabras* (1ª ed.). (C. Schad, Trad.) Madrid: Turner Publicaciones.
- García, L. (2003). *Tu voz, tu sonido*. Madrid: Díaz de Santos.
- García, M. (1840). *Mémoire sur la voix humaine*. París: Duverger.
- García, M. (1847). *École García: Traité complet de l'art du chant en deux parties*. París: Troupenas et C.
- García, M. (1861). *Observations physiologiques sur la voix humaine*. París: P. Asselin.
- García, M. (1894). *Hints on singing*. Londres: E. Ascherberg.
- Gelabert Gual, L. (enero de 2012). *Baltasar Bibiloni i la seva aportació a l'ensenyament musical a les Balears*. (B. Dir: Sureda, Ed.) Palma de Mallorca: Universitat de les Illes Balears, 71-83.
- Guerrero Rodríguez, H. (2015). *La técnica vocal en la edad media. Diez siglos de práctica del canto*. Madrid: Universidad Rey Juan Carlos, 310.
- Gimeno, F. y Torres, B. (2011). *Anatomía de la voz*. Barcelona: Paidotribo.
- Giraldoni, L. (1864). *Guida teorico-pratica ad uso dell'artista cantante* (1ª ed.). Bolonia.
- Giraldoni, L. (1889). *Compendium, Metodo analítico, filosofico e fisiologico per la educazione della voce*. Milán: Ricordi.
- Gutiérrez, M. (2005). *La formación de intérpretes profesionales en los conservatorios en el marco de la reforma educativa: Madrid como paradigma*. Madrid: Cide.
- Heilbron Ferrer, M. (2003). *Mariano Rodríguez de Ledesma: Colección de cuarenta ejercicios o estudios progresivos de Vocalización (París, 1828c)*. Barcelona: Edició crítica.
- Herbst, J. A. (1653). *Arte, prattica y poëtica*. Frankfurt: Hummer.

- Homolka, K., Richter, L., Nettle, P., Stäblein, B., Reinhard, K. y Engel, H. (1998). *Historia de la música*. Madrid: Edaf.
- Hugh, T. (2018). *La Guerra Civil española*. Barcelona: Penguin Random House.
- Husson, R. (1965). *El canto*. Buenos Aires: Eudeba.
- Janés, A. (1983). *L'obra de Richard Wagner a Barcelona*. (R. Dalmau, Ed.) Barcelona.
- Kastiyo, J. L., y del Pino, R. (2001). *Festival Internacional de Música y Danza de Granada (1952-2001)(1952-1980)*. (Vol. I). Granada: Comares.
- Kastiyo, J. L., y del Pino, R. (2002). *Festival Internacional de Música y Danza de Granada (1952-2001) (1980-2001)*. (Vol. II). Granada: Comares.
- Lauri-Volpi, G. (1994). *Misterios de la voz humana*. Bilbao: Laga, D. L.
- López-Cano, R. y San Cristóbal, U. Investigación artística en música. Problemas, métodos, experiencias y modelos. Barcelona: Conaculta Fonca.
- Mancini, G. (1774). *Pensieri e riflessioni pratiche sopra il canto figurato*. Viena: Ghele.
- Mancini, G. (1777). *Riflessioni pratiche sul canto figurato*. (G. Galeazzi, Ed.) Milano.
- Mansion, M. (1947). *L'etude du chant*. (F. Debenedetti, Trad.) Buenos Aires: Ricordi Americana.
- Mansion, M. (1977). *L'Etude du chant*. Buenos Aires: Ricordi americana.
- Marco, T. (1983). *Historia de la música española*. Madrid: Alianza editorial.
- Mari, N. (1975). *Canto e voce. Difetti causati da un errato studio del canto*. Italia: Ricordi.
- Martín de Sagarmínaga, J. (1997). *Diccionario de cantantes líricos españoles*. Madrid: Acento.
- Martín de Sagarmínaga, J. (2010). *Mitos y Susurros. 50 años de lírica en España*. Alcalá la Real: Zumaque.
- Memoria de la reunión general ordinaria de 1987 de la Junta de Gobierno (1987). *Acta de la Junta de Gobierno de la Sociedad del Gran Teatro del Liceo*, p. 5.

- Mengozzi, B. (1803-1804). *Méthode de chant du Conservatoire de Musique*. París: Gravée par M. me Le Roy à l'Imprimerie du Conservatoire de Musique.
- Mitchell, R. E. (1970). *Opera. Dead or Alive. Production, Performance and Enjoyment of Musical Theater*. London: The University of Wisconsin Press.
- Morales Villar, M. d. (2008). *Los tratados de canto en España durante el siglo XIX: técnica vocal e interpretación de la música lírica*. Granada: Universidad de Granada.
- Morell, J. y Vaquer, P. (2001). *Vila-seca* (Vol. 10). (F. Dir: Roig, Ed.) Valls: Cossetània Edicions.
- Narváez Ferri, M. (2005). *L'Orfeó Català, cant coral i catalanisme (1891-1951)*. Barcelona: Universitat de Barcelona.
- Pajares, R. L. (2010). *Historia de la música en 6 bloques (Vol. 1)*. Madrid: Vision Libros.
- Panofka, H. (1854). *L'art de chanter: vadenecum du Chantar*. París: Brandus.
- Pàris, A. (1989). *Dictionnaire des interprètes. Et de l'interprétation musicale*. Paris: Robert Laffont.
- Peralta, M. (2018). *La veu femenina a l'òpera: caràcter i interpretació*. Barcelona: Huygens Editorial.
- Perelló, J., Caballé, M. y al., e. (1975). *Canto-dicción: foniatría estética*. Barcelona: Científico-Médica.
- Radigales, J. (1998). *Representacions operístiques a Barcelona (1837-1852)*. (Tesis doctoral). Universitat de Barcelona, Catalunya.
- Radigales, J. (2002). *Activitat operística*. En X. Aviñoa, *Història de la Música Catalana, Valenciana i Balear* (Vol. V). Barcelona: Edicions 62.
- Radigales, J. (s. f.). *Amics de l'Òpera de Sabadell. Enciclopèdia de les Arts Escèniques Catalanes*. Diputació de Barcelona. Barcelona: Institut del Teatre Publicacions.
- Ramírez de Verger, A. (2010). *Poesías Catulo* (tercera ed.). (A. Ramírez de Verger, Trad.) Madrid: Alianza Editorial.
- Regidor, R. (1975). *Temas del canto: el aparato de fonación y el «pasaje» de la voz*. Madrid: Real Musical.

- Regidor, R. (1977). *Temas del canto: la clasificación de la voz*. Madrid: Real Musical.
- Regidor, R. (1991). *La voz en la zarzuela*. Madrid: Real Musical.
- Reverter, A. (2013). *Las mejores 50 arias de Verdi*. Madrid: Alianza Editorial.
- Ripol, M. y Borraz, M. (2011). *Barcelona*. Barcelona: Alhena Media.
- Rodríguez Tobal, J. M. (1998). *Safo*. (J. M. Rodríguez Tobal, Trad.) Madrid: Mondadori.
- Romero García, E. (2018). *Breve historia de la Guerra Fría*. Madrid: Nowtilus.
- Sàbat, A. (2010). *El Palau de la Música Catalana. Els anys de la represi3 franquista (1936-1975)*. Barcelona: Edicions 1984.
- Sadie, S. (2000). *Diccionario Akal/Grove de la Música*. Madrid: Akal.
- Samaranch, R. (2000). *El Liceu dels seixanta (1957-1972)*. Barcelona: Amics del Liceu.
- San Llorente Pardo, I. (2018). *Música y política en la España del desarrollismo (1962-1970)*. (J. J. Director: Dr. Pastor Comín, Ed.) Universidad de Castilla-La Mancha.
- Schaul, B.-P. (1987). *Die Königlichen Hoftheater von Max Littmann. Aspekte ihrer Entstehung*. En U. Becker, *Die Oper in Stuttgart. 75 Jahre Littmann-Bau*, 8-29.
- Schweikert, U. (1987). *Der Brunnen der Vergangenheit*. En U. Becker, *Die Oper in Stuttgart. 75 Jahre Littmann-Bau*. Stuttgart: Deutsche Verlags-Anstalt, 146-147.
- Segond, L.-A. (1846). *Hygiène du chanteur*. París: Labé.
- Serrat Martín, M. (2017). *Els orígens i l'evolució del Conservatori del Liceu (1837-1967). Una recerca en els seus arxius administratius i acadèmics*. (Tesis doctoral). Universitat Internacional de Catalunya, Barcelona.
- Stark, J. (1999). *Bel Canto: A History of Vocal Pedagogy*. Toronto: University of Toronto Press.
- Subirá, J. (1978). *La ópera en los teatros de Barcelona*. Barcelona: Ediciones Alba.
- Tosi, P. (1723). *Opinioni de' cantori antichi, e moderni o sieno osservazioni*. Bologna: Travis y Emeri.

Tulón, C. (2000). *La voz. Técnica vocal para la rehabilitación de la voz en las disfonías funcionales*. Barcelona: Paidotribo.

Villagar, I. (2017). *Guía práctica para cantar*. Barcelona: Ma non troppo.

Virella Cassañes, F. (1888). *La ópera en Barcelona. Estudio histórico-crítico*. Barcelona: Establecimiento tipográfico de Redondo y Xumeta.

Zabern, C. v. (1476). *De modo bene cantandi*. Serie D (doc. 29). Edit. Digital THES.

Fuentes hemerográficas

«Algunos éxitos de nuestros artistas». (17 de junio de 1968). *La Vanguardia Española*, p. 49.

«Anuncio. Así es la ópera». (14 de octubre de 1985). *La Vanguardia*, p. 44.

«Anuncio. Banda Municipal de Barcelona». (23 de mayo de 1992). *La Vanguardia*, p. 46.

«Anuncio. Concierto inaugural». (3 de octubre de 1982). *La Vanguardia*, p. 63.

«Anónimo. Congreso». (10 de mayo de 1986). II Congrés Internacional de la Llengua Catalana Concert Extraordinari. Barcelona. *La Vanguardia*. pp. 4-5.

«Anuncio. Cuatro últimos lieder». (14 de enero de 1987). *La Vanguardia*, p. 26.

«Anuncio. El Patronato Pro-Música de Barcelona». (17 de mayo de 1970). *La Vanguardia Española*, p. 34.

«Anuncio. Els nostres concerts». (1 de noviembre de 1987). *La Vanguardia*, p. 86.

«Anuncio. Enriqueta Tarrés». (7 de marzo de 1988). *La Vanguardia*, p. 47.

«Anuncio. Enriqueta Tarrés». (28 de septiembre de 1990). *La Vanguardia*, p. 9.

«Anuncio. Festivales de Música». (29 de julio de 1989). *La Vanguardia*, p. 22.

«Anuncio. Festival Internacional de Música de Barcelona». (19 de octubre de 1976). *La Vanguardia Española*, p. 64.

«Anuncio. Gira Hong-Kong». (febrero de 1975). *Ritmo*, p. 35.

«Anuncio. Gran Teatro del Liceo». (19 de enero de 1978). *La Vanguardia Española*, p. 44.

- «Anuncio. Grec 87». (12 de julio de 1987). *La Vanguardia*, p. 70.
- «Anuncio. Inauguración Palau de la Música de Valencia». (22 de mayo de 1987). *La Vanguardia*, p. 64.
- «Anuncio. *La clemenza di Tito*». (2 de mayo de 1982). *La Vanguardia*, p. 63.
- «Anuncio. Liceo». (1 de diciembre de 1970). *La Vanguardia Española*, p. 55.
- «Anuncio. Liceo». (21 de enero de 1978). *La Vanguardia*, p. 32.
- «Anuncio. Liceo». (20 de enero de 1978). *La Vanguardia*, p. 35.
- «Anuncio. *La vida breve*». (19 de mayo de 1970). *La Vanguardia Española*, p. 54.
- «Anónimo. Los premios extraordinarios del Conservatorio Superior Municipal de Música». (25 de noviembre de 1955). *La Vanguardia Española*, p. 18.
- «Anuncio. *Missa Solemnis*». (8 de octubre de 1984). *La Vanguardia*, p. 86.
- «Anónimo. Música». (19 de mayo de 1955). *La Vanguardia Española*, p. 21.
- «Anuncio. Música». (9 de octubre de 1991). *La Vanguardia*, p. 9.
- «Anónimo. Música». (s.f.). Quadern (179), p. 882.
- «Anónimo. Notas locales». (24 de abril de 1901). *La Vanguardia*, p. 2.
- «Anuncio. Orquesta Ciutat de Barcelona». (14 de enero de 1987). *La Vanguardia*, p. 26.
- «Anuncio. Orquesta Ciutat de Barcelona». (15 de enero de 1987). *La Vanguardia*, p. 27.
- «Anuncio. Palau de la Música». (15 de enero de 1987). *La Vanguardia*, p. 27.
- «Anuncio. Palau de la Música». (6 de junio de 1989). *La Vanguardia*, p. 46.
- «Anuncio. *Requiem*». (12 de julio de 1987). *La Vanguardia*, p. 70.
- «Anuncio. *Requiem de Verdi*». (20 de octubre de 1976). *La Vanguardia Española*, p. 60.
- «Anuncio. *Splenn*». (8 de octubre de 1984). *La Vanguardia*, p. 86.

- «Anuncio. *Stabat Mater*». (25 de enero de 1976). *La Vanguardia Española*, p. 36.
- «Anuncio. Teatro Lope de Vega». (25 de marzo de 1956). ABC, p. 60.
- «Anuncio. Teatro Calderon» (1 de mayo de 1956). ABC, p. 7.
- «Anuncio. Temporada 1977-78». (8 de octubre de 1977). *La Vanguardia Española*, p. 46.
- «Anuncio. XXI Festival Internacional de Música de Barcelona». (14 de octubre de 1983). *La Vanguardia*, p. 45.
- «Anuncio. 5º Aniversario». (5 de octubre de 1990). *La Vanguardia*, p. 38.
- «Banda Municipal de Barcelona». (23 de mayo de 1992). *La Vanguardia*, p. 46.
- «Cartelera». (11 de mayo de 1991). *La Vanguardia*, p. 7.
- «Cartelera». (18 de mayo de 1991). *La Vanguardia*, p. 7.
- «Cartelera». (18 de octubre de 1992). *La Vanguardia*, p. 71.
- «Conciertos». (1 de octubre de 1993). ABC, p. 70.
- «Conferencia-concierto wagneriano en Madrid». (1 de abril de 1958). *Ritmo: revista musical* (294), p. 19.
- «Crónica de la jornada». (14 de junio de 1955). *La Vanguardia Española*, p. 14.
- «Crónica de la jornada. El triunfo de una cantante Barcelonesa». (14 de junio de 1955). *La Vanguardia Española*, p. 14.
- «Cursos de música». (junio de 1978). *Ritmo: revista musical* (482), p. 8.
- «Diversos estrenos y propósito de renovación en el Festival Internacional de Música de Barcelona». (16 de septiembre de 1983). *La Vanguardia*, p. 48.
- «Emisión». (1 de noviembre de 1987). *La Vanguardia*, p. 86.
- «Enriqueta Tarrés, intérprete de Hindemith». (1 de abril de 1967). *La Vanguardia Española*, p. 61.
- «Enriqueta Tarrés, principal atracción de un ciclo de conciertos en Pals». (5 de agosto de 1987). *La Vanguardia*, p. 25.

- «Festival del Baix Llobregat». (7 de septiembre de 1990). *La Vanguardia*, p. 37.
- «Festival del Maresme». (29 de julio de 1989). *La Vanguardia*, p. 22.
- «Gran Teatro del Liceo. Aviso». (21 de noviembre de 1959). *La Vanguardia Española*, p. 35.
- «Gran Teatro del Liceo». (8 de octubre de 1970). *La Vanguardia Española*, p. 50.
- «Grup de divulgació musical». (11 de marzo de 1981). *La Vanguardia*, p. 47.
- «Guía del espectador». (2 de junio de 1964). *ABC*, p. 79.
- «Homenaje». (30 de mayo de 1958). *La Vanguardia Española*, p. 34.
- «Homenaje al maestro Pich Santasusana». (8 de julio de 1958). *La Vanguardia Española*, p. 26.
- «Homenaje musical». (2 de marzo de 1995). *La Vanguardia*, p. 4.
- «I Festival de la Ópera». (7 de mayo de 1964). *ABC*, p. 90.
- «I Festival de la Ópera». (junio de 2 de 1964). *ABC*, p. 79.
- «Ibercamera vuelve al Palau con la *Paukenmesse* de Haydn». (21 de octubre de 1992). *La Vanguardia*, p. 50.
- «Ibercamera». (19 de octubre de 1992). *La Vanguardia*, p. 39.
- «IX Temporada». (19 de octubre de 1992). *La Vanguardia*, p. 39.
- «Japón: Estreno de *La vida breve*, de Falla». (9 de octubre de 1979). *La Vanguardia*, p. 66.
- «La Asociación de los Coros Clavé». (24 de abril de 1901). *La Vanguardia*, p. 2.
- «*La clemenza di tito* en el Palau, por los Amics de Mozart». (12 de octubre de 1991). *La Vanguardia*, p. 38.
- «La Orquesta Simfònica del Vallès cierra su temporada». (16 de mayo de 1991). *La Vanguardia*, p. 8.
- «La soprano Enriqueta Tarrés». (17 de enero de 1959). *La Vanguardia Española*, p. 22.

- «La VI Decena de Música en Toledo». (12 de mayo de 1974). *La Vanguardia Española*, p. 61.
- «Leonard Berstein, en Barcelona, con la Filarmónica de Viena». (septiembre de 6 de 1984). *La Vanguardia*, p. 32.
- «Liceo. Reposición de *Las bodas de Fígaro*». (25 de diciembre de 1958). *La Vanguardia Española*, p. 36.
- «Lluís Permanyer y Xavier Benguerel, autores de una nueva ópera». (16 de septiembre de 1984). *La Vanguardia*, p. 37.
- «Mañana lunes se estrena en el Teatro Condal la ópera *Spleen*». (21 de octubre de 1984). *La Vanguardia*, p. 53.
- «Momento musical». (14 de febrero de 1962). *La Vanguardia Española*, p. 28.
- «Momento musical». (14 de febrero de 1962). *La Vanguardia Española*, p. 28.
- «Música». (1 de junio de 1970). *Hoja del lunes* (1631), p. 35.
- «Música». (25 de octubre de 1971). *Hoja del Lunes*, p. 43.
- «Notas locales». (14 de julio de 1894). *La Vanguardia*, p. 2.
- «Necrológicas». (12 de julio de 1969). *La Vanguardia Española*, p. 27.
- «Necrológicas». (21 de abril de 1974). *La Vanguardia Española*, p. 36.
- «Noticias musicales con nombre». (10 de abril de 1980). *ABC*, p. 53.
- «Nuestros cantantes en el extranjero. La Ópera del estado de Hamburgo en Norteamérica». (17 de junio de 1967). *La Vanguardia Española*, p. 59
- «Orquesta Ciutat de Barcelona». (28 de septiembre de 1990). *La Vanguardia*, p. 9.
- «Pauta y clave de la música». (7 de marzo de 1981). *La Vanguardia*, p. 49.
- «Pauta y clave de la música». (21 de febrero de 1981). *La Vanguardia*, p. 40.
- «Presentación del Curso Internacional de Música de Vila-seca i Salou». (1 de mayo de 1987). *La Vanguardia*, p. 30.

«Primer Festival de Ópera en Madrid. Dos representaciones de Rigoletto». (marzo de 1964). *Ritmo: revista musical* (342), pp. 10-11.

«Sesión del Ayuntamiento». (6 de octubre de 1889). *La Vanguardia*, p. 2.

«Sesión del Ayuntamiento». (15 de junio de 1892). *La Vanguardia*, p. 6.

«Televisión». (25 de mayo de 1991). *La Vanguardia*, p. 6.

«Un congreso internacional en septiembre». (23 de febrero de 1993). *La Vanguardia*, p. 39.

«XIIé. Curs Internacional de Música» (julio-agosto de 1988). Anuncio. *Ritmo: revista musical* (590), p. 90.

Albet, M. (31 de diciembre de 1995). Barcelona y la ópera. Un futuro con interrogantes. *La Vanguardia*, p. 46.

Albet, M. (31 de diciembre de 1995). Un futuro con interrogantes. *La Vanguardia*, p. 46.

Aviñoa, X. (julio-agosto de 1986). *Edip y Jocasta* de Josep Soler, de la expectativa al éxito. *Ritmo: revista musical* (567), pp. 34-35.

Aviñoa, X. (noviembre de 2002). El teatre líric català: antecedents, desenvolupament i epígons (1894-1908). L'aportació musical, plàstica i literària. *Ritmo: revista musical*, p. 32.

Alier, R. (1986). Èdip i Jocasta al Gran Teatre del Liceu. *Revista del Cercle del Liceu*, pp. 22-24.

Alier, R. (4 de octubre de 1989). Una gran intérprete mozartiana. *La Vanguardia*, p. 61.

Alier, R. (24 de marzo de 1990). Un viajero de plomo. *La Vanguardia*, p. 54.

Alier, R. (4 de noviembre de 1991). Idomeneo vuelve veintinco años después. *La Vanguardia*, p. 44.

Alier, R. (19 de octubre de 1991). Un equipo catalán para Tito. *La Vanguardia*, p. 43.

Alier, R. (27 de noviembre de 1992). El patito feo de Mozart. *La Vanguardia*, p. 51.

Arco, M. (19 de diciembre de 1957). Mano a mano. *La Vanguardia Española*, p. 19.

Arnau, J. (16 de febrero de 1982). Correcta versión de «La vida breve». *La Vanguardia*, p. 55.

- Arnau, J. (24 de mayo de 1986). La sorpresa permanece. *La Vanguardia*, p. 34.
- Arnau, J. (28 de abril de 1987). Concierto inaugural. *El País*, p. 28.
- Aviñoa, X. (julio-agosto de 1986). «Edip y Jocasta» de Josep Soler, de la expectativa al éxito. *Ritmo: revista musical*, 57 (567), pp. 34-35.
- Aviñoa, X. (2004-2005). Modernisme i música: una reflexió al cap dels anys. *Recerca musicològica*, XIV-XV, p. 112.
- Aviñoa, X. (1990). Aquel año de 1845. *Anuario musical*. p. 133-188
- Aviñoa, X. (9 de agosto de 2001). Sociedades musicales y modernidad en Cataluña en el primer tercio del siglo XX. *Cuadernos de Música Iberoamericana*, 8-9, pp. 277-286.
- Baderes, G. (1 de junio de 1987). Una sala de conciertos «a la europea». *Ritmo: revista musical* (578), pp. 96-97.
- Batista, A. (9 de mayo de 1991). El «Réquiem» de la celebración. *La Vanguardia*, p. 7.
- Calmell, C. (13 de julio de 1987). Un memorable *Requiem* de Verdi. *La Vanguardia*, p. 21.
- Calmell, C. (9 de octubre de 1990). Un réquiem para los muertos. *La Vanguardia*, p. 50.
- Calmell, C. (24 de octubre de 1992). Guerra y Paz. *La Vanguardia*, p. 44.
- Camell, C. (8 de junio de 1989). Aires de profunda renovación. *La Vanguardia*, p. 55.
- Casanovas. (27 de diciembre de 1975). Músicos de nuestro tiempo. Orff y Stravinsky. *La Vanguardia Española*, p. 49.
- Cuscó Aymamí, J. (diciembre de 1982). Semblaça de Mirna Lacambra. *Quadern de les Arts i les Lletres de Sabadell* (30), pp. 179-181.
- Ebel, J. (abril de 1969). Das Porträt Enriqueta Tarrés. *Opern Welt*, pp. 22-23.
- Ericson, R. (12 de diciembre de 1973). Opera: 3 *Boheme* Debuts. Segerstam Conducts Work at Met With Enriqueta Tarres and Maralin Niska. *The New York Times*, p. 58.
- Espectáculos. Breves. (24 de marzo de 1992). *La Vanguardia*, p. 44.
- Fernández-Cid, A. (13 de junio de 1970). Clausura en el «Palau» barcelonés del curso del Patronato pro Música. *Blanco y negro*, p. 13.

Fernández-Cid, A. (31 de mayo de 1970). Frühbeck dirige una brillantísima versión de *La vida breve*, para el Patronato Pro Música de Barcelona. *ABC*, p. 71.

Fernández-Cid, A. (29 de agosto de 1972). John Ogdon, con Frühbeck y la Nacional, en la XXXIII Quincena Musical Donostiarra. *ABC*, p. 55.

Fernández-Cid, A. (31 de agosto de 1972). Tres conciertos de la Orquesta Nacional, en la quincena musical donostiarra. *La Vanguardia Española*, p. 46.

Fernández-Cid, A. (23 de junio de 1974). Desde Zurich. El Festival Internacional de Junio. *La Vanguardia Española*, p. 54.

Fernández-Cid, A. (17 de mayo de 1974). Frühbeck dirige el *Requiem*, de Brahms, al Coro y la Orquesta Nacionales, en la catedral de Toledo, para abrir la VI decena. *ABC*, p. 95.

Fernández-Cid, A. (5 de septiembre de 1974). Tres grandes conciertos, de la Nacional, El Orfeón, Zabaleta y Frühbeck, en la Quincena Donostiarra. *La Vanguardia Española*, p. 45.

Fernández-Cid, A. (29 de mayo de 1975). *Las Golondrinas*, de Usandizaga, en el XII Festival de Ópera. *ABC*, p. 53.

Fernández-Cid, A. (8 de junio de 1975). Óperas españolas: *El pirata cautivo*, de Esplá; *Las golondrinas* y *La vida breve*. *La Vanguardia Española*, p. 56.

Fernández-Cid, A. (16 de marzo de 1975). Coro, Orquesta Nacional, Ballet de Festivales, Sinfónica de la RTVE. *La Vanguardia Española*, p. 57.

Fernández-Cid, A. (8 de marzo de 1975). Grandes éxitos de la Orquesta Nacional en el Festival de las Artes de Hong Kong. *La Vanguardia Española*, p. 57.

Fernández-Cid, A. (22 de febrero de 1975). Narciso Yepes abrió triunfalmente la Semana Española del Festival Internacional de las Artes en Hong-Kong. *ABC*, p. 51.

Fernández-Cid, A. (24 de octubre de 1976). Magnífico *Requiem* verdiano en el Real. *ABC*, p. 35.

Fernández-Cid, A. (20 de agosto de 1976). Santander: XXV Festival Internacional de Música. Concierto de homenaje a Falla, con Alicia de Larrocha, Enriqueta Tarrés, la Orquesta Nacional y el Orfeón Donostiarra dirigidos por Frühbeck. *La Vanguardia Española*, p. 31.

Fernández-Cid, A. (10 de julio de 1977). *Atlántida* triunfadora de los elementos atmosféricos [sic], en el Carlos V. *La Vanguardia Española*, p. 57.

Fernández-Cid, A. (27 de mayo de 1977). Estreno mundial de la versión completa de *Atlántida*, de Falla-Halfpfer. *La Vanguardia Española*, p. 67.

Fernández-Cid, A. (9 de mayo de 1980). *El caballero de la rosa*, de la Ópera del Estado de Berlín de la República Democrática Alemana. *ABC*, p. 68.

Fernández-Cid, A. (13 de abril de 1984). Reposición de *Curro Vargas*, de Chapí, en la Zarzuela. *ABC*, p. 69.

Fernández-Cid, A. (26 de agosto de 1986). Frühbeck, en la colosal «Octava», de Mahler. *ABC*, p. 48.

Gil de la Vega, C. (27 de abril de 1974). Festival de Ópera en Madrid. *La Vanguardia Española*, p. 54.

Gil de la Vega, C. (23 de enero de 1975). El XII Festival de la Ópera de Madrid. Nueve óperas en doble representación y tres actuaciones de la compañía de Teatro Nacional de Praga. *La Vanguardia Española*, p. 61.

Guerrero Martín, J. (14 de mayo de 1976). Enriqueta Tarrés, una soprano barcelonesa que triunfa en el mundo. *La Vanguardia Española*, p. 45.

Guerrero Martín, J. (23 de octubre de 1977). Una temporada de ópera, bajo el signo de los aniversarios. *La Vanguardia*, p. 49.

Guerrero Martín, J. (10 de septiembre de 1980). El irresistible renacimiento de la Ópera. *La Vanguardia*, p. 54.

Guerrero Martín, J. (25 de septiembre de 1984). Ante el estreno mundial en Barcelona de la ópera *Spleen*, de X. Benguerel. *La Vanguardia*, p. 37.

Guerrero Martín, J. (12 de abril de 1984). En otoño se estrenará la obra *Spleen*, de Xavier Benguerel. *La Vanguardia*, p. 38.

Guerrero Martín, J. (25 de mayo de 1985). La Ópera de Cambra de Catalunya representará *Spleen* en Frankfurt. *La Vanguardia*, p. 34.

Guerrero Martín, J. (11 de julio de 1987). Enriqueta Tarrés: «Si un compositor ha sabido tratar voces y escribir dinámicas, ha sido Verdi». *La Vanguardia*, p. 33.

Guerrero Martín, J. (30 de octubre de 1987). La Orquesta Ciutat de Barcelona abre su temporada con *War Requiem*. *La Vanguardia*, p. 48.

Guerrero Martín, J. (15 de enero de 1987). Presentados los conciertos comarcales de la OCB y la labor de Amics dels Clàssics. *La Vanguardia*, p. 27.

Guerrero Martín, J. (19 de diciembre de 1987). Xavier Montsalvatge: «Si una obra no seduce a los intérpretes, está perdida». *La Vanguardia*, p. 33.

Guerrero Martín, J. (16 de junio de 1988). Xavier Montsalvatge tendrá desde hoy una calle en su Girona natal. *La Vanguardia*, p. 37.

Guerrero Martín, J. (25 de julio de 1991). Maestro Rostropovich. *La Vanguardia*, p. 8.

Guibert, Á. (1 de octubre de 1993). Estrenos de Fernández Álvarez y Xavier Benguerel. *ABC*, p. 92.

Guinart, J. (Julio de 1985). Curso Internacional de Vila-Seca i Salou. *Ritmo: revista musical* (557), p. 81.

H., L. (11 de noviembre de 1985). Cho-Liang Lin: un portentoso y completo violinista, en el Real. *ABC*, p. 80.

Heine, C. (Junio de 1998). Charlot de Ramón Gómez de la Serna con Música de Salvador Bacarisse: el Nuevo género de la Ópera Cómica española 21(1). *Madrid: Revista de Musicología*, pp. 39-41.

Iglesias, A. (29 de agosto de 1981). Con un programa Brahms de la London Symphony. *ABC*, p. 34.

Kastendieck, M. (30 de junio de 1967). *The Christian Science Monitor*. Recuperado del programa de mano del Hamburgische Staatsoper 1967-68, p.

Kraglund, J. (14 de junio de 1967). *The Globe and Mail*. Recuperado del programa de mano del Hamburgische Staatsoper 1967-68, p. 10.

Kirby, F. (15 de julio de 1967). Maler, Progress Ok, Visitation Is Wanting. *Billboard. The International Music-Recording Newsweekly*, p. 42.

Llovet, J. (13 de octubre de 1985). Música, palabra y pájaros sin fuego. *La Vanguardia*, p. 43.

Llovet, J. (29 de diciembre de 1985). Noche de estrellas. *La Vanguardia*, p. 34.

Llovet, J. (17 de mayo de 1991). El «Réquiem alemán» de Brahms. *La Vanguardia*, p. 59.

- Llovet, J. (2 de agosto de 1991). Las «canciones» de Montsalvatge. *La Vanguardia*, p. 36.
- Lluch, J. (26 de enero de 1972). Programa radiofónico. Gran Gala Lírica. Gran Teatre del Liceu. Barcelona.
- M., A. (3 de enero de 1987). Galina Savova y Enriqueta Tarrés, en el Liceu. *La Vanguardia*, p. 37.
- Machado Castro, P. (19 de octubre de 1969). Las semanas musicales de Berlín. *La Vanguardia Española*, p. 58.
- Mallofré, A. (4 de enero de 1987). Mañana, función inaugural de gala. *La Vanguardia*, p. 27.
- Mallofré, A. (21 de diciembre de 1989). Ofertas musicales fuera de programa con numerosos conciertos de Navidad. *La Vanguardia*, p. 48.
- Mallofré, A. (27 de septiembre de 1993). La partitura, en sí misma, no tiene vida; es sólo un papel. *La Vanguardia*, p. 36.
- Mann, W. (4 de mayo de 1968). Promise of a thrilling Moor. *The Times*, p. 19.
- Mari, X. (1 de noviembre de 1990). El Festival de Granollers dedica su nueva edición al humor en la música. *La Vanguardia*, p. 35.
- Montsalvatge, X. (17 de abril de 1962). Dos fenómenos importantes de la presente actividad musical: los concursos y los festivales. *La Vanguardia Española*, p. 29.
- Montsalvatge, X. (31 de mayo de 1970). *La vida breve* y *Carmina Burana* en dos extraordinarios programas de la Orquesta Nacional. *La Vanguardia Española*, p. 53.
- Montsalvatge, X. (29 de mayo de 1970). *La vida breve*, de Falla, fue ofrecida en vesrión concierto, obteniendo todos sus intérpretes, solistas, Orquesta Nacional y Orfeón Donostiarra, una entusiasta acogida. *La Vanguardia Española*, p. 38.
- Montsalvatge, X. (26 de noviembre de 1971). Meyerbeer y *Los Hugonotes* después de cuarenta años de ausencia. *La Vanguardia Española*, p. 42.
- Montsalvatge, X. (20 de febrero de 1972). Un trimestre de ópera en el Liceo. Ocho notas para colofón de la temporada. *La Vanguardia Española*, p. 52.
- Montsalvatge, X. (22 de octubre de 1976). El *Requiem*, de Verdi, en Santa María del Mar. *La Vanguardia Española*, . 59.

Montsalvatge, X. (22 de octubre de 1976). El *Requiem*, de Verdi, en Santa María del Mar. *La Vanguardia Española*, p. 59.

Montsalvatge, X. (21 de octubre de 1976). El primer concierto de la orquesta y coro nacionales conmemorativo del centenario de Falla. *La Vanguardia Española*, p. 57.

Montsalvatge, X. (6 de julio de 1976). La primera audición de *Fuego fatuo*, en los conciertos antológicos de Falla y el estreno de la «I Sinfonía», de Claudio Prieto. *La Vanguardia Española*, p. 51.

Montsalvatge, X. (3 de febrero de 1976). Mario Rossi, extraordinario director al frente de la Orquesta Ciudad de Barcelona. *La Vanguardia Española*, p. 53.

Montsalvatge, X. (5 de julio de 1977). Una nueva obra de Cristóbal Halffter, y «Fidelo», de Beethoven. *La Vanguardia Española*, p. 78.

Montsalvatge, X. (20 de diciembre de 1978). *La creación*, de Haydn, con la Orquesta de la Ciudad y el Coro Nacional de España. *La Vanguardia*, p. 62.

Montsalvatge, X. (10 de diciembre de 1978). Pauta musical de la semana. La Orquesta de Barcelona. *La Vanguardia*, p. 64.

Montsalvatge, X. (24 de enero de 1978). Una buena reposición de *Un ballo in maschera*. *La Vanguardia*, p. 46.

Montsalvatge, X. (14 de octubre de 1980). Los conciertos de la Orquesta Ciudad de Barcelona. *La Vanguardia*, p. 44.

Montsalvatge, X. (25 de febrero de 1981). Aciertos en la dirección de Arturo Tamayo con la Orquesta de la Ciudad. *La Vanguardia*, p. 61.

Montsalvatge, X. (7 de mayo de 1982). Solistas de primer orden para *La Clemenza di Tito*. *La Vanguardia*, p. 54.

Montsalvatge, X. (24 de octubre de 1984). *Spleen*, una equilibrada producción operística. *La Vanguardia*, p. 29.

Montsalvatge, X. (16 de abril de 1985). Josep Soler, medio siglo de dedicación a la música. *La Vanguardia*, p. 35.

Montsalvatge, X. (11 de agosto de 1987). La categoría de Enriqueta Tarrés. *La Vanguardia*, p. 21.

- Montsalvatge, X. (3 de mayo de 1988). Una muestra de música entrañable. *La Vanguardia*, p. 33.
- Montsalvatge, X. (27 de diciembre de 1989). Tímida referencia a la Navidad. *La Vanguardia*, p. 52.
- Morales Villar, M. d. (2011 de septiembre de 2011). La fuerza motriz de la voz: la respiración en los tratados españoles de canto del siglo XIX. El genio maligno. *Revista de humanidades y ciencias sociales*, pp. 1-11.
- Pàmias, J. A. (24 de agosto de 1959). Comunicación a los propietarios del Liceo. Barcelona.
- Pérez Adrián, E. (julio-agosto de 2005). *Scherzo* (199), p. 104.
- Pérez de Rozas, C. (28 de mayo de 1970). Dos extraordinarios conciertos de Rafael Frühbeck de Burgos. *La Vanguardia Española*, p. 44.
- Piquer Sanclemente, R. (2012). Ritmo clásico, danza y música en el Noucentisme catalán. *Revista Catalana de Musicologia*, p. 134.
- Pujol, E. (1 de mayo de 1987). Presentación del Curso Internacional de Música de Vila-seca i Salou. *La Vanguardia*, p. 30.
- Pujol, E. (30 de abril de 1988). El Festival de Vila-seca i Salou rinde homenaje a Mompou. *La Vanguardia*, p. 41.
- Pujol, E. (26 de julio de 1988). Setenta y cinco alumnos, de seis países, en un curso de Vila-Seca. *La Vanguardia*, p. 35.
- Pyresa. (19 de agosto de 1976). Santander: Jornadas dedicadas a Falla en el XXV Festival Internacional de Música. *La Vanguardia Española*, p. 30.
- Quintana Petrus, A. (octubre de 1992). Concurso Nacional Eugenio Marco. Per a Cantants d'òpera. *Quadern* (86), p. 69.
- Radio New York. (11 de enero de 1975). *The New York Times*. p. 59
- Radomski. (30 de enero de 1824). Manuel García. *The Times*, p. 179.
- Redacción. (7 de junio de 1990). El Festival de Torroella celebra su décimo aniversario. *La Vanguardia*, p. 68.

Redacción. (23 de noviembre de 1990). Xavier Montsalvatge, Premi d'Honor de la Música Catalana. *La Vanguardia*, p. 44.

Redacción. (29 de julio de 1991). El público de Peralada se rindió ante la música de Mstislav Rostropovitch [sic]. *La Vanguardia*, p. 23.

Redacción. (11 de febrero de 1992). El ciclo Mozartiana se suspende hasta octubre. *La Vanguardia*, p. 37.

Redacción. (10 de enero de 2006). El Concurs Francesc Viñas reúne a 420 cantantes de 50 países. *La Vanguardia*, p. 32.

Rockwell, J. (29 de septiembre de 1974). Opera: Met's *Madama Butterfly* Is Poorly Cast. *The New York Times*, p. 59.

Rodríguez, M. (13 de enero de 2001). Sutherland, MacNeil y Zeani critican que la voz haya perdido valor en la ópera. *La Vanguardia*, p. 41.

Rosenthal, H. (junio de 1966). Die Frau ohne Schatten. Hamburg State Opera, May 2. *Opera*, p. 499.

Rovira, B. (22 de octubre de 1985). El Liceu estabiliza su situación económica y prevé amortizar el déficit acumulado en un plazo de 5 años. *La Vanguardia*, p. 49.

Rovira, B. (5 de mayo de 1985). Neumann, Katia Ricciarelli, Barenboim y Zukerman, en el Festival de Barcelona. *La Vanguardia*, p. 29.

Ruiz Silva, C. (abril de 1990). Estreno mundial de *El viajero indiscreto*. *Ritmo: revista musical* (609), pp. 16-17.

Sánchez Pedrote, E. (4 de julio de 1976). Un concierto y una representación dedicados a Manuel de Falla: estreno de *Fuego fatuo* y presentación de *La vida breve*, por la Orquesta y Coro nacionales y solistas. *ABC*, p. 36.

Sargeant, W. (15 de julio de 1967). Menotti. *New Yorker*, p. 14

Schonberg, H. (25 de junio de 1967). Hindemith *Mathis der Maler* Opens Visit. *The New York Times*, p. 69.

Solà, F. (16 de mayo de 2001). Pulso ciudadano. *La Vanguardia*, p. 2.

Solius. (28 de enero de 1972). En el gran Teatro del Liceo. Gran gala lírica en homenaje a Juan A. Pamias. *La Vanguardia Española*, p. 26.

Sopeña, F. (4 de junio de 1964). *Don Juan*, de Mozart, en la Temporada de Ópera. *ABC*, p. 87.

Tarrés, E. (diciembre de 19 de 1957). Mano a mano. (Arco, Entrevistador) *La Vanguardia Española*. p. 19.

Todo, L. M. (15 de julio de 1985). El concierto de Solistes de Catalunya, con E. Tarrés. *La Vanguardia*, p. 25.

Torregrosa, M. (1 de enero de 1980). Coloquio con Carlo Bergonzi. *Ritmo: revista musical* (498), pp. 39-40.

Torrella Cunillé, E. (octubre de 1992). L'òpera per a tothom. cop d'ulls als deu anys d'una entitat capdavantera. *Quarden* (86), p.15.

Torrents, J. (noviembre de 13 de 1965). Mis primeros cuarenta años en «Radio Barcelona». *La Vanguardia Española*, p. 35.

Tribó, J. (s. f.). Gran Teatre del Liceu 1847/1972. Temporada 1971-1972. *Cronologia Liceísta*, p. 11.

Tribó. (s. f.). Gran Teatre del Liceu 1847/1972 Temporada 1970-1971. *Cronología liceísta*, pp. 2 y 14.

Valero, J. C. (24 de agosto de 1993). Benguerel: Los conservatorios de música son un atentado contra el arte. *ABC*, p. 76.

Vilardell, A. (marzo de 1987). *Aida*. La obra de Verdi, sin suerte últimamente. *Ritmo: revista musical* (575), p. 37.

Programas de mano

«Programa de mano. Caiguts per la libertat». (13 de septiembre 1936). Gran Teatre del Liceu. Temporada 1936.

«Programa de mano. Concert a benefici dels damnificats de Colombia». (27 de diciembre de 1985). Gran Teatre del Liceu, pp. 1-2.

«Programa de mano. Concert d'inauguració de les obres de remodelació i ampliació del Palau de la Música Catalana». (2 de octubre de 1989). Palau de la Música Catalana, p. 3.

«Programa de mano. Concert extraordinari». (10 de mayo de 1986). II Congrés Internacional de la Llengua Catalana, pp. 4-5.

«Programa de mano. Críticas. Hamburgische Staatsoper 1967/86». (1967), p. 10.

«Programa de mano. *Der Rosenkavalier*». (9 e febrero de 1984). Deutsche Staatsoper de Berlín, pp. 1-2.

«Programa de mano. *Die Frau ohne Schatten*». (21 de marzo de 1971). Temporada 1970-1971, p. 1.

«Programa de mano. *Die Frau ohne Schatten*». (16 e marzo de 1975). Temporada 1974-1975, p. 1.

«Programa de mano. *Don Carlos*». (31 de octubre de 1966). Staatsoper de München. Temporada 1966-1967, pp. 1-4.

«Programa de mano. *Faust*». (19 de diciembre de 1957). Gran Teatro del Liceo. Temporada 1957-1958, pp. 17-19.

«Programa de mano. Fiestas de San Isidro». (1956). Ayuntamiento de Madrid, p. 41.

«Programa de mano. I Festival de Ópera de Madrid». (19 de diciembre de 1957). Teatro de la Zarzuela. Temporada 1964, portada.

«Programa de Mano. *La Bohème*». (21 de noviembre de 1959). Gran Teatro del Liceo. Temporada 1959-1960.

«Programa de mano. *Las bodas de Figaro*». (26 de diciembre de 1958). Gran Teatro del Liceo. Temporada 1959-1960, p. 21.

«Programa de mano. *La clemenza di Tito*». (5 de mayo de 1982). XXIV Temporada Musical, p. 3.

«Programa de mano». La création du festival d'Aix en Provence. Gabriel Dussurget 1948 (2016). Aix-en-Provence: Musée du palais de l'Archevêché. pp. 6-21

«Programa de mano. *La vida breve*». (10 de mayo de 1986). Palau de la Música. Temporada 1985-1986, p. 19.

«Programa de mano. *Le nozze di Figaro*». (26 de diciembre de 1958). Gran Teatro del Liceo. Temporada de invierno 1958-1959.

«Programa de mano. Noticiario». (19 de diciembre de 1957). Gran Teatro del Liceo. Temporada 1957-1958, p. 47.

«Programa de mano. Noticiario». (5 de diciembre de 1970). Gran Teatro del Liceo. Temporada 1970-1971. p. 46

«Programa de mano. *Otello*». (11 de mayo de 1968). Royal Opera House Covent Garden. Temporada 1967-1968, pp. 1-3, 8-9.

«Programa de mano. Orquesta Municipal». (28 de mayo de 1956). Ayuntamiento de Barcelona. Temporada 1955-1956.

«Programa de mano. Recital lírico». (20 de agosto ed 2000). Palacio de la Música de Torrevieja, pp. 1-2.

Recursos en línea

Alberto. (8 de marzo de 2016). *A toda zarzuela*. Recuperado el 13 de abril de 2020 de <http://atodazarzuela2013.blogspot.com/2013/02/curro-vargas-1984-teatro-de-la-zarzuela.html>

Alcalá Rubio, I. (13 de octubre de 2019). 40 anys del Conservatori de Vila-seca. *Tarragona digital*. Recuperado el 8 de febrero de 2020 de <https://tarragonadigital.com/costa-daurada/reportatge-40-anys-conservatori-musica-vila-seca>

Alcaraz, J. A. (24 de julio de 1993). *Anecdotario de Electra*. Recuperado el 13 de abril de 2019 de: <https://www.proceso.com.mx/162170/anecdotario-de-electra>

Alier, R. y Gorgori, M. (22 de abril de 2006). Històries de l'Òpera. Grans Veus: Jaume Aragall. *Catalunya Música*. Recuperado el 18 de enero de 2017 de: <https://www.ccma.cat/catradio/alacarta/histories-de-lopera/grans-veus-jaume-aragall/audio/682299/>

Alier, R. y Gorgori, M. (24 de mayo de 2006). Històries de l'Òpera: Grans Veus: Vicente Sardinero *Catalunya Música*. Recuperado el 18 de enero de 2017 de <https://www.ccma.cat/catradio/alacarta/histories-de-lopera/grans-veus-vicenc-sardinero/audio/682315/>

Alier, R. y Gorgori, M. (23 de diciembre de 2006). Històries de l'Òpera. Grans Veus: Enriqueta Tarrés. *Catalunya Música*. Recuperado el 17 de enero de 2017 de: <https://www.ccma.cat/catradio/alacarta/histories-de-lopera/grans-veus-enriqueta-tarres/audio/672899/>

Anónimo. (10 de febrero de 2014). *Zarzuelerías*. Recuperado el 5 de enero de 2020 de: <http://zarzuelerias.blogspot.com/2014/02/zarzuela-curro-vargas.html>

Anónimo. (s. f.). *Fundació Òpera Catalunya*. Recuperado el 25 de enero de 2020 de <https://operacatalunya.cat/projecte-escola/>

Anónimo. (s. f.). *Associació d'Amics de l'Òpera de Sabadell*. Recuperado el 5 de enero de 2020 de <https://www.aaos.info/escola.asp>

Anónimo. (s. f.). La zarzuela. *Webcindario*. Recuperado el 19 de mayo de 2018 de <https://lazarzuela.webcindario.com/BIO/sardinero.htm>

Anónimo. (s. f.). *Historia del Gran Teatre del Liceu*. Recuperado el 26 de febrero de 2019 de <https://www.liceubarcelona.cat/ca/historia-liceu>

Anónimo. (s. f.). *Theater Basel*. Recuperado el 23 de junio de 2019 de <https://www.theaterbasel.ch/Theater-Basel/Das-Theater/Pm2VT/?lang=de>

Anónimo. (s.f.). *Trionfi. Carl Orff*. Recuperado el 23 de febrero de 2019 de <https://www.orff.de/es/obras/trionfi/>

Anónimo. (s.f.). *Staatsoper Stuttgart*. Recuperado el 15 de diciembre de 2020 de <https://www.staatsoper-stuttgart.de/haus/ueber-uns/el>

Anónimo. (s. f.) *Qué ver en el mundo*. Recuperado el 23 de julio de 2020 de <https://queverenelmundo.com/que-ver-en-alemania/guia-de-stuttgart/historia-de-stuttgart/>

Aragall, J. (1 de junio de 2019). Jaume Aragall: «Soy consciente de ser una leyenda». *Platea Magazine*. (A. Colomer, Entrevistador). Recuperado el 2 de abril de 2020 de <https://www.plateamagazine.com/entrevistas/6853-jaume-aragall-soy-consciente-de-ser-una-leyenda>

Archives de Montréal (2017). *Historia de la Exposición de 1967*. Recuperado el 16 de diciembre de 2020 de <http://archivesdemontreal.com/2017/04/27/expo-67-au-jour-le-jour-avril/>

Beckmesser. (2017). *Festival d'Aix en Provence*. Recuperado el 23 de junio de 2019 de <https://www.beckmesser.com/tag/festival-daix-en-provence/>

Brown, T. C. y McIntosh, A. (7 de febrero de 2006). *Expo 67. Canada*. Recuperado el 15 de diciembre de 2020 de <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/en/article/expo-67-emc>

Carreras, J. (9 de septiembre de 2013). Josep Carreras: «Quienes tenemos la suerte de haber cumplido, nos sentimos bien». (J. Ruiz Mantilla, Entrevistador) *El País Semanal*. Recuperado el 21 de junio de 2019 de <https://abcblogs.abc.es/alasombradelaacropolis/otros-temas/la-maestra-de-maria-callas.html>

Castiella, B. (8 de marzo de 2015). La Maestra de María Callas. *ABC*. Recuperado el 10 de mayo de 2016 de <https://abcblogs.abc.es/alasombradelaacropolis/otros-temas/la-maestra-de-mariacallas.html>

Classical Source. (s. f.). *Festival Glyndebourne. Idomeneo*. Recuperado el 16 de junio de 2017 de <https://www.classicalsource.com/cd/glyndebourne-1964-idomeneo-pavarotti-janowitz/>

Concetta, M. (s. f.). Comune di Orsogna. Recuperado el 17 de marzo de 2018 de <http://www.orsogna.net/personaggi.asp?titolo=Adelaide+Saraceni>

Contreras, M. (6 de diciembre de 2018). *Victoria de los Ángeles. Mujeres notables. Biografías de mujeres extraordinarias*. Recuperado el 23 de marzo de 2019 de <https://www.mujeresnotables.com/2018/12/06/biografia-de-victoria-de-los-angeles-cantante-espanola/>

Craft, M. V. (s.f.). *Taller de canto*. Recuperado el 17 de septiembre de 2015 de <http://www.tallerdecanto.es/metodo-voice-craft>

De la voz, A. (13 de julio de 2016). *Tamino Klassikforum*. Recuperado el 12 de diciembre de 2020 de <https://www.tamino-klassikforum.at/index.php?thread/19014-besetzungsarchiv-staatsoper-berlin-spielzeit-1978-79/&postID=579544&highlight=tarres#post579544>

Dussurget, G. (22 de julio de 1992). *Gabriel Dussurget évoque la fondation du Festival d'Aix-en-Provence*. (E. Ruggieri, Entrevistador). Recuperado el 24 de abril de 2019 de <https://fresques.ina.fr/en-scenes/fiche-media/Scenes01062/gabriel-dussurget-evoque-la-fondation-du-festival-d-aix-en-provence.html>

Elektra. San Francisco Opera Archive. Recuperado el 16 de diciembre de 2016 de <http://archive.sfopera.com/qry3webcastlist.asp?psearch=Enriqueta%20Tarr%E9s&Submit=GO>

enScènes. (22 de julio de 1992). *Le spectacle vivant en vidéo*. Recuperado el 24 de abril de 2019 de <https://fresques.ina.fr/en-scenes/fiche-media/Scenes01062/gabriel-dussurget-evoque-la-fondation-du-festival-d-aix-en-provence.html>

Fancelli, A. (21 de octubre de 1984). *Spleen*, una ópera sobre la droga el sexo y el arte. Xavier Benguerel. *El País*. Recuperado el 5 de marzo de 2019 de https://elpais.com/diario/1984/10/21/cultura/467161214_850215.html

Fernández Rubio, A. (25 de junio de 1988). Luis de Pablo y las pasiones cibernéticas. *El viajero indiscreto*. *El País*. Recuperado el 5 de marzo de 2019 de https://elpais.com/diario/1988/06/26/cultura/583279209_850215.html

Festival d'Aix-en-Provence. (s. f.). Presentation. Recuperado el 24 de abril 2019 de <https://festival-aix.com/fr/festival-daix/presentation/le-festival-en-quelques-mots>

Fonación, T. (septiembre de 2015). La brújula del Canto. Recuperado el 13 de abril de 2016 de <https://www.labrujuladelcanto.com/2015/09/teorias-de-la-fonacion-por-mercedes.html>

Fox, I. (s. f.). *History of the Wexford Festival Opera*. Recuperado el 15 de noviembre de 2020 de <https://www.wexfordopera.com/about-us/history-of-the-festival/>

Fraiz, J. (s. f.). *La Barcelona de antes*. Historia. Recuperado el 28 de junio de 2018 de <http://labarcelonadeantes.com/capsa.html>

Franco, E. (12 de abril de 1984). Más interés que entusiasmo para *Curro Vargas*. Ruperto Chapí. *El País*. Recuperado el 6 de marzo de 2019 de https://elpais.com/diario/1984/04/13/cultura/450655208_850215.html

Franco, E. (14 de marzo de 1990). *El viajero imaginativo*. *El País*. Recuperado el 6 de marzo de 2019 de https://elpais.com/diario/1984/04/13/cultura/450655208_850215.html

Fundació Conservatori Liceu. (s. f.). *Historia*. Recuperado el 26 de febrero de 2019 de <https://www.conservatoriliceu.es/fundacio/historia/>

García del Busto, J. L. (s. f.). *La Atlántida*. Recuperado el 5 de enero de 2019 de <http://hagaselamusica.com/clasica-y-opera/obras-maestras/la-atlantida/>

García Pérez, D. M. (abril de 2016). *Idomeneo*. *Brió Clásica*. Recuperado el 25 de junio de 2018 de <https://www.brioclasica.es/articulos/Idomeneo.pdf>

García-Rosado, F. (19 de junio de 2012). La ópera en España. *Opera World*. Recuperado el 1 de noviembre de 2019 de <https://www.operaworld.es/la-opera-en-espana/>

Grup d'art 4. (s. f.). *Concurso Germans Pla Ciutat de Balaguer*. Recuperado el 19 de mayo de 2020 de <https://grupdart4.com/es/concurso-germans-pla-ciutat-de-balaguer/>

H. E. (s. f.). Historia. *Opera Barcelona*. Recuperado el 25 de agosto de 2019 de <https://www.liceubarcelona.cat/ca/historia-liceu>

Hagen, V. (s. f.). *Bomben auf Stuttgart*. Recuperado el 19 de mayo de 2019 de <https://stzn.atavist.com/luftangriffe>

Història. (s. f.). *El Gran Teatre del Liceu*. Recuperado el 25 de agosto de 2019 de <https://www.liceubarcelona.cat/ca/historia-liceu>

Performance Metropolitan Opera House New York Archive. (1974). *La Bohème* Giacomo Puccini. Enriqueta Tarrés, soprano. Recuperado el 3 de abril de 2016 de: <http://archives.metoperafamily.org/archives/scripts/cgiip.exe/WService=BibSpeed/gisrch2.k.r?Term=Tarr%E9s,%20Enriqueta%20%5BSoprano%5D&limit=1500&vsrctype=no&xBranch=ALL&xmtype=&Start=&End=&theterm=Tarr%E9s,%20Enriqueta%20%5BSoprano%5D&srt=&x=0&xHome=&xHomePath=>

Lahoz, G. (26 de febrero de 2014). Enriqueta Tarrés, soprano: «Mi carrera ha sido la de trabajadora, no la de diva». *Codalario*. Recuperado el 16 de noviembre de 2015 de https://www.codalario.com/entrevista/entrevistas/enriqueta-tarres--soprano-mi-carrera-ha-sido-la-de-trabajadora--no-la-de-diva_1753_4_3806_0_4_in.html

Latlon Europe. (s. f.). *Historia de Hamburg*. Recuperado el 19 de noviembre de 2019 de https://www.latlon-europe.com/hamburg/es/historia_T06.htm

Lloris, E. (30 de marzo de 2012). La voz de la soprano. *Melómano digital*. Recuperado el 17 de septiembre de 2018 de <https://www.melomanodigital.com/la-voz-de-soprano/>

Lonchamp, J. (17 de julio de 1968). *Falstaff*, A Aix-en-Provence. *Le Monde*. Recuperado el 25 de marzo de 2019 de https://www.lemonde.fr/archives/article/1968/07/17/falstaff-a-aix-en-provence_2499454_1819218.html

López Cobos, J. (16 de enero de 2005). Murió Victoria de los Ángeles. *BBC News*. Recuperado el 12 de junio de 2018 de http://news.bbc.co.uk/hi/spanish/misc/newsid_4178000/4178455.stm

Lumbreras, J. (s. f.). *Jesús Lumbreras. Mis maestros*. Recuperado el 1 de noviembre de 2018 de <http://www.lumbrerasbaritono.com/maestros/lazaro.html>

Martínez, M. L. (s. f.). Pedagogía musical i l'ensenyament del cant. *Enciclopedia arts escèniques. Publicacions del Institut del Teatre*. Recuperado el 28 de diciembre de 2019 de <https://www.institutdelteatre.cat/publicacions/ca/enciclopedia-arts-esceniques/id1634/la-pedagogia-musical-i-l-ensenyament-del-cant.htm>

Matabosch, J. (s. f.). *Publicaciones de la Fundación Juan March*. Recuperado el 24 de junio de 2019 de <https://www.march.es/publicaciones/ensayos-tme/ensayo.aspx?p0=24>

Miguel Manzo Vocal Studio. (10 de abril de 2017). *Voz de cabeza vs falsetto*. Recuperado el 12 de febrero de 2018 de <https://www.miguelmanzovocalstudio.com/blog/voz-de-cabeza-vs-falsetto/>

Navarro, P. (11 de mayo de 2019). *Un bon motif*. Recuperado el 19 de diciembre de 2019 de <http://www.unbonmotif.com/2019/05/11/glyndebourne-entre-picnic-y-opera/>

Nieves, S. (3 de septiembre de 2015). Wuppertal: la ciudad del tren monorraíl. *La Región*. Recuperado el 17 de septiembre de 2018 de <https://www.laregion.es/articulo/la-revista/wuppertal-ciudad-tren-monorrail/20150903131106565832.html>

Pensiones, A. 1.-1. (s. f.). *Recursos de la Fundación Juan March*. Recuperado el 5 de abril de 2018 de <http://recursos.march.es/web/prensa/anales/1956-1962/11-Pensiones.pdf>

Pérez Senz, J. (9 de septiembre de 1993). Xavier Benguerel compone un tedéum en homenaje a la Sagrada Familia. *El País*. Recuperado el 8 de abril de marzo de 2019 de https://elpais.com/diario/1993/09/10/cultura/747612002_850215.html

Programas de mano. (agosto de 1974). Quincena Musical Donostiarra. Recuperado el 8 de abril de 2018 de <https://www.quincenamusical.eus/archivo/>

Programas de mano. (agosto de 1976). Quincena Musical Donostiarra. Recuperado el 8 de abril de 2018 de <https://www.quincenamusical.eus/archivo/>

Programas de mano. (agosto de 1977). Quincena Musical Donostiarra. Recuperado el 8 de abril de 2018 de <https://www.quincenamusical.eus/archivo/>

Quincoces, Y. (7 de agosto de 2014). . Aventura o desventura de la ópera española. *Opera World*. Recuperado el 1 de noviembre de 2018 de <https://www.operaworld.es/la-aventura-o-desventura-de-la-opera-espanola-yolanda-quincoces/>

Ruiz Fuentes, J. M. (s. f.). *El arte de vivir el flamenco*. Recuperado el 1 de abril de 2019, de <https://elartedevivirelflamenco.com/cancionespanola294.html>

Ruiz Tarazona, A. (12 de agosto de 1978). J. M. Gomis, un compositor romántico olvidado. *Su tumba en París está a punto de desaparecer*. Recuperado el 20 de marzo de 2020 de https://elpais.com/diario/1978/08/12/cultura/271720803_850215.html

San Francisco Opera. (s. f.). *History*. Recuperado el 16 de diciembre de 2016, <https://sfopera.com/about-us/history/>

Staatsoper Hamburg. (s. f.). *Historia del teatro*. Recuperado 1 de noviembre de 2020 de https://www.staatsoperhamburg.de/de/service/das_haus/geschichte_der_staatsoper_hamburg.php

Tenor Viñas (s. f.). *Històric. Edicions anteriors*. Recuperado el 12 de enero de 2020 de <http://www.tenorvinas.com/ca/edicions-antieriors>

Thöne, M. (2 de febrero de 2007). *WZ-Newsline*. Recuperado el 19 de diciembre de 2020 de: <http://www.wznewsline.de/sro.php?redid=144474>

Theater Basel. (s. f.). *History*. Recuperado el 23 de junio de 2019 de <https://www.theaterbasel.ch/Theater-Basel/Das-Theater/Pm2VT/?lang=de>

Wexford Festival Opera. (2014). *Opera*. Recuperado el 1 de noviembre de 2019 de <http://wexfest2015.blogspot.com/2014/>

Wexford Festival Opera Blog. (8 de agosto de 2014). *The history of WFO. 1961-1969. Part I*. Recuperado el 1 de noviembre de 2018 de <http://wexfest2015.blogspot.com/2014/08/the-history-of-wfo-1961-1969-part-1.html>

Wuppertal Kultur y Bildung. (s. f.). *Opernhaus*. Recuperado el 19 de diciembre de 2020 de <https://www.wuppertal.de/kultur-bildung/buehnen/opernhaus/102370100000150387.php>

Zarzuelerías. (10 de febrero de 2014). *Curro Vargas de Ruperto Chapí*. Recuperado el 2 de diciembre de 2019 de <http://zarzuelerias.blogspot.com/2014/02/zarzuela-curro-vargas.html>

Comunicaciones personales

Branch, A. (comunicación personal, 2 de febrero 2020).

Campello, J. V. (comunicación personal, 30 de agosto 2016).

Fabuel, G. (comunicación personal, 12 de abril 2011).

Fabuel, G. (comunicación personal, 15 de mayo 2012).

Fabuel, G. (comunicación personal, 18 de junio 2013).

Martínez, L. E. (comunicación personal, 9 de febrero 2020).

Moreno, B. (comunicación personal, 18 de abril 2020).

Puente, B. (comunicación personal, 17 de septiembre 2020).

Ruiz, M. (comunicación personal, 11 de febrero 2020).

Solorzano, J. F. (comunicación personal, 11 de febrero 2021).

Tarrés, E. (comunicación personal, 9 de febrero 2015).

Tarrés, E. (comunicación personal, 12 de noviembre 2016).

Tarrés, E. (comunicación personal, 13 y 14 de noviembre 2017).

Tarrés, E. (comunicación personal, 10 de enero 2018).

Tarrés, E. (comunicación personal, 25 de abril 2019).

Tarrés, E. (comunicación personal, 21 de enero 2020).

Tribó, J. (comunicación personal, 5 de mayo 2019).

Vives, J. (comunicación personal, 15 de diciembre 2020)

Partituras

Brahms, J. *Selig sind, die da Leid tragen. Ein deutsches Requiem*. [Partitura: versión voz y piano]. Editado por Peters, Leipzig, ca.1920.

De Falla, M. y Fernández-Shaw, C. *Allí está! Riyendo, junto esa mujé!. La vida breve* [Partitura: versión voz y piano]. Editado por Max Echig, París, 1913.

Rossini, G. y Da Todi, J. *Inflamatus est accensus. Stabat Mater*. [Partitura: versión voz y piano]. Editado por Maquet, Ph., París, 1887.

Soler, J. *Escena III. Acto I. Oedipus et Iocasta*. [Partitura: versión voz y orquesta]. Manuscrito, s. f.

Strauss, R. y Hart, H. *Cäciile* [Partitura: versión voz y piano]. Editado por Aibl, J., Munich, 1894.

Verdi, G. y Somma, A. *Ma dall'arido stelo divulsa. Un ballo in maschera*. [Partitura: versión voz y piano]. Editado por Ricordi, Milano, 1861.

Verdi, G. y Piave, F. M. *Pace, pace mio Dio. La forza del destino*. [Partitura: versión voz y piano]. Editado por Ricordi, Milano, s. f.

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1. Dibujos de la inspiración y espiración junto con el movimiento que realiza el diafragma con la entrada y salida del aire. (El cuerpo humano, 2014, p. 22).....	42
Figura 2. Imagen de la laringe y la lengua. (Larynx Anatomy, Child).....	43
Figura 3. Estructura de la tráquea y la laringe. (Plataforma educativa Magnaplus)......	44
Figura 4. Imagen de parte del vestíbulo laríngeo y sus principales elementos. Cuerdas vocales en fonación y respiración. Sistema fonoarticulador (AFA).	45
Figura 5. Dibujo de las diferentes partes que componen el aparato resonador (Dimon, 2013, p. 103).	46
Figura 6. Fachada del Teatre Principal a mediados del siglo pasado (Subirá, 1978, p. 20).	70
Figura 7. Imagen de la entrada del Gran Teatre del Liceu. «Estampa molt difusa de la imatge del Liceu el dia de la seva inauguració (4 d'abril de 1847)» (Alier, 2004, p. 41).	74
Figura 8. Imagen del interior de la sala principal del Gran Teatre del Liceu vista desde el escenario. «Escena d'una de les representacions d'òpera al Liceu, el 1847; es tracta de Norma, de Bellini. Litografia d'O. Alsamora, publicada per l'òptic Corrons» (Alier, 2004, p. 37). 75	
Figura 9. Extracto del programa de mano del concierto celebrado el 13 de septiembre de 1936 dedicado a los «caiguts per la llibertat i per ajudar els que lluiten» (Alier, 2004, p. 190).	79
Figura 10. Recorte de un artículo de <i>La Vanguardia</i> (Guerero Martín, 1980, p.54)......	110
Figura 11. Gráfico que muestra los tantos por ciento de la procedencia del grupo de cantantes líricos que aparecen en el artículo de Guerrero Martín (1980, p. 54). (Elaboración propia).	111
Figura 12. Imagen de la fachada del Conservatori Superior de Música del Liceu.	137
Figura 13. Imagen del Conservatori Superior Municipal de Música de Barcelona.	145
Figura 14. Imagen de la fachada del Conservatori Municipal de Música de Vila-seca....	153
Figura 15. Folleto para la inscripción en el Concurso Mirna Lacambra de 2003 (Archivo personal de la autora).	158
Figura 16. Fotografía de Manuel Tarrés Vall, padre de Enriqueta Tarrés (Archivo personal de Enriqueta Tarrés).....	168
Figura 17. Fotografía de la pastelería «La Estrella» en Santiago de Cuba (Cuba), propiedad de los hermanos Tarrés (Archivo personal de Enriqueta Tarrés).	169

Figura 18. Fotografía de María Rabassa Vilaró (Archivo personal de Enriqueta Tarrés).	170
Figura 19. Fotografía de Concepción Callao de Sánchez Parra (Portada El Teatre Català, 1913).	177
Figura 20. Palmarés del 2º Concurso Internacional de Canto de Toulouse, 1955 (Theater Toulouse, p. 6).	184
Figura 21. Listado de premiado (Theater Toulouse, p. 6).	177
Figura 22. Portada y página interior del programa de mano de las Fiestas de San Isidro de Madrid en 1956 (Fiestas de San Isidro , 1956, p. 41).	192
Figura 23. Programa de mano. Concierto Orquesta Municipal. 1956 (Archivo personal de Enriqueta Tarrés).	193
Figura 24 . Fotografía de la soprano Adelaide Saraceni.	196
Figura 25. Extracto del programa de mano de <i>Faust</i> de Gounod. (Programa del Gran Teatro del Liceo, Temporada 1957-58. p. 47).	200
Figura 26. Reparto de la representación de la ópera <i>Faust</i> , de Gounod, el 19 de diciembre de 1957 en el Gran Teatro	200
Figura 27. Fotografía de Enriqueta Tarrés en el rol de Marguerite de la ópera <i>Faust</i> de Gounod, en el Gran Teatro del Liceo. Temporada 1957/58 (Archivo personal de Enriqueta Tarrés).	202
Figura 28. Fotografía de Enriqueta Tarrés, Montserrat Sanuy y Carlos Bosch en el Instituto alemán de Madrid en 1958 («Conferencia-concierto wagneriano en Madrid», 1958).	205
Figura 29. Fotografía de Enriqueta Tarrés en 1958 del programa de mano de la Temporada 1958/59 del Gran Teatre del Liceu de Barcelona (Archivo personal de Enriqueta Tarrés).	218
Figura 30. Reparto de la representación de la ópera <i>Le nozze di Figaro</i> , de W. A. Mozart, de 1958. («Programa de mano. <i>Las bodas de Fígaro</i> . Temporada 1958/59», 1958)	219
Figura 31. Reparto de la representación de la ópera <i>La Bohème</i> , de G. Puccini. Programas de mano de la Temporada 1959-60 del Gran Teatre del Liceu de Barcelona. En el programa de la izquierda en el reparto aparece como Mimi la soprano Renata Tebaldi y en el de la derecha Enriqueta Tarrés. («Programa de Mano. <i>La Bohème</i> », 1959)	229
Figura 32. Recorte de las noticias del programa de mano de <i>La Bohème</i> , de G. Puccini, en el Gran Teatre del Liceu. Temporada 1959/60. («Programa de Mano. <i>La Bohème</i> », 1959)	230

Figura 33. Anuncio del Gran Teatro del Liceo de las óperas <i>La Bohème</i> y <i>Tosca</i> , de G. Puccini, en la que se hace especial mención a la soprano Enriqueta Tarrés. («Gran Teatro del Liceo. Aviso», 1959, p. 35)	232
Figura 34. Fragmento de un documento escrito por la propia Enriqueta Tarrés. (Archivo personal de Enriqueta Tarrés).....	237
Figura 35. Imagen del Stadttheater Barmen en 1910, extraído de «Stadttheater Barmen, heute Opernhaus. Ca. 1910. (Stadtarchiv)» (Dorf Müller, 1995, p. 53).....	243
Figura 36. Imagen del Stadttheater Elberfelder (Dorf Müller, 1995, p. 53).....	244
Figura 37. Imagen del Stadttheater Barmer tras el bombardeo del 30 de mayo de 1943 (Dorf Müller, 1995, p. 72).	244
Figura 38. Imagen del Opernhaus de Wuppertal (Becker S., 1995, p. 6).	245
Figura 39. Esquema del árbol genealógico de la familia Pelópida o Átrida de la tragedia griega en las que están incluidas las tres hijas de Agamenón y Clitemnestra (La historia de la familia Pelópida o Átrida en la tragedia griega, s. f.).....	258
Figura 40. Fotografía de los jardines del Festival Glyndebourne durante la pausa de una representación operística.	260
Figura 41. Imagen del primer escenario del Festival d'Aix-en-Provence en 1948.....	265
Figura 42. Fotografía de una escena de la ópera <i>La Gioconda</i> de Ponchielli, representada en 1963 en el Wexford Festival Opera (The history of WFO. 1961-1969. Part 1., 2014).270	
Figura 43. Portada del libro del I Festival de Ópera de Madrid en 1964 dentro de los Festivales de España y organizado por la Asociación de Amigos de la Ópera de Madrid («Programa de mano. I Festival de la Ópera e Madrid», 1968).	272
Figura 44. Caricatura de izquierda a derecha, Isabel Penagos, Alfredo Kraus, Antonio Campó y Enriqueta Tarrés con motivo de la interpretación de <i>Don Giovanni</i> de Mozart, extraída del <i>ABC</i> , Sopena (1964), p. 87.....	274
Figura 45. Fotografía del patio de butacas del Staatsoper Hamburg (Archivo Bundesarchiv Hamburg Staatsoper).....	280
Figura 46. Fotografía de la placa original del tren donde se conocieron Enriqueta Tarrés y Gerhard Herbert (Archivo personal de Enriqueta Tarrés).	286
Figura 47. Tarjeta que indica que Enriqueta Tarrés y Gerhard Herbert han contraído matrimonio en agosto de 1966 (Archivo personal de Enriqueta Tarrés).....	287

Figura 48. Portada de la revista Opera donde aparece Enriqueta Tárres e Irene Dalis en una escena de la ópera <i>Die Frau Ohne Schatten</i> de Strauss. Junio de 1966 (Archivo personal de la autora).....	295
Figura 49. Imagen del Hotel El Cortez de San Francisco, EEUU.....	297
Figura 50. Programa de mano de la ópera <i>Elektra</i> de Strauss representada en San Francisco Opera en 1966.....	298
Figura 51. Programa de mano de la representación de la ópera <i>Don Carlos</i> de Verdi en la Staatsoper de München, el 31 de octubre de 1966, y el elenco de artistas. (Archivo personal de la autora).	300
Figura 52. Fotografía de un boceto de una de las escenas de la ópera <i>Don Carlos</i> de Verdi con la figura de Isabel de Valois de 1966 para la Staatsoper de München del programa de mano del 31 de octubre de 1966 (Archivo personal de la autora).	300
Figura 53. Imagen del desembarco del contenedor de los decorados, vestuario y atrezzo de las producciones operísticas de la Staatsoper Hamburg para las actuaciones en Montreal y New York en junio de 1967 (Hamburgische Staatsoper 1967/86, 1967, p. 1). (Archivo personal de la autora).	304
Figura 54. Extracto del programa de la Hamburgische Staatsoper 1967-68 con la fotografía de la Salle Wilfrid-Pelletier de Montreal y fragmentos de críticas musicales sobre la representación de <i>Mathis der Maler de Hindemith</i> en 1967 (Hamburgische Staatsoper 1967-86, 1967, p. 10). (Archivo personal de la autora).	306
Figura 55. Fotografía de Enriqueta Tarrés extraída del programa de la Hamburgischen Staatsoper 1967-68 dedicado a la gira realizada en Montreal y New York (Hamburgische Staatsoper 1967-86, 1967, p. 19). (Archivo personal de la autora).	308
Figura 56. Extracto del programa de la Hamburgische Staatsoper 1967-68 con la fotografía del Metropolitan Opera House de New York y fragmentos de críticas musicales sobre la representación de <i>Mathis der Maler de Hindemith</i> (Hamburgische Staatsoper 1967/86, 1967, p. 14).	309
Figura 57. Tarjeta que indica el nacimiento de Carola Enriqueta, hija de Enriqueta Tarrés y Gerhard Herbert el 10 de diciembre de 1967 (Archivo personal de Enriqueta Tarrés).	312
Figura 58. Fotografía de las páginas interiores del programa de mano de la representación de <i>Otello</i> de Verdi en el Royal Opera House Covent Garden, donde aparecen los datos de la ópera, la ficha artística y la ficha técnica (Archivo personal de la autora).	314

Figura 59. Fotografía de la página interior del programa de mano de la representación de <i>Otello</i> de Verdi en el Royal Opera House Covent Garden, donde se refleja un listado con los nombres de los artistas y directores más destacados que actuaron durante la Temporada 1967-68 (Archivo personal de la autora).....	316
Figura 60. Reparto de <i>Don Giovanni</i> de Mozart en Los Angeles Opera de EEUU en 1969 (Archivo on-line de San Francisco Opera).....	322
Figura 61. Fotografía de Enriqueta Tarrés junto a la Orquesta Nacional y Rafael Frübeck de Burgos durante un ensayo de <i>La vida Breve</i> de Falla en el Palau de la Música Catalana en 1970 (Pérez de Rozas, 1970, p. 44).	326
Figura 62. Recorte del anuncio de la reaparición de Enriqueta Tarrés en el Gran Teatre del Liceu en 1970 en la ópera <i>Elektra</i> de Strauss («Anuncio. Liceo», 1970, p. 55).	329
Figura 63. Imagen de la carátula del compact disc de la grabación en directo de <i>Les Huguenots</i> de Meyerbeer. Myto Records. Viena, 1971 (Archivo de la autora).....	331
Figura 64. Vista de la colegiata de Stuttgart destruida tras los bombardeos de 1944 (Archivo del Stadtarchiv Stuttgart). (Hagen, s.f.).....	337
Figura 65. La pequeña casa después de los bombardeos del 24 de julio de 1944 (Schaul, 1987, p. 9).....	338
Figura 66. En la parte superior, dibujo con vista aérea del Teatro de la Corte de Stuttgart diseñado por Littmann en 1910. En la parte inferior: La casa grande vista desde el lago en 1912 (Schaul, 1987, p. 9).	339
Figura 67. Imágenes de escenas de óperas representadas por diferentes cantantes caracterizados pertenecientes a las óperas programadas en el Staatstheater de Stuttgart entre 1953 y 1978. En la parte central izquierda se encuentra Enriqueta Tarrés. (Schaul, 1987, p. 144).	342
Figura 68. Ficha artística de la ópera <i>Aida</i> de Verdi en el Wüntterbergische Staatstheater Stuttgart, el 20 de octubre de 1979.	345
Figura 69. Reparto de elenco artístico de la representación de <i>La Bohème</i> de Puccini, el 10 de diciembre de 1973 en el Metropolitan Opera House de New York (Archivo on-line del Metropolitan Opera House de New York).	349
Figura 70. Fotografía de Enriqueta Tarrés publicada en la prensa con motivo de su Debut en el Metropolitan Opera House de New York y la distinción del título Kammersängerin en Alemania Oriental en 1973 (Archivo personal de Enriqueta Tarrés).	349

Figura 71. Recorte de prensa de un artículo de <i>The New York Times</i> sobre la representación de <i>La Bohème</i> de Puccini en el Met el 27 de septiembre de 1974 (Rockwell, 1974, p. 54)	353
Figura 72. Fotografía de la carátula del compact disc de la grabación en directo de <i>Trionfo di Afrodita</i> de Orff en 1974, editado por Basf (Archivo personal de la autora).....	355
Figura 73. Fragmento de la primera frase de la parte coral de la partitura del <i>Requiem</i> (Brahms, 1866).	359
Figura 74. Cartel tipográfico del XXV Festival Internacional de Música y Danza de Granada. 1976 (Kastiyo y del Pino, 2001, p. 422).....	364
Figura 75. Anuncio del concierto conmemorativo del centenario de Falla en 1976, en el Palau de la Música Catalana («Anuncio. Festival Internacional de Música de Barcelona», 1976, p. 64).....	367
Figura 76. Recorte de un artículo de prensa de <i>La Vanguardia</i> sobre el estreno de <i>La vida breve</i> de Falla en Japón en 1979 («Japón: Estreno de "La vida breve", de Falla», 1979, p. 66)	373
Figura 77. Imagen original de la portada y la primera página de la partitura del <i>Requiem</i> de Verdi con la que Enriqueta Tarrés cantaba la obra, firmada por ella misma (Archivo personal de la autora).	374
Figura 78. Fragmento de la partitura del <i>Requiem</i> de Verdi con indicaciones de Enriqueta Tarrés (Archivo personal de la autora).....	374
Figura 79. Índice de la partitura del <i>Requiem</i> de Verdi con la que cantaba Enriqueta Tarrés, con dedicatorias de algunos compañeros de reparto (Archivo personal de la autora).....	377
Figura 80. Anuncio de la gira por Hong-Kong con la Orquesta Nacional de España («Anuncio. Gira Hong-Kong», 1975, p. 35).	378
Figura 81. Anuncio del concierto del <i>Requiem</i> de Verdi celebrado en la Iglesia de Santa María del Mar de Barcelona («Anuncio», 1976).....	381
Figura 82. Fragmento de una de las páginas de la partitura del <i>Requiem</i> de Verdi utilizada por Enriqueta Tarrés en sus interpretaciones de la obra (Archivo personal de la autora). 382	
Figura 83. Portada del disco <i>Atlántida</i> de Falla-Halfpfer de 1978 (Archivo personal de la autora).	386
Figura 84. Certificado del título «Kammersängerin» otorgado a Enriqueta Tarrés el 7 de octubre de 1981 en Berlín Oriental (Archivo personal de Enriqueta Tarrés).	387

Figura 85. Programa de mano donde aparece el reparto de <i>Die Frau ohne Schatten</i> de Strauss en el Staatsoper de Berlín Oriental, de la representación del 21 de marzo de 1971 (Archivo personal de la autora).....	389
Figura 86. Programa de mano donde aparece el reparto de <i>Die Frau ohne Schatten</i> de Strauss en el Staatsoper Berlin, de la representación del 16 de marzo de 1975 (Archivo personal de la autora).....	389
Figura 87. Anuncio de la representación de <i>Un ballo in maschera</i> de Verdi («Anuncio. Liceo», 1978, p. 35).....	397
Figura 88. Anuncio de la actuación de Enriqueta Tarrés en el Gran Teatre del Liceu, en la ópera <i>Un ballo in maschera</i> de Verdi («Anuncio. Liceo», 1978, p. 32).....	398
Figura 89. Reparto de <i>La clemenza di Tito</i> de Mozart dentro de la XXIV Temporada Muscal de Pro Música. Palau de la Música Catalana, 1982. Programa de mano («Patronato de música», 2018, p. 3).....	402
Figura 90. Programa de mano de la ópera <i>Der Rosenkavalier</i> de Strauss en el Staatsoper de Berlín, con la actuación de Enriqueta Tarrés en el rol principal, en 1984 (Archivo personal de la autora).....	405
Figura 91. Cartel anunciador de la representación de <i>Curro Vargas</i> de Chapí en el Teatro de la Zarzuela de Madrid en 1984 (Alberto, 2016).....	414
Figura 92. Fotografía de Enriqueta Tarrés en el papel de Iocasta, durante la representación de <i>Oedipus et Iocasta</i> de Soler en el Gran Teatre del Liceu el 22 de mayo de 1986 (Alier, 1986, p. 23).....	416
Figura 93. Fotografía de una escena del segundo acto de <i>El viajero indiscreto</i> de L. de Pablo, el 12 de marzo de 1990 en el Teatro de la Zarzuela de Madrid (Ruiz Silva, 1990, p. 16).....	421
Figura 94. Fotografía de Enriqueta Tarrés y Josep Ruiz durante una escena de la ópera <i>Spleen</i> de Benguerel en 1984. Extraído de (Montsalvatge, 1984, p. 29).....	425
Figura 95. Programa de mano del concierto a beneficio de los damnificados de Colombia, el 27 de diciembre de 1985. Portada y programa de la primera parte en el que aparece Enriqueta Tarrés (Archivo personal de la autora).....	433
Figura 96. Programa de mano del concierto inaugural de las obras de remodelación y ampliación del Palau de la Música Catalana, el 2 de octubre de 1989 (Archivo personal de la autora).....	440

Figura 97. Anuncio del concierto organizado por Ibercamera del 21 de octubre de 1992. («Ibercamera», 1992, p. 39)	444
Figura 98. El Gran Teatre del Liceu durante el incendio el 31 de enero 1994 (Fotografía realizada por Danny Caminal).....	446
Figura 99. Programa de mano del recital lírico ofrecido por Enriqueta Tarrés y Alan Branch, el 20 de agosto de 2000 en el Palacio de la Música de Torrevieja. (Archivo personal de la autora).	447
Figura 100. Fotografía de la estatuilla representativa del Premi al Millor Intèrpret Català otorgada a Enriqueta Tarrés en 1990 (Archivo personal de Enriqueta Tarrés).....	450
Figura 101. Fotografía de los miembros del jurado del 38 Concurs Internacional de Cant Francesc Viñas de Barcelona. De izquierda a derecha encontramos a Virginia Zeani, Cheryl Studer, Cornell MacNeil, Joan Sutherland y Enriqueta Tarrés (Rodríguez, 2001, p. 41). 452	
Figura 102. Miembros del jurado de la primera edición del Concurs Internacional de Cant «Germans Pla, Ciutat de Balaguer» en 2002. De izquierda a derecha: Carme Valls, Mirna Lacambra, Enriqueta Tarrés, Francesc Jové. (Grup d'art 4, s.f.)	454
Figura 103. Fotografía de Enriqueta Tarrés y Alan Branch en un aula del antiguo edificio del Conservatori Professional de Música de Vila-seca. Recuperado del archivo del CPMV.	457
Figura 104. Fotografía de Enriqueta Tarrés y Alan Branch junto a dos alumnas del conservatorio durante una clase.....	460
Figura 105. Fotografía del profesorado del XIII Curs Internacional de Música de Vila-seca, en julio de 1989, durante la entrega de diplomas a los alumnos asistentes. De izquierda a derecha se puede ver a Alan Branch, Enriqueta Tarrés, Josep M ^a Pujals, Cecilio Tieleles, Solomon Mikovsky, Evelio Tieleles. Recuperado del archivo del CPMV.....	465
Figura 106. Fotografía de la actuación de Enriqueta Tarrés y Alan Branch en julio de 1989 dentro de los actos del XIII Curs Internacional de Música de Vila-seca. Recuperada del archivo del CPMV.	466
Figura 107. Fotografía de una sesión del III Curs Internacional de Cant «Germans Pla» en el año 2004 (grupdart4.com, s. f.).....	467
Figura 108. Cartel anunciador de la Master Class de Canto de Enriqueta Tarrés en el Conservatorio Superior de Música «Óscar Esplá» de Alicante, los días 25 y 26 de marzo de 2019 (Archivo personal de la autora).....	468

Figura 109. Fotografía de la Masterclass ofrecida en el Conservatorio Superior de Alicante el 26 de abril de 2019. Junto a Enriqueta Tarrés, alumnos y profesores asistentes (Archivo personal de la autora).....	468
Figura 110. Primeros compases de la parte vocal de la partitura del aria <i>Pace, pace mio Dio</i> de <i>La forza del destino</i> (Verdi, 1861, p. 346). (Archivo personal de la autora).....	482
Figura 111. Fragmento de la partitura del aria <i>Pace, pace mio Dio</i> de <i>La forza del destino</i> (Verdi, 1861, p. 346). (Archivo personal de la autora).....	482
Figura 112. Fragmento de la partitura del aria <i>Pace, pace mio Dio</i> de <i>La forza del destino</i> (Verdi, 1861, p. 347). (Archivo personal de la autora).....	483
Figura 113. Fragmento de la partitura del aria <i>Pace, pace mio Dio</i> de <i>La forza del destino</i> (Verdi, 1861, p. 348). (Archivo personal de la autora).....	483
Figura 114. Fragmento de la partitura del aria <i>Pace, pace mio Dio</i> de <i>La forza del destino</i> (Verdi, 1861, p. 348). (Archivo personal de la autora).....	484
Figura 115. Fragmento de la partitura del aria <i>Pace, pace mio Dio</i> de <i>La forza del destino</i> (Verdi, 1861, p. 348). (Archivo personal de la autora).....	484
Figura 116. Fragmento de la partitura del aria <i>Pace, pace mio Dio</i> de <i>La forza del destino</i> (Verdi, 1861, p. 348-349). (Archivo personal de la autora).....	485
Figura 117. Fragmento de la partitura del aria <i>Pace, pace mio Dio</i> de <i>La forza del destino</i> (Verdi, 1861, p. 349). (Archivo personal de la autora).....	485
Figura 118. Fragmento de la partitura del aria <i>Pace, pace mio Dio</i> de <i>La forza del destino</i> (Verdi, 1861, p. 349). (Archivo personal de la autora).....	485
Figura 119. Fragmento de la partitura del aria <i>Pace, pace mio Dio</i> de <i>La forza del destino</i> (Verdi, 1861, p. 349). (Archivo personal de la autora).....	486
Figura 120. Fragmento de la partitura del aria <i>Pace, pace mio Dio</i> de <i>La forza del destino</i> (Verdi, 1861, p. 350). (Archivo personal de la autora).....	486
Figura 121. Fragmento de la partitura del aria <i>Pace, pace mio Dio</i> de <i>La forza del destino</i> (Verdi, 1861, p. 350-351). (Archivo personal de la autora).....	487
Figura 122. Compases finales de la parte vocal de la partitura del aria <i>Pace, pace mio Dio</i> de <i>La forza del destino</i> (Verdi, 1861, p. 351). (Archivo personal de la autora).....	488
Figura 123. Primeros compases de la parte vocal de la partitura del <i>Inflammatum et accensum</i> del <i>Stabat Mater</i> (Rossini, 1833, p. 62). (Archivo personal de la autora).....	490
Figura 124. Fragmento de la partitura del <i>Inflammatum et accensum</i> del <i>Stabat Mater</i> (Rossini, 1833, p. 63). (Archivo personal de la autora).....	490

Figura 125. Fragmento de la partitura del <i>Inflammatum et accensum</i> del <i>Stabat Mater</i> (Rossini, 1833, p. 63). (Archivo personal de la autora).	490
Figura 126. Fragmento de la partitura del <i>Inflammatum et accensum</i> del <i>Stabat Mater</i> (Rossini, 1833, p. 64). (Archivo personal de la autora).	491
Figura 127. Fragmento de la parte vocal de la partitura del <i>Inflammatum et accensum</i> del <i>Stabat Mater</i> (Rossini, 1833, p. 67). (Archivo personal de la autora).	491
Figura 128. Fragmento de la partitura del <i>Inflammatum et accensum</i> del <i>Stabat Mater</i> (Rossini, 1833, p. 68). (Archivo personal de la autora).	491
Figura 129. Fragmento de la parte vocal de la partitura del <i>Inflammatum et accensum</i> del <i>Stabat Mater</i> (Rossini, 1833, p. 75). (Archivo personal de la autora).	492
Figura 130. Primeros compases de la partitura del aria <i>Ma dall'arido stelo divulsa</i> de la ópera <i>Un ballo in maschera</i> (Verdi, 1858, p. 136). (Archivo personal de la autora).	494
Figura 131. Fragmento de la partitura del aria <i>Ma dall'arido stelo divulsa</i> de la ópera <i>Un ballo in maschera</i> (Verdi, 1858, p. 136). (Archivo personal de la autora).	494
Figura 132. Fragmento de la partitura del aria <i>Ma dall'arido stelo divulsa</i> de la ópera <i>Un ballo in maschera</i> (Verdi, 1858, p. 137). (Archivo personal de la autora).	495
Figura 133. Fragmento de la partitura del aria <i>Ma dall'arido stelo divulsa</i> de la ópera <i>Un ballo in maschera</i> (Verdi, 1858, p. 138). (Archivo personal de la autora).	495
Figura 134. Fragmento de la partitura del aria <i>Ma dall'arido stelo divulsa</i> de la ópera <i>Un ballo in maschera</i> (Verdi, 1858, p. 139). (Archivo personal de la autora).	495
Figura 135. Fragmento de la partitura del aria <i>Ma dall'arido stelo divulsa</i> de la ópera <i>Un ballo in maschera</i> (Verdi, 1858, p. 140). (Archivo personal de la autora).	496
Figura 136. Fragmento de la partitura del aria <i>Ma dall'arido stelo divulsa</i> de la ópera <i>Un ballo in maschera</i> (Verdi, 1858, p. 140). (Archivo personal de la autora).	496
Figura 137. Cadencia y parte final de la partitura del aria <i>Ma dall'arido stelo divulsa</i> de la ópera <i>Un ballo in maschera</i> (Verdi, 1858, p. 141). (Archivo personal de la autora).	497
Figura 138. Primeros compases de la partitura del aria <i>Allí está! Riyendo, junto a esa mujé!</i> de la ópera <i>La vida breve</i> (Falla, 1905, p. 73). (Archivo personal de la autora).	499
Figura 139. Fragmento de la partitura del aria <i>Allí está! Riyendo, junto a esa mujé!</i> de la ópera <i>La vida breve</i> de Falla (Falla, 1905, p. 73). (Archivo personal de la autora).	500
Figura 140. Fragmento de la partitura del aria <i>Allí está! Riyendo, junto a esa mujé!</i> de la ópera <i>La vida breve</i> (Falla, 1905, p. 74). (Archivo personal de la autora).	500

Figura 141. Fragmento de la partitura del aria <i>Allí está! Riyendo, junto a esa mujé!</i> de la ópera <i>La vida breve</i> (Falla, 1905, p. 74). (Archivo personal de la autora).	501
Figura 142. Fragmento de la partitura del aria <i>Allí está! Riyendo, junto a esa mujé!</i> de la ópera <i>La vida breve</i> (Falla, 1905, p. 74). (Archivo personal de la autora).	502
Figura 143. Fragmento de la partitura del aria <i>Allí está! Riyendo, junto a esa mujé!</i> de la ópera <i>La vida breve</i> (Falla, 1905, p. 75). (Archivo personal de la autora).	502
Figura 144. Fragmento de la partitura del aria <i>Allí está! Riyendo, junto a esa mujé!</i> de la ópera <i>La vida breve</i> (Falla, 1905, p. 76). (Archivo personal de la autora).	503
Figura 145. Fragmento de la partitura del aria <i>Allí está! Riyendo, junto a esa mujé!</i> de la ópera <i>La vida breve</i> (Falla, 1905, p. 77). (Archivo personal de la autora).	504
Figura 146. Parte final de la partitura del aria <i>Allí está! Riyendo, junto a esa mujé!</i> de la ópera <i>La vida breve</i> (Falla, 1905, p. 78). (Archivo personal de la autora).	505
Figura 147. Fragmento de la partitura de la parte final de la escena III del acto I de <i>Oedipus et Iocasta</i> (Soler, 1974, p.128). (Archivo de la Biblioteca Fundación Juan March).	506
Figura 148. Fragmento de la partitura de la parte final de la escena III del acto I de <i>Oedipus et Iocasta</i> (Soler, 1974, p. 129). (Archivo de la Biblioteca Fundación Juan March)	507
Figura 149. Fragmento de la partitura de la parte final de la escena III del acto I de <i>Oedipus et Iocasta</i> . (Soler, 1974, p. 130). (Archivo de la Biblioteca Fundación Juan March).	507
Figura 150. Primeros compases de la partitura del lied <i>Cäcilie</i> de Strauss (Strauss, 1894, p. 2). (Archivo personal de la autora).	508
Figura 151. Fragmento de la partitura del lied <i>Cäcilie</i> de Strauss (Strauss, 1894, p. 4). (Archivo personal de la autora).	509
Figura 152. Fragmento de la partitura del lied <i>Cäcilie</i> de Strauss (Strauss, 1894, p. 5). (Archivo personal de la autora).	510

ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1. Clasificación de las voces por tesitura.....	50
Tabla 2. Clasificación de las voces por sexo y edad.....	50
Tabla 3. Clasificación según el sexo y la extensión de la voz.....	51
Tabla 4. Clasificación por timbre y tesitura en la mujer.	52
Tabla 5. Clasificación por timbre y tesitura en el hombre.	52
Tabla 6. Clasificación por potencia vocal, medida en decibelios y dividida por estilos....	53
Tabla 7. Resumen de los diferentes tipos de soprano y ejemplos de roles de óperas que les corresponden.....	63
Tabla 8. Resumen de las obras que interpretó Enriqueta Tarrés en el Gran Teatre del Liceu entre 1957 y 1991.	90
Tabla 9. Resumen de las obras que interpretó Enriqueta Tarrés en el Palau de la Música Catalana, entre 1954 y 1994.	96
Tabla 10. Resumen de las principales características en común de los cantantes pertenecientes a «una generación emblemática» (1923-1946).....	125
Tabla 11. Sistema de gestión de los teatros de ópera en Europa.	129
Tabla 12. Resumen de los premios obtenidos por Enriqueta Tarrés entre 1952 y 1956...187	
Tabla 13. Óperas que interpretó Enriqueta Tarrés en su período en el Stadttheater de Basel como soprano residente.....	239
Tabla 14. Obras que interpretó Enriqueta Tarrés en la Etapa en Wuppertal.	275
Tabla 15. Interpretación del Requiem de Verdi con Enriqueta Tarrés como soprano solista.	383
Tabla 16. Interpretaciones de Enriqueta Tarrés en el teatro de ópera de Berlín Oriental.	390

ANEXOS

ANEXOS

I. Muestra de la correspondencia de Enriqueta Tarrés a Eugenia Bonamusa entre 1961 y 1978.

II. Partituras

a) Extracto de la partitura *Ein deutsches Requiem* de J. Brahms

**b) Partitura del aria *Pace, pace mio Dio* de *La forza del destino*
de G. Verdi.**

c) Partitura del aria *Inflammatum et accensum* del *Stabat Mater* de G. Rossini.

d) Partitura del aria *Ma dall'arido stelo divulsa* de *Un ballo in maschera* de G. Verdi.

- e) **Partitura del aria *Allí está! Riendo, junto a esa mujé!* de *La vida breve* de M. ed Falla.**

**f) Extracto de la partitura de la Escena III de Oedipus et Iocasta
de J. Soler.**

g) Partitura de Căcilie de R. Strauss.

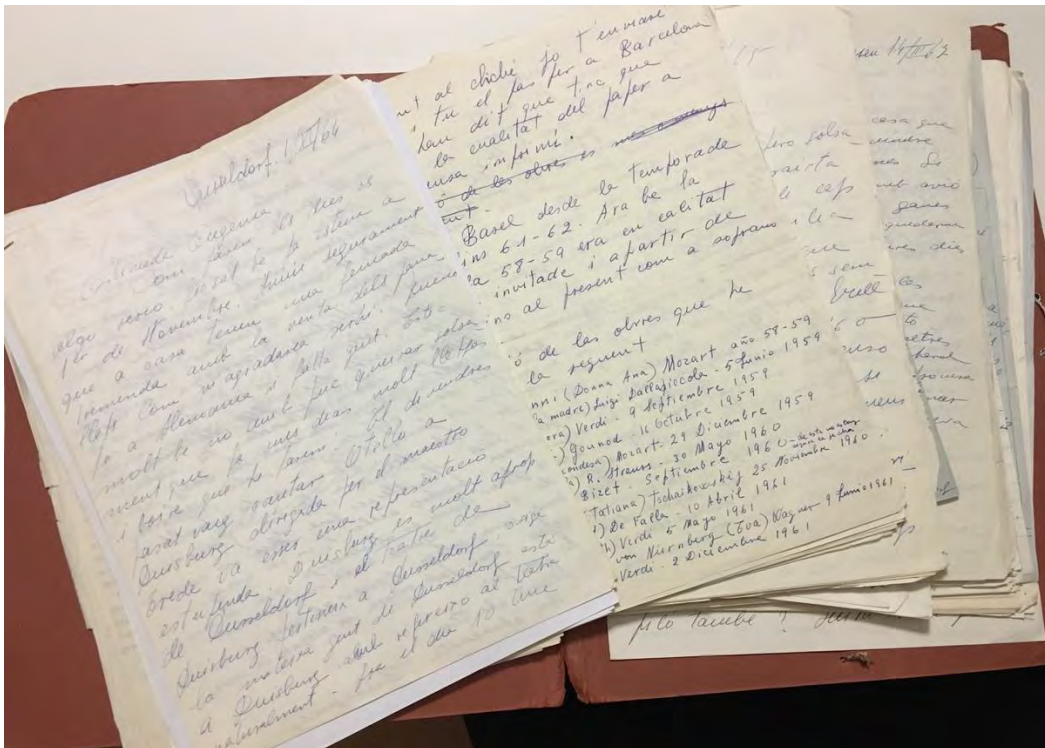
III. Ilustraciones

- a) Fotografías de la portada de la revista *Opern Welt* (1967) y del artículo *Das Portät Enriqueta Tarrés* de Jürgen Ebel.**

b) Imagen de algunos de los programas de mano y revistas extranjeras.



c) Imagen de la carpeta con la correspondencia de Enriqueta Tarrés a Eugenia Bonamusa.



d) Partida de nacimiento de Enriqueta Tarrés Rabassa.

- e) **Fotocopia del acta del examen del Curso III de Canto de Enriqueta Tarrés en el Conservatorio Superior de Música Barcelona, en 1949, donde obtiene la calificación de Sobresaliente (Archivo del Conservatorio Superior Municipal de música de Barcelona)**

- f) Imagen de Enriqueta Tarrés y Pilar Páez en el domicilio de Tarrés en Barcelona, el 9 de febrero de 2015.



IV. Cuestionario realizado a los discípulos de Enriqueta Tarrés.

Cuestionario para la tesis doctoral que está realizando M^a Pilar Páez Martínez sobre la Sra. Enriqueta Tarrés en la Universitat de Girona.

Nombre y apellidos (sólo si desea proporcionar este dato y si da permiso para que su nombre se vea reflejado en dicha tesis doctoral):

.....

Tipo de voz:.....

A continuación, se presentan una serie de preguntas relacionadas con la faceta docente de la Sra. Enriqueta Tarrés.

Cuestionario:
1.- ¿En qué año comenzó a estudiar canto con la Sra. Tarrés?
2.- ¿Cuánto tiempo estudió con la Sra. Tarrés?
3.- ¿Dónde estudió con la Sra. Tarrés?
4.- ¿Cómo explicaría la técnica que la Sra. Tarrés enseña?
5.- ¿Qué destacaría de la Sra. Tarrés como maestra de canto?
6.- ¿El aprendizaje con la Sra. Tarrés cambió mucho su forma de cantar?
7.- ¿Qué destacaría a nivel técnico de las enseñanzas de la Sra. Tarrés?
8.- ¿Qué destacaría a nivel musical de las enseñanzas de la Sra. Tarrés?
9.- ¿Cómo expresaría la exigencia de la Sra. Tarrés como maestra de canto?
10.- Otras cuestiones que quiera comentar.