



**UNIVERSIDAD DE CÓRDOBA**  
**DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE, ARQUEOLOGÍA Y MÚSICA**

TESIS DOCTORAL

**TENOR PEDRO LAVIRGEN.**  
**TRAYECTORIA DE UNA VOZ**

**ANA BELÉN CAÑIZARES SEVILLA**  
Julio 2005



**UNIVERSIDAD DE CÓRDOBA**

DEPARTAMENTO DE HISTORIA DEL ARTE, ARQUEOLOGÍA Y MÚSICA

TESIS DOCTORAL

**TENOR PEDRO LAVIRGEN.  
TRAYECTORIA DE UNA VOZ**

DOCTORANDA

**D. ANA BELÉN  
CAÑIZARES SEVILLA**

DIRECTORA

**Dra. D. YOLANDA VICTORIA  
OLMEDO SÁNCHEZ**

**Julio 2005**

# **TENOR PEDRO LAVIRGEN. TRAYECTORIA DE UNA VOZ**

Esta Tesis Doctoral ha sido depositada en el Departamento de Historia del Arte, Arqueología y Música de la Universidad de Córdoba, en julio de 2005

*Doctoranda*

*Directora*

Fdo.: D. Ana Belén  
Cañizares Sevilla

Fdo.: Dra. D. Yolanda Victoria  
Olmedo Sánchez

# ÍNDICE

## TOMO I

<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	7
1. PRESENTACIÓN .....	9
2. OBJETIVO Y PLANTEAMIENTO GENERAL DEL TRABAJO.....	10
3. MARCO METODOLÓGICO.....	15
3.1. Fuentes.....	17
4. ESTRUCTURA DE LA TESIS .....	21
<b>PARTE PRIMERA:</b>	
<b>PEDRO LAVIRGEN, ETAPAS CORDOBESA Y MADRILEÑA (1930-1961)</b> .....	27
<b>1. PANORAMA DE LA MÚSICA EN ESPAÑA (1936-1961)</b> .....	27
1.1. ENTIDADES Y AGRUPACIONES MUSICALES DE ESPAÑA.....	30
1.2. EL GÉNERO LÍRICO.....	40
1.2.1. La zarzuela .....	46
1.2.2. La reapertura del Teatro de La Zarzuela, en 1956 .....	49
1.2.3. La zarzuela en los Festivales de España .....	53
1.3. SER INTÉRPRETE LÍRICO.....	57
1.3.1. Cualidades para una voz de tenor .....	62
1.3.2. Las voces españolas .....	65
1.4. LA CRÍTICA MUSICAL EN ESPAÑA .....	69
1.5. PANORAMA MUSICAL DE CÓRDOBA .....	77
1.5.1. Entidades musicales cordobesas .....	79
1.5.2. La labor del Departamento de Música de Córdoba .....	82
<b>2. PEDRO LAVIRGEN: ETAPA CORDOBESA (1930-1954)</b> .....	90
2.1. EL PUEBLO NATAL: BUJALANCE .....	90
2.2. ESTALLA LA GUERRA CIVIL .....	94
2.3. LA AFICIÓN POR CANTAR EN EL CORO PARROQUIAL.....	100
<b>3. PRIMERA ETAPA MADRILEÑA (1954-1961)</b> .....	109
3.1. EN BUSCA DE UN PROFESOR DE CANTO.....	110
3.1.1. Los primeros profesores: Carlota Dhamen, la mítica Ottein y Pérez Flores .....	110
3.1.2. El maestro de canto: Miguel Barrosa.....	117
3.1.3. Pedro en la cuerda de tenores. Su primer concierto .....	121
3.2. LABRANDO UNA OPORTUNIDAD.....	127
3.2.1. Destinado a ser solista: el debut de Zaragoza .....	127
3.2.2. La oportunidad se llama <i>Bohemios</i> y un contrato como comprimario .....	134

3.2.3. Con la Compañía de Mendoza Lasalle: <i>La bruja</i> .....	139
3.3. SOLISTA DE LA COMPAÑÍA AMADEO VIVES .....	144
3.3.1. El Debut definitivo .....	146
3.3.2. Los Festivales de España, edición de 1961 .....	151
3.3.3. La zarzuela en la cartelera teatral .....	157
 <b>PARTE SEGUNDA:</b>	
<b>ASCENSO HACIA EL ÉXITO EN ESPAÑA Y</b>	
<b>PRIMERAS INCURSIONES EN LA ÓPERA (1962-1965) .....</b>	<b>169</b>
 <b>1. UN AÑO, 1962, PARA EL PREMIO NACIONAL .....</b>	<b>172</b>
1.1. LA COMPAÑÍA AMADEO VIVES EN BARCELONA .....	173
1.2. PLAN NACIONAL DE FESTIVALES, EDICIÓN 1962 .....	175
1.2.1. De Gira: Desde Salamanca a Córdoba .....	182
1.2.2. Un paréntesis con la compañía del maestro Mendoza Lasalle .....	195
1.3. EL ÉXITO MADRILEÑO CON <i>DOÑA FRANCISQUITA</i> .....	198
1.3.1. Lavirgen Premio Nacional de Teatro 1961-62 .....	205
 <b>2. UN PREMIADO NACIONAL PARA EL CIRCUITO DE ACTUACIONES</b>	
<b>EN LOS FESTIVALES DE ESPAÑA, AÑOS 1963 Y 1964 .....</b>	<b>208</b>
2.1. EL PLAN NACIONAL DE FESTIVALES DE ESPAÑA, 1963 .....	212
2.1.1. Salamanca, Oviedo, Granada y Málaga .....	214
2.1.2. La ópera <i>Carmen</i> en Santander y Gijón .....	221
2.2. TEMPORADAS LÍRICAS: CÓRDOBA, UN CALUROSO	
RECIBIMIENTO, Y VALENCIA .....	224
2.2.1. Concesión de la Medalla de Oro del Círculo de Bellas Artes de Madrid .....	229
2.3. LA COMPAÑÍA AMADEO VIVES EN LISBOA, 1964 .....	230
2.4. ENTRE ESPAÑA Y MILÁN: AUDICIONES CON EL MAESTRO ZILIANI .....	235
2.5. FESTIVALES DE ESPAÑA, EDICIÓN 1964 .....	239
 <b>3. EL SALTO A LA ÓPERA .....</b>	<b>245</b>
3.1. <i>AIDA</i> EN EL TEATRO BELLAS ARTES DE MÉXICO .....	245
3.2. DEBUT EN EL GRAN TEATRO DEL LICEO DE BARCELONA .....	250
3.3. <i>MISERERE</i> Y ZARZUELA .....	259
3.4. MADRID, II FESTIVAL DE LA ÓPERA: DEBUT EN LOS TÍTULOS	
<i>AMAYA</i> Y <i>CAVALLERIA RUSTICANA</i> .....	263
3.5. GIRA ESTIVAL DE 1965 .....	269
3.6. MÉXICO: DEBUT EN <i>TURANDOT</i> .....	275
3.7. LICEO DE BARCELONA: <i>I PAGLIACCI</i> Y <i>CAVALLERIA</i> .....	282
 <b>PARTE TERCERA:</b>	
<b>ESCENARIOS INTERNACIONALES (1966-1970) .....</b>	<b>293</b>
 <b>1. LOS AÑOS 1966-67: EL CORAJE DE LA VOCACIÓN .....</b>	<b>296</b>
1.1. RESIDENCIA FAMILIAR EN MILÁN, DESDE 1966 .....	299
1.2. PRESENTACIÓN ANTE LA STAATSOPER DE VIENA .....	300
1.3. ESPAÑA, VERANO DE ÓPERA .....	302
1.4. TEATRO BELLAS ARTES DE MÉXICO: MEDALLA DE ORO .....	304
1.5. LICEO, TEMPORADA 1966/67: <i>CARMEN</i> JUNTO A <i>BUMBRY</i> .....	306
1.6. PRESENTACIÓN EN ITALIA, 1967 .....	315

1.7. <i>MARINA</i> EN MÉXICO Y <i>LUCIA</i> EN PITTSBURGH.....	323
1.8. GRAN TEATRO DEL LICEO 1967/68: <i>BRILLANTES AIDA</i> Y <i>MARINA</i> .....	327
<b>2. LOS AÑOS DORADOS: 1968-69</b> .....	336
2.1. ÓPERA EN LAS CAPITALS ESPAÑOLAS. MADRID V FESTIVAL.....	336
2.1.1. Zaragoza y Gijón .....	341
2.1.2. Festivales de España: <i>Marina</i> y <i>Aida</i> .....	346
2.2. 1968: <i>IL TROVATORE</i> EN LAUSANNE .....	352
2.3. APARATOSO DEBUT CON <i>DON CARLO</i> EN EL LICEO .....	354
2.3.1. Un paréntesis liceísta: el debut en el Metropolitan .....	358
2.3.2. Apoteosis con <i>Il trovatore</i> y Medalla de Oro del Liceo .....	360
2.4. <i>MADAMA BUTTERFLY</i> , DEBUT EN PENNSILVANIA, Y <i>AIDA</i> EN BARI .....	368
2.5. EN SANTIAGO DE CHILE, PITTSBURGH Y HARTFORD .....	372
<b>3. “DEBUTS” INTERNACIONALES, AÑO 1970</b> .....	377
3.1. TEMPORADA LICEÍSTA 1969/70: <i>CARMEN</i> , EN LA SOLEMNE INAUGURACIÓN, Y <i>LA DOLORES</i> .....	377
3.2. LAS PALMAS Y VIENA, 1970 .....	386
3.3. DUBLÍN: DEBUT EN <i>RIGOLETTO</i> Y <i>ANDREA CHÉNIER</i> .....	388
3.4. <i>NORMA</i> EN PHILADELPHIA.....	397
3.5. <i>TOSCA</i> EN CINCINNATI.....	400
3.6. TEATRO COLÓN DE BUENOS AIRES: DEBUT EN <i>I VESPRI</i> .....	402
3.7. ESPECTACULAR INAUGURACIÓN DE LA TEMPORADA DEL LICEO 1970/71: <i>AIDA</i> .....	410
<b>PARTE CUARTA:</b>	
<b>AÑOS PARA EL ÉXITO (1971-1977)</b> .....	423
<b>1. ESCALANDO HACIA LA PIRÁMIDE, 1971-72</b> .....	427
1.1. GIRA AMERICANA .....	428
1.1.1. Connecticut y Pensilvania .....	430
1.1.2. En Buenos Aires y Colombia.....	438
1.2. LAS TEMPORADAS DE ESPAÑA .....	446
1.2.1. <i>La Coruña: Il trovatore, Aida</i> y <i>Tosca</i> .....	447
1.2.2. Quincena Musical de San Sebastián: Concierto .....	452
1.2.3. Bilbao: <i>Carmen</i> y <i>Andrea Chénier</i> .....	454
1.2.4. Temporada de Oviedo: <i>Carmen</i> y <i>Andrea Chénier</i> .....	461
1.2.5. Hijo Preclaro y Predilecto de Bujalance y Premio Nacional de Interpretación Lírica.....	473
1.3. LICEO TEMPORADA 1971/72: DEBUT EN <i>LA FORZA</i> <i>Y UN CANIO INSUPERABLE</i> .....	475
1.3.1. Un Fernando de lujo y Concierto de Homenaje a Juan Antonio Pamias.....	485
1.4. UN TENOR DE COMPROMISOS INTERNACIONALES .....	491
1.4.1. <i>Aida</i> , ese duro caballo de batalla y <i>Norma</i> en Philadelphia.....	492
1.4.2. De Tokio a La Coruña .....	494
1.4.3. <i>La vida breve</i> : Turín, San Sebastián y Madrid.....	498
<b>2. HACIA LA CUMBRE (1973-74)</b> .....	500
2.1. CONQUISTANDO ESCENARIOS.....	501
2.1.1. En Nápoles bis en <i>Turandot</i> y en Piacenza: Verdi de Oro .....	502

2.1.2. Gran Teatro del Liceo 1972/73: <i>Turandot</i> .....	510
2.1.3. <i>Carmen</i> en Tokio y Miami. <i>I pagliacci</i> en Canadá .....	513
2.1.4. <i>Aida</i> en la Sala Pleyel de París: del concierto al disco.....	518
2.1.5. En Caracas: <i>Trovador</i> y <i>Turandot</i> .....	519
2.2. ESCENARIOS ESPAÑOLES PARA LA ÓPERA.....	521
2.2.1. III Festival de la Ópera de Valencia: <i>Turandot</i> .....	521
2.2.2. Madrid, X Festival: una esperada <i>Carmen</i> .....	524
2.2.3. Debut en <i>Simon Boccanegra</i> , La Coruña .....	530
2.2.4. Ópera en los Festivales de Marbella y Elda. <i>Tosca</i> en Córdoba .....	534
2.2.5. Liceo de Barcelona temporada 1973/1974: Debut en <i>L'amore dei tre re</i> . Por segunda vez, <i>Il trovatore</i> .....	540
2.3. ARRASANDO ITALIA EN 1974 .....	552
2.3.1. Mantua, Cremona y Pisa: <i>fuoco in palcoscenico</i> .....	554
2.3.2. Triunfo en la Arena de Verona, con <i>Aida</i> , y en Piacenza <i>Andrea Chénier</i> .....	559
2.4. LA LABOR DE LAS ASOCIACIONES DE AMIGOS DE LA ÓPERA DE ESPAÑA .....	565
2.4.1. La representación de <i>Payasos</i> en Madrid .....	571
2.4.2. Valencia y La Coruña .....	576
2.4.3. <i>Carmen</i> en la ATAO de Tenerife .....	578
2.4.4. Valencia y Murcia: debut en <i>Samson y Dalila</i> .....	582
2.5. ESCENARIOS INTERCONTINENTALES.....	584

### 3. EN LA CÚSPIDE (1975-1976)

3.1. TEMPORADA DEL LICEO 1974/75: CUATRO ÓPERAS Y UNA GALA.....	590
3.2. REQUIEM, DESDE HONG KONG A MADRID.....	610
3.3. DEBUT EN UN <i>BALLO IN MASCHERA</i> .....	614
3.4. EL TENOR EN LA VII DECENA DE MÚSICA DE TOLEDO.....	622
3.5. <i>LA DOLORES VIAJA A VIENA Y OVACIONES EN TURANDOT</i> .....	626
3.6. LA NUEVA CITA ARENIANA Y OTRAS ACTUACIONES .....	630
3.7. <i>CARMEN</i> EN LONDRES Y EN BOLONIA. <i>LUCIA</i> EN EL LICEO .....	638
3.8. EN TIERRA DE TENORES: RADAMÉS TRIUNFAL EN LA SCALA DE MILÁN .....	647
3.9. EL DEBUT EN <i>OTELLO</i> , MAHÓN.....	659
3.10. CARACAS: EL TROVADOR SECUESTRADO.....	662
3.11. EN LA SCALA <i>TURANDOT</i> Y EN LA ARENA <i>AIDA</i> .....	664
3.12. SINGULAR ACTUACIÓN EN BILBAO: EL DEBUT EN <i>I MASNADIERI</i> .....	667
3.13. DE SAO PAULO A ROMA.....	670

### PARTE QUINTA:

#### CAMBIOS EN LA ESCENA (1977-1981)..... 683

#### 1.1977-78, LOS AÑOS PARA UNA TRANSICIÓN..... 686

1. LA NUEVA REALIDAD ESPAÑOLA.....	687
1.1.1. La crítica musical en la prensa .....	690
1.1.2. La vida musical en España .....	694
1.1.3. Los problemas de la ópera .....	705
1.1.4. Un nuevo marco de intenciones .....	716
2. ACTUACIONES EN ESPAÑA. LICEO DE BARCELONA 1976/77 .....	726
2.1. Desde Málaga a Zaragoza, escalas internacionales .....	729
2.2. XIV Festival de Ópera de Madrid.....	737
3. <i>CARMEN</i> , DE TOKIO A GÉNOVA .....	744

4. LICEO 1977/78: INAUGURACIÓN CON <i>I DUE FOSCARI</i> POR TERCERA VEZ RADAMÉS .....	746
5. ENCARNANDO A DON JOSÉ PARA AVIGNON Y VIENA, Y A MARIO EN TURÍN .....	759
6. UNA NORMA REPLICADA, MADRID 1978 .....	762
7. EN EDIMBURGO, SEATTLE Y BÉLGICA.....	770
8. LAVIRGEN EN EL CUERPO DOCENTE .....	776
<b>2. “SÓLO SEGUIR CANTADO...” (1979-1981) .....</b>	<b>778</b>
2.1. AÑO 1979, LA FUERZA DEL DESTINO .....	779
2.1.1. En Córdoba. Miembro de la Real Academia .....	784
2.1.2. De la mano de Tamayo: <i>Antología de la Zarzuela</i> .....	788
2.2. OTELLO Y CALAF PARA EL LICEO, TEMPORADA 1979/80 .....	794
2.3. EL ETERNO DON JOSÉ: CATANIA, MÉXICO, VALENCIA.....	804
2.4. EL VERANO MADRILEÑO DE 1980: UNA ETAPA EN SUSPENSE .....	811
2.5. TRES TÍTULOS PARA OVIEDO .....	817
2.6. POR TIERRAS AMERICANAS: URUGUAY, BALTIMORE Y MÉXICO.....	824
2.7. EN EL AÑO 1981: EN LA BRECHA OPERÍSTICA. EN EL LICEO.....	832
2.7.1. México- Francia- Budapest- Bélgica.....	835
2.7.2. <i>Carmen</i> castellana en el ruedo de la Maestranza .....	842
2.7.3. Otello, Mario, Macfuff y Sancho Garcés.....	852

## TOMO II

<b>PARTE SEXTA :</b>	
<b>AL OTRO LADO DE LA PIRÁMIDE (1982-1993) .....</b>	<b>865</b>
<b>1. UNOS AÑOS DE ANTOLOGÍA: 1982- 1986</b>	
1.1. En 1982: <i>ANTOLOGÍA DE LA ZARZUELA EN MOSCÚ Y LENINGRADO</i> .....	869
1.1.1. Las Temporadas de Ópera, 1981/82, de Barcelona y Madrid.....	874
1.1.2. <i>Antología</i> y Don José viajan a México.....	886
1.3.3. Mario en Santander, Don José en Messina y nueva <i>Antología</i> en el Monumental .....	892
1.2. 1983: “HACIENDO LAS AMÉRICAS” .....	898
1.3. 1984: PEDRO LAVIRGEN MAESTRO DE CANTO.....	905
1.3.1. Académico de la Real Academia de San Fernando y otros eventos.....	909
1.3.2. La segunda gira Norteamericana .....	911
1.3.3. Reivindicaciones musicales y gira europea.....	913
1.3.4. Una ópera: <i>Tosca</i> .....	818
1.4. ANTOLOGÍA DA LA VUELTA AL MUNDO .....	922
1.4.1. <i>Antología</i> en Barcelona. Lavirgen homenajeado por los pisos cuarto y quinto del Liceo.....	923
1.4.2. <i>Antología</i> en el Monumental de Madrid .....	927
1.4.3. La zarzuela en los programas de los conciertos .....	930
1.4.4. En 1985 cuarta gira americana .....	933
1.4.5. <i>Carmen</i> en Sabadell.....	936
1.4.6. Pedro Lavirgen premio “Federico Romero” .....	939



<b>2. ÚLTIMAS ACTUACIONES SOBRE EL ESCENARIO</b> .....	950
2.1. PRESENCIA CORDOBESA Y ANDALUZA, 1987 .....	951
2.2. INAUGURACIÓN DE LA TEMPORADA DEL TEATRO DE LA ZARZUELA .....	959
2.3. CUANDO LA VIDA SE TORNA AMARGA, 1988.....	962
2.3.1. El último <i>Don Carlo</i> , adiós al Liceo de Barcelona.....	968
2.4. DISTINCIONES EN LA SOLANA .....	983
2.4.1. Ovación en La Habana y el reencuentro con la diva .....	987
2.5. AÑO 1990, CRÓNICA DE UNA RETIRADA NO ANUNCIADA .....	991
2.5.1. Recitales.....	996
2.6. 1991. FORMANDO UN CORO DE ESTRELLAS .....	1008
2.6.1. Las últimas <i>Antologías</i> .....	1015
2.7. ADIÓS A LA ÓPERA EN UN MEREcido HOMENAJE .....	1029
<b>3. UNA LABOR ENTRE BASTIDORES</b> .....	1040
3.1. ASESOR DE LA ASOCIACIÓN LÍRICA CORDOBESA .....	1041
3.2. CONCIERTOS.....	1043
3.3. CONFERENCIAS Y CURSOS.....	1049
3.4. JURADO EN CONCURSOS DE CANTO Y OTROS ACTOS SOCIALES .....	1051
3.5. EL CONCURSO INTERNACIONAL DE CANTO “PEDRO LAVIRGEN” .....	1057
3.6. CONDECORACIONES Y HOMENAJES .....	1063
<b>PARTE SÉPTIMA:</b>	
<b>SEMBLANZAS Y CODA</b> .....	1083
1. SEMBLANZAS.....	1086
2. CONFRONTACIÓN DE FUENTES .....	1093
3. CONCLUSIONES .....	1114
<b>BIBLIOGRAFÍA</b> .....	1148
<b>APÉNDICES</b> .....	1249
<b>APÉNDICE I.</b> Tabla de representaciones desde 1962 a 1992 .....	1251
<b>APÉNDICE II.</b> Listado de grabaciones audiovisuales de Pedro Lavirgen .....	1280
<b>APÉNDICE III.</b> Fragmentos recogidos en el CD.....	1292
<b>APÉNDICE IV.</b> Pedro Lavirgen y la prensa de la época.....	1297
Índice .....	1298
Documentos.....	1324

**TOMO I**

## LISTA DE ABREVIATURAS

- A H.P.C. Archivo Histórico Provincial de Córdoba  
C.D.M.M. Centro de Documentación Musical de Madrid  
C.D.T.E. Centro de Documentación de Televisión Española  
A.P.T. Archivo Privado del Tenor

# INTRODUCCIÓN



## 1. PRESENTACIÓN

El presente trabajo de investigación es un estudio sobre la trayectoria artística del tenor Pedro Lavirgen Gil, nacido en Bujalance (Córdoba) en 1930. De reconocido prestigio internacional, ha realizado una brillante carrera en el mundo de la lírica, que lo sitúa entre los grandes tenores del siglo XX, habiendo compartido escenario con las más señeras figuras de la ópera. A Lavirgen le corresponde un atributo más que de gran tenor y cantante de ópera, el de ser un magnífico intérprete, encarnando los roles de sus personajes dramáticos, a los que aporta una cálida vibración y fuerza dramática. Se especializó en Verdi y Puccini. Su dimensión artística hizo que fuese comparado en igualdad con otros tenores como Franco Corelli o Miguel Fleta...

Aunque sobre Pedro Lavirgen encontrábamos numerosas referencias biográficas, que recogían, entre otros, los aspectos que hemos destacado, sin embargo, conforme nos adentrábamos en nuestra investigación, constatabamos una serie de carencias en torno a su figura que fueron confirmando el vacío que existía en torno al tenor. Una primera fase de nuestro trabajo consistió en la búsqueda y recopilación bibliográfica, así como el acceso a las fuentes que pudieran dar noticias acerca de los objetivos particulares que habíamos planteado con respecto al intérprete vocal. Parte de ella quedó plasmada en el Trabajo de Investigación del segundo curso del Doctorado, presentado para la obtención de la Suficiencia Investigadora, dentro del Programa de Doctorado en Historia del Arte, tutelado por el Departamento de Historia del Arte Arqueología y Música de la Universidad de Córdoba (bienio 1999-2001).

Este proceso inicial se vio enriquecido con una primera entrevista que nos concedió Pedro Lavirgen, el 5 de mayo de 2000, enterado de nuestro interés sobre su persona para la realización de un trabajo de investigación. Con dicha entrevista

podimos comprobar la sencillez de un hombre que no deseaba considerarse un *divo*. Cumplimos así nuestra anhelada aspiración por conocerlo, pues en nuestra etapa de estudiante de canto tuvimos la ocasión de compartir escenario con él en distintos acontecimientos.<sup>1</sup> A aquellas entrevistas siguieron otras y pudimos comenzar a elaborar un relato biográfico.

Los datos obtenidos los fuimos organizando cronológicamente. Una inicial aproximación biográfica tuvo un primer límite impuesto por la necesidad de cerrar un tramo de nuestra formación. Por este motivo, nuestro trabajo de Suficiencia Investigadora, inscrito bajo el título *Pedro Lavirgen. Vida y trayectoria de una voz*, se centró en el estudio de la infancia, madurez, formación y ascenso profesional del cantante, en una primera etapa del artista (1930-1962), que entonces articulamos en seis capítulos.

Comenzamos a redactar un esbozo de la dilatada trayectoria profesional del tenor y, conforme íbamos ampliando la bibliografía, constatamos la ausencia de un estudio verdaderamente profundo sobre su carrera interpretativa. Observamos que el asunto a tratar implicaba aspectos muy diversos, que era necesario abordar. Por ello decidimos estudiar la trayectoria artística de Pedro Lavirgen desde 1930, fecha de su nacimiento, hasta 1993, año en que oficialmente se retiraba de los escenarios, para lo cual debíamos tener en cuenta el contexto social del intérprete.

## 2. OBJETIVO Y PLANTEAMIENTO GENERAL DEL TRABAJO

El principal objetivo de esta tesis doctoral es conocer la trayectoria artística del tenor cordobés Pedro Lavirgen. El análisis y estudio de las fuentes escritas de la época vinculadas con la música dramática, especialmente la crítica musical en la prensa y en las revistas de música especializadas, nos han dejado testimonios contrastables sobre cada una de sus representaciones.

---

<sup>1</sup> Como componente del Coro Titular del Gran Teatro de Córdoba hemos actuado con Pedro Lavirgen en distintas ocasiones, de entre las que destacaremos: el Concierto de Presentación de dicha agrupación vocal y en la representación de la ópera *Carmen* de Bizet (la última actuación escénica del tenor en Córdoba), ambas en el marco del teatro cordobés, y en la Gran Gala Lírica de la Exposición Universal de 1992 desarrollada en el Teatro de la Maestranza de Sevilla.

Para lograr este objetivo hemos indagado sobre las cualidades vocales del tenor, sus profesores de canto y los obstáculos que han podido condicionar su carrera profesional. Previamente analizamos los acontecimientos que pudieron influir en su decisión por cantar, así como su infancia y la adolescencia en las que se configura la personalidad de todo individuo.

Después de establecer las cualidades que debe reunir un intérprete lírico, especialmente la voz de tenor, hemos ido estudiando, de modo progresivo, las características de las obras que han conformado el repertorio dramático de Pedro Lavirgen.

Y por último, hemos analizado el contexto musical en que se desarrollaba la actividad profesional del tenor, para poder así apreciar los logros obtenidos. Para ello nos detenemos en analizar las dificultades por las que atravesó la zarzuela y la ópera en el contexto de la historia más reciente de España (1930-1992). En este sentido hemos analizado los principales espacios escénicos, las temporadas estables y los organismos encargados de las mismas. Se ha hecho necesario manejar las fuentes escritas de la época vinculadas con la música dramática, y comprender el papel que le ha correspondido al público y a la crítica musical en la prensa española a través de los prestigiosos testimonios de críticos como Xavier Monsalvatge, Ramón Barce, Enrique Franco y Antonio Fernández-Cid, entre otros. Hemos tenido que abarcar aquellos factores más relevantes que están implicados en la realidad musical del cantante, convencidos de que con su análisis daremos respuesta a su desarrollo.

El artista objeto de nuestro estudio se ha dedicado a la interpretación, primero del género lírico español y seguidamente a la ópera. La zarzuela se reducía en su ámbito a España e Iberoamérica, la que desde 1936 se encontraba en decadencia. Mientras, la ópera en España carecía de unas temporadas estables para su representación y como espectáculo había tenido determinadas connotaciones sociales. Son dos géneros que han recibido diferente tratamiento y han evolucionado conforme la propia cultura española.

Hemos podido determinar cuándo el intérprete empezó a forjar su nombre artístico, cómo trascurrieron los primeros conciertos, su debut escénico y los reconocimientos públicos a través de la crítica. Conocido el panorama musical



español hemos podido revalorizar lo que supuso su presentación en el mundo de la ópera. Hemos sabido por la crítica sus actuaciones por España y por los circuitos internacionales, para establecer las distintas etapas por las que atraviesa la carrera profesional de Lavirgen y señalar el punto culminante.

Se ha hecho necesario el manejo de fuentes periodísticas en diversos idiomas (inglés, francés, italiano, portugués y alemán). Para facilitar su comprensión hemos seleccionado los juicios críticos sobre Pedro Lavirgen que pertinentemente han sido traducidos por el Servicio de Idiomas de la Universidad de Córdoba (UCOIDIOMAS) que, aparte de su prestigio como una Empresa Registrada de AENOR, nos proporcionan una visión objetiva de los hechos que se narran.

En este estudio también nos hemos propuesto investigar sobre las grabaciones discográficas y audiovisuales realizadas por el tenor, que, cuando corresponden a registros efectuados en vivo, se convierten en testimonios históricos. Con su audición podemos comprobar qué términos se han utilizado para la descripción de cada interpretación. Evidentemente, la relación espectador-intérprete-crítica es un acontecimiento espaciotemporal irrepetible. No obstante, podemos corroborar y contrastar cada grabación con las fuentes escritas y –cómo no–, redescubrir la faceta interpretativa del tenor, para lo que ofrecemos nuestros propios comentarios e incluso la posibilidad de escuchar algunos de los fragmentos que hemos recopilado en un CD.<sup>2</sup> Una vez que hemos ido dando respuesta a cada uno de estos apartados estaremos en condiciones de valorar las aportaciones de Pedro Lavirgen al mundo de la lírica y su contribución a la música española.

Junto a la compilación y análisis de las críticas que efectuemos en su momento sobre Pedro Lavirgen, debemos añadir las conclusiones obtenidas de las investigaciones actuales sobre el género lírico. No han faltado los congresos en torno a la zarzuela, organizados por instituciones como el Instituto Complutense de Ciencias Musicales, INAEM, Fundación Jacinto e Inocencio Guerrero,

---

<sup>2</sup> Las reproducciones se han realizado acogiéndonos al artículo 32 de la Ley de Propiedad Intelectual. El CD se ha elaborado como complemento a esta investigación y para ello indicaremos la fuente utilizada.

Fundación Juan March, Sociedad General de Autores de Madrid... Sin embargo, las sesiones se han centrado en los aspectos más decimonónicos, el género chico, las ediciones de zarzuelas, el estudio estilístico de un compositor y las aportaciones más locales, sin abarcar todavía –tal vez por falta de perspectiva histórica– unos hechos que, dentro de un nuevo siglo, quedan en un tiempo pasado. Quizá sólo sea cuestión de esperar a que den sus frutos las investigaciones.<sup>3</sup>

Es verdad que ha experimentado un notable ímpetu la musicología española (véase *Revista de Musicología* o publicaciones de la Sociedad Española de Musicología) pero aún es una ciencia relativamente incipiente en nuestro país. La mayoría de los estudios corresponden a las ramas históricas de la musicología (investigación en archivos y catedrales, organología e iconografía, transcripción, edición, documentación, catalogación de fuentes...). En este sentido, las tesis doctorales españolas apenas se han ocupado de la segunda mitad del siglo XX, un periodo que aún resulta poco atractivo como objeto de estudio para los musicólogos: “Su cercanía en el tiempo, la presencia entre nosotros de muchos de sus protagonistas y su esterilidad creativa han hecho que este periodo aparezca como una gran laguna entre la actividad musical republicana de los años treinta y la incorporación de nuevas generaciones de músicos españoles a la vanguardia europea en los cincuenta”.<sup>4</sup> Los comentarios de Gema Pérez Zalduondo no han perdido su vigencia, así como la reflexión de M. Cureses cuando señalaba que las investigaciones posteriores en torno a la música española se han centrado nuevamente, en los compositores, nuevos lenguajes, estéticas e intérpretes de vanguardia.<sup>5</sup>

---

<sup>3</sup> Como es el caso de las recientes publicaciones de los *Diccionarios de la Zarzuela* Española e Iberoamericana, coordinados por Emilio Casares, a los que se suma los estudios del Dpto. de Literatura Española y Teoría de la Literatura de la UNED, que dentro de su línea de investigación se encuentra realizando un estudio sobre *La vida escénica española a finales del siglo XIX y principios del siglo XX*, centrado en el Teatro-historia representación teatral en España, cuyos resultados ayudarán a la realización de un enfoque interdisciplinar sobre estos temas.

<sup>4</sup> PÉREZ ZALDUONDO, G.: “El nacionalismo como eje de la política musical”, en: *Revista de Musicología*, Madrid, Vol. XVIII, 1-2, 1995, pp. 247-248.

<sup>5</sup> Resulta muy interesante las aportaciones bibliográficas que ofrece CURESES, M.: “Investigación en torno a la generación del 51: de los estudios posibles a los imprescindibles”, en: *Revista de Musicología*, Madrid, 1997, Vol. XX, 1, pp. 703-715.

A esto, añadía Miguel Ángel Roig Francolí que la musicología española adolece de un estudio crítico y analítico de la música española del siglo XX y bien es verdad que hay que completar y establecer un repertorio histórico para todos los períodos de la historia de la música española, a hacer asequibles transcripciones y ediciones, pero es necesario documentar no sólo los músicos y su producción, sino también todas las demás facetas de nuestra vida musical.<sup>6</sup> En este sentido, han sido especialmente fructíferas las obras de carácter enciclopédico que han recogido las trayectorias biográficas de cantantes españoles, pero al menos con respecto a Pedro Lavirgen, no podemos más que señalar que lejos de aportar un discurso fresco sobre nuevas fuentes documentales, se limitan a unas síntesis en nada bondadosa, y lo que es peor, a lo que consideramos un empobrecimiento informativo sobre su figura.

En relación con la ciudad de Córdoba, esta tesis supone igualmente abrir una línea de investigación en torno al desarrollo de las temporadas líricas, su evolución, así como de las instituciones musicales que nos permitan comprender nuestra realidad cultural más inmediata. La presente investigación sobre Pedro Lavirgen creemos que alcanza aún una especial relevancia por ser el intérprete andaluz más importante de la segunda mitad del siglo XX, y uno de los cordobeses más insignes que ha dado nuestra provincia.<sup>7</sup> Como tendremos ocasión de comprobar, su proyección internacional y la carrera desarrollada bien le merecen otro puesto en la historia musical española más reciente. Por todas estas razones consideramos que un proyecto de esta naturaleza puede constituir un aporte significativo a los estudios musicológicos.

---

<sup>6</sup> Confróntese, ROIG-FRANCOLÍ, M.A.: “Teoría, análisis, crítica: reflexiones en torno a ciertas lagunas en la Musicología española”, en *Revista de Musicología*, Madrid, 1995, Vol. XVIII, 1-2, pp. 11-25. Aunque este texto es del año 1995, una vez revisados los artículos que se han publicado así como las tesis hasta la fecha de hoy, no ha perdido vigencia.

<sup>7</sup> Su Bujalance natal le tiene dedicada una plaza con un busto; Córdoba cuenta con una avenida dedicada a su nombre, como también La Solana (Ciudad Real), Aspe (Alicante) y las sevillanas localidades de Alcalá de Guadaira y Dos Hermanas.

### 3. MARCO METODOLÓGICO

Nos hemos propuesto recomponer la trayectoria profesional del tenor Pedro Lavirgen. Sin embargo, tal y como hemos señalado en nuestros objetivos, en esta monografía pretendemos llegar un poco más allá de la mera descripción biográfica y hemos tenido en cuenta los aspectos histórico-sociales que pudieron influir en su carrera. Para ello hemos empleado el método de investigación histórico, bajo el paradigma interpretativo, con el que examinamos el pasado con el propósito de describir e interpretar los hechos relevantes.

Es un tipo de investigación descriptiva que estudia la conexión entre los hechos que han ocurrido en el pasado, cuya fuente de información se basa, fundamentalmente, en los documentos. Significa interpretación, lo que supone la realización de inferencias causales, que son el proceso de llegar a la conclusión de que unos acontecimientos conducen, directa o indirectamente, a una subsiguiente serie de acontecimientos. Como historiadores no podemos probar que un hecho sea la causa de otro, pero podemos hacer nuestra interpretación sobre secuencias de acontecimientos históricos.<sup>8</sup>

Con este proceso metodológico, desarrollado en el seno de un marco teórico, en una concepción global de lo social-histórico, es posible formular hipótesis. Siguiendo a Aróstegui, la formulación de las hipótesis nos sirve para enfrentarlas con los datos, estando sistemáticamente puestas a prueba.<sup>9</sup> Las preguntas o hipótesis que marcaron nuestra investigación trataron de dar respuesta a cómo se desarrolló la trayectoria profesional del tenor Pedro Lavirgen, qué papel ha tenido en el mundo de la lírica y cómo ha sido reconocida su carrera. Partíamos del convencimiento de que en la medida en que su figura fuese puesta en valor, figuraría en los estudios, trabajos y publicaciones que posteriormente se realizaran sobre la lírica, y que, tratándose de un campo aún no estudiado, permitiría la apertura de nuevas líneas de investigación.

---

<sup>8</sup> Confróntese BISQUERRA, R.: *Métodos de investigación en educación*. Barcelona. CEAC, 1989, pp. 144-145.

<sup>9</sup> ARÓSTEGUI, J.: *La investigación histórica: Teoría y método*. Editorial crítica. Barcelona, 2001, p. 370.

En nuestro trabajo tratamos de la explicación de una acción humana, de analizar por qué actuó de una manera determinada. Para ello –siguiendo a Topolsky<sup>10</sup>– se hizo necesario estudiar las características del sujeto, las condiciones en las que actuó, los medios disponibles, los resultados posibles y el conocimiento de las relaciones entre los medios y los resultados. Como podemos apreciar, ello suponía un análisis sobre el papel de determinados hechos dentro de estructuras más amplias.

Para dar respuesta a nuestras hipótesis analizamos distintas fuentes que recopilamos, acumulamos y estudiamos sistemáticamente desde una definición previa de los hechos que estábamos buscando. Después de la organización de los datos, de acuerdo con los criterios de aplicación de conocimientos formales y de contrastaciones de evidencias ya adquiridas, nos dispusimos a construir una explicación, una cadena de argumentaciones ordenadas en la que, además, teníamos que demostrar el proceso metodológico que la había producido, pues no bastaba decir lo que sabíamos, sino que era preciso decir cómo lo sabíamos.<sup>11</sup>

En la exposición e interconexión de lo investigado, sometido a la lógica de la comunicación, optamos por el sistema clásico de relato de hechos, seguido del juicio sobre ellos, culminando con unas conclusiones. Nuestro discurso queda articulado desde la exposición de lo histórico, en el que la descripción era un paso previo a la explicación. En este sentido se hizo necesaria la confrontación de explicaciones para poder llegar a una interpretación de los acontecimientos.

Junto a las fuentes documentales escritas –siguiendo a Paul Thompson–, recurrimos a la técnica de la Historia Oral, es decir el empleo de testimonios transmitidos de palabra en una entrevista. Consiste en uno de los medios para acceder al conocimiento, las creencias, la vida de esa sociedad o cultura, obteniendo datos en el propio lenguaje de los sujetos.<sup>12</sup>

En este aspecto nos acercamos al método biográfico, mediante el cual pretendemos mostrar el testimonio subjetivo de una persona, en el que se recoja

---

<sup>10</sup> TOPOLSKY, J.: *Metodología de la historia*. Madrid. Cátedra, 1982, p. 423.

<sup>11</sup> *Op. cit.*, p. 373.

<sup>12</sup> ARÓSTEGUI, J.: *Op. cit.*, p. 413.

tanto los acontecimientos como las valoraciones que dicha persona hace de su propia existencia, lo cual se materializa en una historia de vida, es decir, en un relato autobiográfico, obtenido por el investigador mediante entrevistas sucesivas. En ellas solicitamos información a una persona para obtener datos sobre un asunto determinado, y somos conscientes de que influimos en diferentes aspectos sobre el entrevistado, rememorando sentimientos o comportamientos. El sujeto narraba su propia vida (lo que hizo imprescindible el uso de la grabadora), pasando su testimonio a formar parte de los documentos orales que hemos completado con el uso de otras fuentes.<sup>13</sup>

En el desarrollo de esta investigación utilizamos la metodología histórica y empleamos las técnicas cualitativas con la aspiración de clasificar, tipologizar, reunir los datos en función de su carácter y contenido temático, una vez obtenidos a partir de la observación documental (archivo, prensa, publicaciones periódicas, monográficos...); el análisis de las entrevistas y el comentario de las grabaciones discográficas que realizara Pedro Lavirgen. Esta concepción metodológica rigurosa estuvo abierta a otras técnicas de representación de datos (tablas, estadística), conforme avanzamos en las fases de nuestra investigación científica.

### **3.1. FUENTES**

Realizada la búsqueda bibliográfica, hemos ido recogiendo los datos de distintas fuentes; para ello nos hemos desplazado a varias ciudades españolas con el fin de consultar los fondos de sus instituciones. Aparte de otros centros que, mencionamos a lo largo de nuestro trabajo, por su importancia resaltamos los siguientes:

- Archivo Histórico de la Ciudad de Barcelona: Hemeroteca.
- Biblioteca Nacional de Madrid, especialmente la Hemeroteca y la Sala Barberi.

---

<sup>13</sup> RODRÍGUEZ GÓMEZ, G., GIL FLORES, J. y GARCÍA JIMÉNEZ, E.: *Metodología de la investigación cualitativa*. Málaga, Ediciones Aljibe. 1999, pp. 58-59.

- Centro de Documentación Musical de Madrid. Una carpeta registrada bajo el nombre de Pedro Lavirgen contiene diversos recortes periodísticos
- Biblioteca del Conservatorio Superior de Música de Córdoba.
- Archivo Histórico Provincial de Córdoba, (A.H.P.C.).
- Biblioteca Municipal de Córdoba: Hemeroteca.
- Archivo de la Secretaría de la Facultad de Ciencias de la Educación de Córdoba.
- Archivo del Hospital de San Rafael de Córdoba.
- Archivo del Teatro de la Zarzuela.
- Biblioteca de la Fundación Juan March de Madrid.
- Base de datos del archivo de Radio Nacional de España.
- Centro de Documentación de Radio Televisión Española.

Si partimos de la premisa de Aróstegui cuando señalaba que “son fuentes adecuadas para un tema aquellos conjuntos documentales capaces de responder a mayor número de preguntas, con menos problemas e fiabilidad, de menos equivocidad o mejor adaptación a los fines de la investigación”, podemos hacer una primera distinción entre las fuentes escritas y las fuentes orales.<sup>14</sup> Entre las primeras debemos destacar:

a) Las publicaciones de carácter científico: manuales y tratados de la materia, enciclopedias y diccionarios especializados en cantantes líricos.

b) Las obras de referencia general que recogen la entrada “Pedro Lavirgen”: diccionarios, enciclopedias o compilaciones, tanto de carácter histórico en general como de Córdoba en particular. Para este apartado, así como el anterior, remitimos a la bibliografía que hemos manejado.

c) Los artículos de revistas. Hemos hecho un vaciado de las publicaciones periódicas de música y revistas especializadas para analizar los estudios existentes sobre la zarzuela y la ópera: la *Revista Española de Musicología* y las revistas de publicación mensual *Ritmo* (desde 1958 hasta 1984), *Música*, *Nasarre* y *Monsalvat*. De este modo hemos obtenido una panorámica sobre los estudios que

---

<sup>14</sup> ARÓSTEGUI, J.: *Op. cit.*, p. 396.

se han realizado sobre ambos géneros, los centros de investigación musical españoles, los congresos celebrados y la propia evolución de los acontecimientos musicales año por año, especialmente del período en que se desarrollaba la labor interpretativa de Pedro Lavirgen. En la mayoría de los casos, las páginas dedicadas a los espectáculos, dado su carácter informativo, no se recogen en los índices o publicaciones de carácter compilatorio.

d) Las crónicas, reportajes y críticas de la prensa publicadas tras cada actuación, obtenidos a través de un minucioso trabajo de búsqueda de hemeroteca, constituyen la base de nuestro trabajo. Ello nos ha permitido valorar la dimensión interpretativa del tenor representación tras representación, con un seguimiento muy pormenorizado de su carrera profesional, especialmente en las ciudades de Barcelona y Madrid.

e) Los programas de mano, carteles, artículos y recortes de prensa que, como documentos, hemos ido analizado. Hemos sido merecedores de la confianza de Pedro Lavirgen, quien se nos ha brindado en permanente ayuda, permitiéndonos la consulta de diversas fuentes, que hemos ordenando cronológicamente y clasificado en el que denominamos Archivo Privado del Tenor (A.P.T.).

f) Un Diario Personal del Tenor. Una fuente manuscrita inédita que nos ha aportado la visión del protagonista sobre sus primeros progresos vocales.

g) El Libro de contabilidad de Pedro Lavirgen. Se trata de un libro de cuentas, cedido por el tenor, en el que anotaba las actuaciones mes a mes, señalando el título, el número de representaciones, el país y la fecha de cobro. Nos ha resultado muy útil por cuanto que nos ha permitido hacer un seguimiento pormenorizado de sus actuaciones desde 1965 hasta 1984.

h) Varios. Todo objeto relacionado con Pedro Lavirgen (como por ejemplo las condecoraciones y premios que tuvimos ocasión de contemplar en una exposición sobre el tenor realizada en su Bujalance natal) aporta información que completa y/o corrobora otras fuentes. Entre ellas destacamos la carta que nos fue remitida por Francesco Brugnoli, admirador de Pedro Lavirgen, quien nos mencionaba diversas anécdotas relacionadas con su vida artística.



Las fuentes orales han sido las entrevistas:

a) Las entrevistas mantenidas con Pedro Lavirgen. Como fuente directa, estas trece entrevistas nos han permitido recomponer su trayectoria vital, centrándonos en aspectos de la misma que, contadas por el artista, quedan como un testimonio de indudable valor. Como hemos comprobado, no han sido recogidos en ninguna publicación, al menos de entre las consultadas a lo largo de este período de investigación. Nosotros hemos intentado verificar y comparar la “versión oficial” de lo que se ha escrito sobre Pedro Lavirgen en diferentes textos, frente a la visión personal del protagonista, lógicamente subjetiva aunque nada desdeñable. El contraste de estas fuentes, junto a la recopilación de las críticas vertidas sobre su persona, –pues muchas de ellas han caído en el olvido– nos han permitido reconstruir la trayectoria del tenor dentro de unas coordenadas científicas.

También nuestro protagonista ha consentido, con las autorizaciones pertinentes, la consulta de documentos privados y su divulgación en el presente estudio. Pero para nosotros, de inestimable valor ha sido la oportunidad de tenerlo frente a frente y sentirnos mediadores de su arte y su humanidad.

b) Las entrevistas realizadas a personalidades de la música vinculadas con el artista las consideramos fuentes directas, por tratarse del relato de un testigo presencial. En primer lugar debemos destacar la concedida por Jaime Tribó, en calidad de apuntador del Liceo. En un estadio muy inicial de nuestra investigación (junio 2000) nos proporcionó un listado con los títulos y las fechas de las actuaciones de Lavirgen en el Gran Teatro del Liceo. Fue una entrevista clave para iniciar el estudio de la actividad que desarrolló en la ciudad de Barcelona.<sup>15</sup>

Pablo de Nadal, como crítico musical, también nos dio su visión sobre las actuaciones catalanas del intérprete cordobés, mientras que Montserrat Caballé y Fiorenza Cossotto, como cantantes de prestigio mundial, nos han relatado sus vivencias con quien fuera compañero de reparto en numerosas producciones operísticas.

---

<sup>15</sup> Por entonces, por motivos profesionales tuvimos que desplazarnos hasta Barcelona, ocasiones que aprovechamos para consultar la hemeroteca del Archivo Histórico de la Ciudad de Barcelona, dado que el archivo del Gran Teatro del Liceo no se encontraba abierto al público.

Eduardo Lucas Bueso, como médico-foniatra, nos ofreció un testimonio realmente muy valioso, en cuanto aficionado a la ópera y conocedor del instrumento vocal. También nos dio su testimonio quien fuera agente teatral, Luis Andreu.

Junto a las fuentes escritas y orales, las grabaciones discográficas de carácter comercial registrada por Pedro Lavirgen constituyen para nosotros una fuente directa. A través de su audición y análisis podemos realizar un seguimiento de la propia evolución estilística, interpretativa y vocal del tenor. Los documentos audiovisuales nos permiten además dimensionar sus dotes como actor.

#### 4. ESTRUCTURA DE LA TESIS

Esta monografía sobre la trayectoria profesional del tenor ha sido articulada en siete partes. Si bien el trabajo en general, por motivos de encuadernación y para facilitar su manejo, está distribuido en dos tomos. El primero recoge, junto a la introducción, las primeras cinco partes de la investigación; el segundo tomo contiene las tres restantes, junto a la bibliografía, un apéndice documental y un disco.

La primera parte está dedicada a la descripción del entorno histórico-social en que se desarrolla la vida del personaje: *Las etapas cordobesa y madrileña (1930-1961) del intérprete vocal Pedro Lavirgen* y que para su estudio se ha articulado en tres bloques de contenidos. En una visión general del *panorama musical en España (1936-1961)*, describiendo la organización de las instituciones y la incursión del Estado en la música, hemos preparado el camino para el desglose posterior de nuestra investigación, que hemos organizado siguiendo el hilo cronológico de los acontecimientos. *La etapa cordobesa (1930-1954)*, que nos introduce en el contexto histórico-musical en que se desarrolla la infancia, adolescencia y madurez de Pedro Lavirgen. Tras ella, bajo el epígrafe *Del Bujalance natal a la capital española (1954-1961)*, analizamos cómo se traslada a Madrid a la búsqueda de un profesor de canto; inicia una etapa de formación vocal y de Corista e interviene en diversas ocasiones como solista, especialmente con las Compañías “Amadeo Vives” y “Mendoza Lasalle”. Para cerrar esta parte

hacemos un resumen. Esta estructura de exposición-síntesis la mantendremos a lo largo de todo el trabajo.

En la parte segunda, titulada *Ascenso hacia el éxito en España y primeras incursiones en la ópera (1962-1965)*, hemos analizado cómo el tenor progresa en sus actuaciones en España en una línea creciente de éxitos. Durante 1962 mantiene su labor como tenor solista de las citadas compañías, interviniendo en los Festivales de España o en otras pequeñas temporadas teatrales; debuta en la ópera con *Carmen* y triunfa en el Teatro de La Zarzuela de Madrid con *Doña Francisquita*, con la que se hace merecedor del Premio Nacional de Interpretación Lírica. En los años 1963-64, que ocupa un segundo bloque, el nombre del tenor va teniendo un reconocimiento en España, y recibe la Medalla de Oro del Círculo de Bellas Artes de Madrid. Finalmente, bajo el epígrafe *El salto a la ópera*, mostraremos cómo enfoca su carrera artística hacia este género: México, en 1964, casi a la vez que el Gran Teatro del Liceo de Barcelona, le abren sus puertas. Desde entonces, entre su repertorio, la zarzuela pasa a ocupar un segundo lugar.

En la parte tercera realizamos un itinerario de las actuaciones de Pedro Lavirgen por los diferentes *Escenarios internacionales (1966-1970)*. Bajo el título *El coraje de la vocación*, ofrecemos la nueva proyección de la carrera del tenor una vez que ha decidido dedicarse a la ópera y ha fijado su residencia familiar en Milán: actúa en teatros tan emblemáticos como el Staatsoper de Viena, el Teatro Bellas Artes de México o el Gran Teatro del Liceo de Barcelona y hace su presentación ante el público italiano. Siguiendo el hilo cronológico de los acontecimientos, en *Los años dorados (1968-1969)* analizamos su presencia en las diferentes capitales de España, Europa y América. El 1968 es un año marcado por la concesión de la Medalla de Oro que le otorga el del Liceo de Barcelona y por su presentación en el Metropolitan de Nueva York, que le abre las puertas a otros teatros. En 1970 se suceden *los debut internacionales* de Lavirgen.

En la cuarta parte, titulada *Años para el éxito (1971-1976)*, detallamos cómo traspasa los umbrales de los escenarios más emblemáticos del mundo. En un primer bloque, *Escalando hacia la pirámide* que comprende los años 1971-1972, nuestro protagonista recorre el continente americano (desde Houston, hasta Argentina) y sus compromisos le llevan hasta Tokio. En España, triunfa en el

Liceo de Barcelona, en las veteranas temporadas de Oviedo, Bilbao y La Coruña. Además, recibe, por segunda vez, el Premio Nacional de Interpretación Lírica. A continuación y bajo el epígrafe *Hacia la cumbre (1973-1974)* hemos seguido las actuaciones del tenor por áreas geográficas: desde la conquista del público italiano en Piacenza, donde recibe el Premio Verdi de Oro y debuta en la Arena de Verona, hasta los diferentes teatros internacionales de Tokio, Miami, Québec, Caracas. También en los festivales españoles, porque la ópera va calando entre el público español que, organizado en torno a las Asociaciones de Amigos de la Ópera, mantiene una cartelera operística. Finalmente nos centramos en los años 1975 y 1976 que representan *la cúspide* profesional del tenor: Viena, Arena de Verona, Covent Garden y su entrada triunfal en la Scala de Milán.

El segundo tomo se inicia con la quinta parte, titulada *Cambios en la escena (1977- 1981)*, en la que seguimos la proyección profesional de Pedro Lavirgen distribuida en dos bloques de contenidos. El primero, *Los años para una transición*, lo iniciamos con un estudio sobre la nueva realidad social y cultural que se ha conformado en España una vez establecida la democracia. Seguidamente comentamos sus sobresalientes actuaciones en: el Liceo de Barcelona, el Festival de Ópera de Madrid y las temporadas provinciales; y cómo era reclamado para el role de Don José en Tokio, Génova, Avignon, Viena y Edimburgo. Un segundo bloque, “*Sólo seguir cantando...*”, recoge el trienio comprendido entre 1979 y 1981. Tras una incertidumbre inicial, Lavirgen se mantiene en la brecha de la ópera cosechando reconocidos triunfos en los teatros de Barcelona, Valencia, Oviedo, La Coruña, México, Uruguay, Catania, Besançon, Breguenz y Bélgica, entre otros. En su agenda figuran sus roles más representados como Mario o Don José, otros abordados ocasionalmente como Macduff, Samson o Sancho Garcés y la incorporación de Otello. Así mismo, el tenor forma parte de dos montajes teatrales de José Tamayo: *Antología de la Zarzuela* y la versión castellana de *Carmen*.

*Al otro lado de la pirámide (1982-1993)* es el título de la sexta parte. En ella detallamos cómo se desarrolla, en cuanto a la labor escénica, la última etapa profesional de Lavirgen. En primer lugar abordamos los años 1982-1986, *Unos*

*años de Antología*, en que el tenor permanece unido al espectáculo de *Antología de la Zarzuela* con el que viaja a Rusia, América, Israel, Italia, Japón, Francia, España, etc. También tiene su cita con los públicos operísticos de Barcelona, Palma de Mallorca, La Coruña, Oviedo y Sabadell. Las últimas actuaciones sobre el escenario, entre 1987 y 1993, son igualmente recogidas. Es una etapa caracterizada por la reducción en el número de las actuaciones de ópera y los aplausos recibidos en las representaciones de zarzuela y conciertos, hasta despedirse, en 1993, de la vida escénica con un Homenaje Nacional (Madrid). No por ello dejaba de intervenir en otras facetas vinculadas a su profesión y, bajo esta justificación, hemos incluido un bloque denominado *Una labor entre bastidores*, en el que damos cuenta de las actividades que realiza hasta prácticamente nuestros días.

Finalmente en la séptima parte, *Semblanzas y Coda*, aportamos diversos testimonios sobre el tenor y, tras una crítica bibliográfica, exponemos nuestras conclusiones.

Este segundo tomo se completa con otros apartados:

La bibliografía que hemos manejado y que ha sido distribuida, entre otros, en los siguientes apartados: fuentes documentales; historia general y diccionarios; libros y diccionarios de música; periódicos; revistas; carteles y programas.

Los apéndices. En el Apéndice I ofrecemos la Tabla de representaciones dramáticas en los que ha actuado Pedro Lavirgen desde 1962 a 1992, en la que recogemos los títulos, el lugar de representación, la fecha y los repartos. En el Apéndice II reunimos los registros audiovisuales comerciales del tenor.<sup>16</sup> En el Apéndice III aparece el listado con los fragmentos interpretados por Lavirgen que hemos seleccionado en el CD, con los que mostramos su evolución vocal. Finalmente, en el Apéndice IV recogemos 218 documentos con su propio índice.

---

<sup>16</sup> El comentario sobre las grabaciones de Pedro Lavirgen se ha centrado en las grabaciones comerciales. Nuestra sorpresa ha sido mayúscula cuando a través de la red de Internet, hemos encontrado “grabaciones piratas” con grabaciones en vivo del tenor.

Llegados a este punto, queremos reconocer la diligencia con la que nos ha ayudado el personal que atiende las instituciones y archivos que hemos consultado. Agradecemos la colaboración a todas las personas que siempre han tenido a bien el atendernos, bajo la tarjeta de presentación de su admiración hacia el tenor; al propio protagonista, así como a su esposa Paquita Baena.

Es justo mencionar el agradecimiento a nuestra tutora, la Doctora Yolanda Olmedo que nos ha dirigido en las sesiones de trabajo, vigilando que nuestra metodología y estilo resultasen adecuados. Esperamos haber recogido fielmente sus enseñanzas.

Hemos de reconocer también nuestra gratitud a todos los que con su ánimo nos han infundido aliento y energía para recargar nuestras horas de desvelo, y especialmente a la familia y amigos que han comprendido las horas que les he negado: gracias por vuestra comprensión y paciencia. He de abrir, finalmente, mi corazón a mi hija Belén; sus ojos infantiles me devolvían a la cordura del tiempo, y a Gabriel; sin el querido compañero de viaje no hubiera llegado a esta estación.



**PARTE PRIMERA**

**PEDRO LAVIRGEN, ETAPAS CORDOBESA Y  
MADRILEÑA (1930-1961)**





En esta primera parte hacemos una descripción del entorno histórico-social en que se desarrollan las etapas cordobesa y madrileña (1930-1961) del intérprete vocal Pedro Lavirgen, la cual hemos articulado en tres bloques de contenidos.

En el primer bloque ofreceremos una visión general del *panorama musical en España (1936-1961)* describiendo la organización de las instituciones no gubernamentales y la labor del Estado en el campo de la música. Así dejamos preparado el camino para el desglose posterior de nuestra investigación, centrada en la trayectoria profesional del tenor, la cual que hemos estructurado siguiendo el hilo cronológico de los acontecimientos.

En un segundo bloque, denominado *Etapa cordobesa (1930-1954)*, nos introduciremos en el contexto histórico-musical en que transcurre la vida: infancia, adolescencia y madurez de Pedro Lavirgen, nacido en 1930 en Bujalance (Córdoba). Descubriremos cómo en ese periodo, con una infancia marcada por la Guerra Civil, se despiertan sus inquietudes artísticas.

Para cerrar esta parte, bajo el epígrafe *Primera etapa madrileña (1954-1961)*, analizaremos cómo un joven de provincias se traslada a la capital a la búsqueda de un profesor de canto y de una valoración sobre sus cualidades vocales. Inicia su etapa de formación vocal que compagina con el trabajo de corista en diferentes agrupaciones musicales. Los años de estudio dan seguridad a un joven que lo ha apostado todo por cantar e interviene como solista en las ocasiones en que pueda mostrar sus cualidades interpretativas y debuta en 1959 con *Marina*. Ejerce como tenor comprimario, y en el año 1961 aborda una nueva etapa profesional como solista de la Compañía “Amadeo Vives” y de la Compañía “Mendoza Lasalle”. Finalmente iremos desgranando la intensa actividad que realiza en España con ambas compañías de zarzuela y el tratamiento que concede la prensa a un nuevo tenor llamado Pedro Lavirgen.

## 1. PANORAMA DE LA MÚSICA EN ESPAÑA (1936-1961)

Ya durante la Segunda República el arte musical estaba considerado socialmente desde un punto de vista secundario. Por entonces, la situación de inestabilidad de los profesores de orquesta llegaba casi a la extinción de su trabajo, dado el auge de la radio y del cine. Para debatir esta crisis, en 1931 se organizó una Conferencia Nacional en la que se acuerda: excluir los espectáculos cinematográficos en los locales del Estado, diputaciones y ayuntamientos, impedir el uso de discos o pianolas en espacios públicos, así como la obligación de que los cines sonoros empleasen a grupos orquestales subvencionados por el Estado. Estas imposiciones no llegaron a su término al contar con la negativa de los músicos más jóvenes, quienes consideraban imprescindible estar al corriente de la música europea. No cabía, por tanto, la exclusión de la «música mecánica».

Para reorganizar la vida musical, la Junta Nacional de Música y Teatros Líricos (21 julio 1931), además de proteger a los profesores de orquesta, tenía como objetivo estimular la Ópera Nacional. Pero esta protección de la música duró tres años, con un resultado escandaloso provocado por el reparto de diferentes subvenciones económicas. Supuso un duro golpe para la ópera nacional española.<sup>1</sup>

Estas líneas nos pueden introducir en la situación social por la que atraviesa la vida del músico desde los años 30, aún mucho más recrudescida tras la Guerra Civil. Efectivamente, una vez iniciada en España la reconstrucción del

---

<sup>1</sup> Consideramos muy interesante el estudio de *Charlot* porque analiza la influencia de la “música mecánica”, los pro y contra, en distintos compositores, por lo que remitimos a HEINE, CH.: “Charlot de Ramón Gómez de la Serna con Música de Salvador Bacarisse: el Nuevo género de la Opera Cómica española”. *Revista de Musicología*. Madrid, XXI, 1998, pp. 39-41.

Estado, existen unas prioridades en la atención de la población y en la organización de los sistemas de producción. En este contexto, la música, al igual que otras artes, queda relegada a un segundo plano. Una vez que se van restableciendo las estructuras sociales y económicas, se reanudan progresivamente las actividades musicales a través de distintas entidades y agrupaciones. El efecto será desigual según las distintas capitales, sin que en general se eleven los niveles culturales y musicales de los españoles. Durante este proceso, iniciado en la década de los cuarenta, Antonio Fernández-Cid nos apunta cómo hay en España una voluntad estatal de protección e inquietud artística que conduce a la creación de diferentes organismos y entidades<sup>2</sup>. No obstante, como señala Tomás Marco, quizá con la perspectiva que dan los años, la vida creativa tiende poco a poco a polarizarse entre Madrid y Barcelona, sin que ello beneficie en absoluto a la música en general y a la española en particular.<sup>3</sup> Este proceso se mantendrá hasta los años setenta.

Para analizar el panorama de la música en España describiremos la organización de las instituciones y la incursión del Estado en la música a través del Departamento de Música y la organización de los Festivales de España. Conoceremos las dificultades por las que atraviesa el género lírico, especialmente el español, las breves temporadas de ópera en España, el hito que supone para la reapertura del Teatro de la Zarzuela y la aportación de José Tamayo a la zarzuela.

Analizaremos qué cualidades debe reunir un intérprete lírico y especialmente un tenor, las voces que van ocupando los escenarios del momento y nos acercaremos al mundo de la crítica musical en la prensa española. Con especial interés nos centraremos en las capitales de Madrid y Córdoba haciendo además un breve estudio de las agrupaciones musicales y vocales más significativas.

---

<sup>2</sup> Véase FERNÁNDEZ-CID, A.: *La música y los músicos españoles en el siglo XX*. Ediciones Cultura Hispánica. Madrid, 1963, p. 103.

<sup>3</sup> Confróntese MARCO, T.: *Historia de la música española*. Alianza editorial. Madrid, 1983, p. 21.

## 1.1. ENTIDADES Y AGRUPACIONES MUSICALES DE ESPAÑA

Durante el Primer Gobierno Regular de Franco se promulgó la *Ley de administración central del Estado*, el 30 de enero de 1938, por la que la nueva organización administrativa se basaba en la existencia de once Departamentos Ministeriales organizados en Servicios a modo de Direcciones Generales. Tres de esos departamentos estaban ligados a la música: El Ministerio del Interior, la Dirección General de Prensa y Propaganda del Ministerio del Interior, y el Servicio Nacional de Bellas Artes.

El Ministerio de Interior era el encargado de la consolidación del aparato ideológico, que se realizó, sobre todo, a través de los servicios de prensa y propaganda. Mediante la Ley de Prensa (22 de abril de 1938), toda la producción cultural quedaba controlada y dirigida. A través de la Dirección General de Prensa y Propaganda del Ministerio del Interior se sancionaban las actividades musicales, se depuraba el Cuerpo de Directores de Bandas de Música Civiles y se prohibían las asociaciones culturales. Finalmente, el Servicio Nacional de Bellas Artes, dentro de los Servicios Nacionales de Educación, intentaba organizar e impulsar los estudios musicológicos.<sup>4</sup> Pero resulta curioso como aún no concluida la guerra, el Gobierno Provisional de Franco (B.O.E. de 29-1-1939) convocó un concurso para traducir óperas al castellano. Esta intencionalidad no es una preocupación nueva, sino tradicional en la historia del género de todos los países, pero no deja de sorprender la premura con que se adoptan este tipo de iniciativas y es ahí donde se detecta “el marcaje que la ideología imponía en el frente franquista”.<sup>5</sup>

---

<sup>4</sup> Cfr. PÉREZ ZALDUONDO, G.: “El nacionalismo como eje de la política musical”. *Revista de Musicología*. Madrid, XVIII, 1995, n.º 1-2, p. 249.

<sup>5</sup> Vid. MEDINA, A.: “Itinerarios de la Ópera Española desde la guerra civil”, en: CASARES RODICIO, E. y TORRENTE, A. (Editores): Congreso Internacional “*la Ópera en España e Hispanoamérica, una creación propia*”. *La ópera en España e Hispanoamérica: Actas del congreso Internacional “la Ópera en España e Hispanoamérica, una creación propia*”. Madrid, ICCMU (2001- 2002), Vol. 2º, p. 373. Hace un recorrido por el gusto hacia la música alemana, hacia la parafernalia simbólica del nacional socialismo y música alemanes que profesaba los sectores más ideologizados del nuevo Estado. Esta tendrá su repercusión en una interesada inducción por la cual la Orquesta Nacional de España en sus programas interpreta bastante música española. Por eso dentro de este contexto no faltaron óperas de tema estrictamente religioso, con historias de carácter edificante y didácticas. Siguiendo las observaciones de este autor conviene que situemos la fecha en 1936 y no en 1939 como así se puede comprobar por las últimas reflexiones historiográficas, especialmente tras el estudio de PÉREZ ZALDUONDO, G.: *La música en España durante el franquismo a través de la legislación: 1936-1951*. Tesis doctoral (Universidad de Granada, 1993), Vol. II, pp. 29 y ss.

El franquismo puede que hiciese oídos sordos a la música, pero a todo lo que llevara una carga inmediata de posible ideología, esto es, al texto, como ocurre en la ópera, le prestaría una amplísima atención censora.<sup>6</sup>

En 1940 el Estado se ve en la necesidad de reorganizar la actividad musical española, y para ello crea la Comisaría General de la Música dentro de la Dirección General de Bellas Artes. Este organismo tiene como finalidad conceder a la música toda la atención que merece, tanto por lo que substantivamente significa dentro de las Bellas Artes, como por su alto e insustituible valor educativo en la formación espiritual y en la disciplina de la nueva juventud española.<sup>7</sup> Los comisarios iniciales Joaquín Turina, al que le sigue el Maestro Bartolomé Pérez Casas, tendrán como colaborador a Antonio de las Heras que desde 1956 a 1969 tomará las riendas de dicho puesto.

Entre las funciones destacan: la concesión de subvenciones, el establecimiento de premios, la atención a los centros de enseñanza, la celebración de seminarios, cursos, ciclos de conferencias... Sin embargo, la escasez de fondos va a ser una constante y, pese a su justificada existencia, acabará convirtiéndose en una Secretaría Técnica, desempeñada durante muchos años por Antonio de las Heras, árbitro de la música oficial, se va a interesar, en cambio, en promover la información internacional o la creatividad nacional.<sup>8</sup> A él, no obstante, se deben tres grandes logros: Una política expansiva de la Orquesta Nacional (para asegurarse un público), la creación del Festival de Granada y la restauración y apertura del Teatro Real como sala de conciertos.<sup>9</sup>

Durante los años cuarenta, Madrid es el centro de la vida musical española, por ello estudiamos la actividad musical que desempeñaban las agrupaciones y entidades musicales más destacadas de la capital; así pues, conociendo el ambiente musical madrileño podremos establecer una comparación con el que atravesaban otras provincias, especialmente la cordobesa.

---

<sup>6</sup> Vid. MEDINA, A.: *Op. cit.*, p. 379. Nos ofrece ejemplos de los autores y óperas españolas estrenadas, desde el “españolismo” de los años cincuenta hasta los nacionalismos y localismos de los ochenta.

<sup>7</sup> Confróntese FERNÁNDEZ-CID, A.: *Op. cit.*, p. 338.

<sup>8</sup> Vid. MARCO, T.: *Op. cit.*, p. 162.

<sup>9</sup> Cfr. FERNÁNDEZ-CID, A.: *La música española en el siglo XX*. Fundación Juan March, Colección Compendios. Madrid, 1973, p. 339.

En Madrid, junto a la Agrupación Nacional de Música de Cámara, que venía a engrosar los conciertos que se celebraban en el Ateneo, en el María Guerrero o el Palace, la capital española contaba con dos orquestas: La Orquesta Sinfónica de Madrid (1904), dirigida por Enrique Fernández Arbós, con sus conciertos en el Teatro Español; y la Orquesta Filarmónica, fundada en 1915 y dirigida por Bartolomé Pérez Casas, con sus actuaciones en el Teatro Monumental.

Uniendo ambas orquestas se crea en 1940 la Orquesta Nacional, que da sus conciertos en el Teatro María Guerrero. La “refundición”, no obstante, está mal gestionada en un principio por lo que, en palabras de Fernández-Cid, el conjunto “vino a ser un pálido reflejo de sus posibilidades”.<sup>10</sup>

En los comienzos de 1945 los mejores instrumentistas de la nacional se prestan a ser dirigidos por Ataulfo Argenta, que entonces sólo era profesor de piano, celesta y timbres de la orquesta. Poco después, convencidos de su jerarquía se constituyen como Orquesta de Cámara de Madrid y ofrecen conciertos memorables, e incluso actuaciones líricas. La titularidad de la Orquesta Nacional está en manos de Argenta a partir de 1948, año en que la orquesta hace su presentación internacional.

Fernández-Cid nos describe cómo la capital española ofrece en 1956 distintas actividades musicales, entre ellas, las impulsadas por el Ateneo, que programa mensualmente conciertos de canto con piano, ilustrados con un conferenciante; Cantar y Tañer, Círculo Medina, Juventudes Musicales, el Conservatorio de Música, Colegios Mayores y Universidades, Cajas de Ahorros, etc., ofrecen conciertos, que con el esfuerzo de los organizadores reúnen a un público melómano.<sup>11</sup>

Durante la década de los cincuenta y hasta los sesenta la actividad musical en Madrid se centra en la música sinfónica, el concierto de solista y la música de cámara. Veremos constantes referencias en la capital a la Orquesta Nacional, a la

---

<sup>10</sup> Confróntese FERNÁNDEZ-CID, A.: *La década musical de los cuarenta*. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1980, p. 11.

<sup>11</sup> Véanse las Revistas *Ritmo* de los años 1956 a 1958, en que se evidencian las actividades musicales organizadas por estas entidades.

Orquesta Filarmónica y a la Orquesta Sinfónica, aparte de la llegada de numerosas agrupaciones extranjeras, directores invitados y solistas. Mientras, en Barcelona, junto a la música instrumental, los espectáculos de ópera y danza se imponen debido a una larga tradición.<sup>12</sup>

En el resto de la geografía española, la Guerra Civil trunca la actividad musical y muchos músicos comprometidos con la República quedan sin empleo<sup>13</sup>. Se crean algunas orquestas municipales como las de Bilbao, Barcelona y Valencia, que sobrevivirán con muchos problemas económicos de sus Ayuntamientos para mantenerlos. Otras formaciones de la época son el “Cuarteto Clásico”, la “Agrupación de Música de Cámara de Barcelona”, el “Trío Bilbao”...

En el apartado del mundo coral caben destacar dos agrupaciones madrileñas de los años sesenta: El “Coro de Radio Nacional de España”, proveniente del “Coro de Cámara” y que tenía excelentes solistas que sólo esporádicamente se implicaban en la disciplina de coro; y los “Cantores de Madrid”, con materia de no tan excelente calidad que, en cambio, consiguieron resultados colectivos pasmosos y supondrían para Madrid la oportunidad de gozar en programas de todo tipo: (sinfónico, lírico y a capella) de valor inestimable.<sup>14</sup> A ambos se sumará el Coro del Teatro de la Zarzuela. En todos ellos se oyó la voz de Pedro Lavirgen.

También, como puntales decisivos de la vida cultural española, hay que destacar las formaciones corales del “Orfeó Catalá”, el “Orfeón de Pamplona”, la

---

<sup>12</sup> Estas son las breves conclusiones que podemos deducir al analizar los resumidos panoramas de la música en Madrid, Barcelona y algunos acontecimientos de provincias. Para una información más detallada remitimos a *Enciclopedia Universal Ilustrada, Europeo- Americana*. Enciclopedia Espasa Calpe. Madrid. Suplemento (1955- 1956), pp. 1143-1145; Suplemento (1957- 1958) pp. 1230- 1232; Suplemento (1959-1960), pp. 1625-1627 y Suplemento (1961-1962), pp. 1171-1173.

<sup>13</sup> La edad de oro de las fundaciones orquestales fueron los años 20 avanzados y los 30; incluso se llegó a hablar de “Orquestismos” señalando que existían demasiadas orquestas para el público que había. Véase a este respecto CASARES, E.: “Joaquín Gasca. Un músico olvidado de la generación del 27”. *Cuadernos de Música Iberoamericana*. Vol. 4. Edita Fundación de autor. Madrid, 1977, p. 72.

<sup>14</sup> Cfr. FERNÁNDEZ-CID, A.: *La música y los músicos...*, p. 126. Pese a las reivindicaciones para la creación de unos coros nacionales, hubo que esperar hasta el año 1971 para que se formara el Coro Nacional de España. A partir del coro de alumnos de la Escuela Superior de Canto que dirigía Lola Rodríguez de Aragón, la Dirección General de Bellas Artes lo nombra Coro Nacional y lo divide en dos secciones uno para teatro lírico y otro dedicado a la polifonía. Véase IGLESIAS, A.: *Coro Nacional de España. 25 años*. Instituto Nacional de las Artes Escénicas. Madrid, 1996.



“Sociedad Coral de Bilbao”, el “Orfeón Vergarés”, la “Sociedad Polifónica de Pontevedra”, y el “Orfeón Donostiarra”.

En algunas capitales de provincia, junto a las agrupaciones musicales de las que hemos dado cuenta en las líneas anteriores, se forman las Sociedades de Conciertos que desempeñarán un importante papel organizando actividades culturales, conciertos y conferencias. Como señala Antonio Fernández-Cid, en estas sociedades filarmónicas y culturales, en su desvelo, sacrificio y entusiasmo se encuentra la base de la vida musical de nuestras provincias.<sup>15</sup> También abundan las Escolanías infantiles, primera escuela de música para muchos españoles, porque en el país la enseñanza musical tenía escaso raigambre. En ellas se aprendía disciplina musical, técnica coral, etc. Muchos de los grandes solistas españoles de los años setenta fueron también niños cantores en las numerosas Escolanías que organizaban colegios, parroquias y congregaciones religiosas.<sup>16</sup>

Visto el ambiente musical madrileño, en el resto de las ciudades (salvo en Barcelona y Valencia, como diremos más tarde) podemos describir un panorama musical desolador en lo que a organización de actividades de ámbito local se refiere. Escasean las ayudas estatales, y la iniciativa privada será casi nula. Para impulsar las actividades culturales el Estado pondrá en marcha una infraestructura conocida como “Festivales de España”.

Pese al escaso impulso real del Estado en política musical, el aparato ideológico estableció, al menos en el campo teórico, las bases para la utilización y recuperación de todas las tradiciones populares españolas (artesanía, coros y danzas), a través de la Sección Femenina de la FET y de la JONS. Esto hizo que cada provincia tuviera unos Coros y Danzas, dependientes de la Sección Femenina, con la formación de grupos locales y regionales.

La Sección Femenina se estructura en varios servicios, siendo uno de ellos la Regiduría de Cultura que cuenta con un Departamento de Música (creado en

---

<sup>15</sup> FERNÁNDEZ-CID, A.: *La música española en el siglo XX*. Publicaciones de la Fundación Juan March. Madrid, 1973, pp. 342.

<sup>16</sup> Cfr. PARDO, S. R.: “Venid y vamos todos”, en: *La vida cotidiana y canciones en la España de los 40*. Ediciones del Prado. Madrid, 1990, p. 12.

1938 y que en la reestructuración de 1969 se mantiene). Su finalidad es la difusión de la formación musical en toda España, por entender que el conocimiento de la música es indispensable a un pueblo que quiere elevar su cultura. Así con el método Orff, concursos de Coros y Danzas, Villancicos... se va difundiendo el amor a la música y su aprendizaje<sup>17</sup>.

Dentro del Plan de Enseñanza del Departamento de Música, que cuenta incluso con una serie de textos impresos para estos fines<sup>18</sup>, las enseñanzas varían según los cursos pero basándose en el siguiente método: Solfeo, por ser la base, y porque prepara para el estudio de la disciplina musical para aquellas que descubran sus aptitudes; Canto Gregoriano, Historia de la música, (con un planteamiento teórico que será ilustrado con conferencias y discos) y Folklore, pues se pretende el resurgimiento de todo en cuanto a la canción, danza y traje, tratando que arraigue de un modo permanente en el pueblo. Para este fin se estudian las canciones que en diferentes dificultades técnicas se utilizan para el estudio del solfeo y así “se familiarizan con las diversas formas del Cancionero Nacional”. En cuanto a la danza, se estudian únicamente las propias de su región porque, las jóvenes, al practicar las de otras, “pierden naturalidad en los movimientos y por lo tanto su autenticidad.”<sup>19</sup>

Anualmente se celebran cursos para capacitar a las Instructoras de Música. Este título permitió el acceso, al profesorado de dicha enseñanza, a Institutos de Enseñanza Media, Institutos Laborales, Escuelas de Sección Femenina, etc.<sup>20</sup> Los celebrados en Vigo, Málaga, Zamora, Barcelona con las asignaturas divididas en teóricas y prácticas, incluían la pedagogía musical, el folklore y la impostación y

---

<sup>17</sup> Vid. CASERO, E.: *La España que bailó con Franco*. Ediciones nuevas estructuras. Madrid, 2000, pp. 24-25.

<sup>18</sup> Los textos son *Cancionero de la Sección Femenina*; *Canciones de Juventudes de Sección Femenina*; *Historia de la Música* y *Manuel de folklore*, ambos de Rafael Benedito. Para la estructuración y objetivos del Departamento Central de Cultura. Véase: *La Sección Femenina de F.E.T. y de la J.O.N.S. Historia y misión*. Edita Sección Femenina de F.E.T. y de la J.O.N.S. Madrid, 1951, pp. 77. El propio autor R. Benedito explica estos objetivos en una entrevista que concede a Juan Alcaraz en el artículo “El arte musical en la Nueva España. La Falange quiere que se cante bien” que se publicó en el *Semanario nacional sindicalista*, el 27 de enero de 1940, y que se reproduce en el libro OTERO, L.: *La Sección Femenina*. Edaf. Madrid, 1999, pp. 214-215.

<sup>19</sup> Confróntese *La Sección Femenina de F.E.T...*, p. 75.

<sup>20</sup> *Op. cit.*, p. 77.

vocalización de la voz, con el objetivo central de crear coros polifónicos, investigar y recopilar el folklore, realizar audiciones sobre la música en general, etc. Pero, como señala Estrella Casero, fue más en un plano teórico ya que no había a menudo un correlato efectivo en la práctica, debido a las razones presupuestarias a las que este Departamento estaba sujeto.<sup>21</sup>

La política del Departamento de Música, en su primera etapa (1938-1947), se centró en la recopilación de canciones (aspecto ya legislado por Pilar Primo de Rivera en 1944); la preparación para 1942 del I Concurso de Coros y Danzas y las salidas hacia Argentina, Francia, Perú, como proyección exterior. Contaban con grandes problemas presupuestarios y de organización (hasta protestas de los exiliados), aunque en general gozaron de gran éxito, incluso en el viaje a los Estados Unidos (1953).<sup>22</sup>

Para estimular la recogida del folklore, este Departamento organizaba el Concurso Nacional de Coros y Danzas, basado en la competición de grupos de Coros y Danzas, y Mixtos, de Coros y Danzas, de una misma provincia entre sí. Los grupos ganadores de esta primera competición volvían a competir con los de su misma región y los vencedores de esta segunda eran los que quedaban seccionados para la prueba nacional. Todos los grupos de canto interpretaban un programa obligado, oportunamente enviado por el Departamento de Música, consistente en una canción religiosa (siempre gregoriano) y dos canciones regionales de distinto carácter y dificultad. Debía ser apropiado para su interpretación por las niñas, tanto en el carácter de las canciones, como en la tesitura y en las dificultades técnicas. También cada grupo debía presentar canciones regionales de libre elección y de su región clasificándose aquella que sea mejor por su antigüedad, carácter etc. Los bailes presentados por los Grupos de Danza habían de ser netamente “auténticos”, sin mezcla de teatralidad en sus evoluciones y actitudes, cuidando trajes, adornos, cintas, colocación de pañuelos, manteletas... ante todo, tienen que reflejar verdad y autenticidad.<sup>23</sup>

---

<sup>21</sup> Cfr. CASERO, E.: *Op. cit.*, pp. 40-43.

<sup>22</sup> *Ídem.*

<sup>23</sup> Véase *La Sección Femenina de F.E.T...*, pp. 77-79.

Según la estadística de la propia Sección Femenina, al primer Concurso Nacional se presentaron 74 coros, 24 Grupos de Danzas y 18 Grupos mixtos; y siete ediciones más tarde el número de los mismos asciende a 499, 875 y 51, respectivamente.<sup>24</sup> Una muestra de los Coros y Danzas de la Sección Femenina se ofrecieron en 1955 con dos actuaciones en los Jardines del Generalife, en el marco del Festival Internacional de Música de Granada.<sup>25</sup>

El Departamento de Música en su labor, no olvidemos, “de elevar el nivel espiritual y cultural de la mujer en España y preparándole para una mejor dirección de su hogar”, velaba por otros concursos: el Concurso de Villancicos, solo para juventudes de la Sección Femenina, celebrado todos los años en Navidad, con premios a los mejores en calidad y autenticidad; el Concurso de Canciones, de carácter anual, al que pueden concurrir todos los músicos enviando las canciones que personalmente recojan, a condición de que sea inédita (otra manera de estimular la recogida de canciones); y otros concursos, como son los de Canto, Voz y piano, que cada año se organizaban únicamente para afiliadas de la Sección Femenina. Tras una prueba inicial las más capacitadas pasaban a la prueba nacional.<sup>26</sup>

También la Sección Femenina, por medio del Sindicato Español Universitario, tenía en las Facultades una serie de grupos de baile: educaban a las “universitarias acostumbradas a la aridez del estudio en la alegría y belleza de nuestras danzas regionales”. En los distritos se organizaban los coros mixtos de Canto y Danza “que tienden a llenar el hueco de la falta de educación musical en la universidad”.<sup>27</sup>

En una segunda etapa (1963-1977) la labor se extiende a la creación de grupos de Coros y Danzas, con sus ediciones de concursos, la formación de instrumentistas y bailarinas, la elaboración del *Libro del Folclore Español* de

---

<sup>24</sup> *Op. cit.*, pp. 80.

<sup>25</sup> Véase KASTIYO, L. y DEL PINO, R.: *El Festival Internacional del Música y Danza de Granada, 1952- 2001*. Volumen I, (1952- 1980). Festival Internacional del Música y Danza de Granada y Centro de Documentación Musical de Andalucía. Granada, 2000, pp. 88.

<sup>26</sup> Confróntese *La Sección Femenina de F.E.T...*, pp. 81. La labor de los concursos y recopilaciones de cada una de las provincias se plasmará en otras obras, como *Villancicos y canciones religiosas de Navidad*, recopilados por la Delegación Nacional de la Sección Femenina del Movimiento. Madrid, Almena, 1974.

<sup>27</sup> *Ídem*, pp. 171 -179.

García Matos...<sup>28</sup> Todo ello con el problema de la falta de instructoras para las diferentes agrupaciones. Muchas de estas recopilaciones, posibles gracias a las Cátedras ambulantes, se plasmaban en una serie de formularios confusos, con un complejo aparato burocrático, incluso con falta de rigor en los trabajos de transcripción musical.<sup>29</sup>

Es digna de mención la ausencia de varones en los grupos, justificada con las palabras del Capellán Nacional, porque bajo ningún pretexto puede existir coeducación pues “la enseñanza de bailes regionales no tiene un carácter espectacular ni de mera diversión; es una parte de las enseñanzas del Frente de Juventudes”.<sup>30</sup> Se tendrá que esperar hasta 1962 para que se autorice la inclusión de varones.

## 1.2. EL GÉNERO LÍRICO

Este aparente renacer de la música (las mencionadas agrupaciones sinfónicas, la llegada de directores y solistas invitados extranjeros), no se va a producir en el género lírico, ya sea el operístico o el zarzuelístico, este último en franca decadencia. A continuación señalaremos la situación por la que atraviesan ambos y muy especialmente la zarzuela española, dado que Pedro Lavirgen en una primera etapa profesional se dedica a su interpretación.

La ópera en España se mantiene a través de cortas temporadas en los teatros aislados de Oviedo, San Sebastián, Bilbao, Barcelona, Madrid... a veces en forma de pequeñas campañas oficiales, en las que se reponen los títulos italianos más famosos, sin que apenas exista un marco adecuado para una Ópera Española. Veamos detenidamente cuál era la actividad en esas ciudades.

La capital vizcaína mantiene en su Coliseo Albia un encuentro anual con la ópera, gracias al impulso no interrumpido de la Asociación de Amigos de la Ópera de Bilbao (ABAO), nacida en 1953. Desde el año siguiente cuenta con un coro propio y a su lado la veterana Orquesta Municipal estable, de plantilla recién

---

<sup>28</sup> CASERO, E.: *Op. cit.*, pp. 40-43.

<sup>29</sup> *Ídem*, pp. 88-89.

<sup>30</sup> Véase “Nota de la Asesoría de religión y Moral sobre los Grupos Mixtos de Baile”. Madrid 15 de junio de 1942, en: OTERO, L.: *Op. cit.*, p. 220.

reformada en ese año y con temporada fija. Para reducir los costes celebra seis representaciones en días alternos configurando un Festival de Ópera en el que se han dado cita las figuras más cotizadas (consiguió traer a la mítica Callas en 1959). Entre las voces masculinas debemos mencionar las de Mario del Mónaco, Franco Corelli, Bastianini, Alfredo Kraus, Filipeschi... Bilbao ha ofrecido elencos que sólo han podido hacerlo los grandes teatros del mundo.<sup>31</sup>

Junto a la trascendencia de la ópera, los conciertos líricos y los Festivales de Ballet, Bilbao es una ciudad que cuenta con la actividad del Conservatorio y dos entidades organizadoras de conciertos: la Sociedad Filarmónica y la Sociedad Arriaga. En general, en el País Vasco se observa la participación de muchos aficionados a la vida coral, como en la Agrupación “Coral de Pamplona”, el coro “Easo”, en el “Maitea” y en el “Orfeón Donostiarra”. En San Sebastián la actividad orquestal corre a cargo de su propia agrupación Sinfónica, y una referencia clave de la actividad musical de la ciudad se refleja en la Quincena de Música.<sup>32</sup>

Oviedo, otra ciudad de la cornisa cantábrica, moviliza su Teatro Campoamor para la ópera, con numerosas peñas líricas. Para hacer frente a las nuevas necesidades de cada una de las temporadas, desde 1962 trabaja codo con codo con la ABAO. Confecciona conjuntamente los programas y contrata a los artistas, pues en estos años el soporte fundamental de las representaciones en provincias son las voces de los solistas.

Manuel Álvarez-Buylla, organizador de la temporada ovetense, señala las dificultades por las que atravesaba la ópera de provincias. De manera muy resumida expone que todo el peso se dirige apasionadamente hacia el “divo”, descargando sobre sus hombros la responsabilidad del éxito o del fracaso. De su seguridad y de su brillantez dependía todo, incluso la taquilla. Es pieza fundamental e imprescindible, y en completa conexión con él se elegían las óperas. Se debían conjugar sus fechas libres, lo que devenía en falta de ensayos,

---

<sup>31</sup> Confróntese RUÍZ JALÓN, S.: *Cien años de música en Bilbao (1880-1980)*. Caja de Ahorros Vizcaína, 1981, p. 47.

<sup>32</sup> Cfr. RODRÍGUEZ SUSO, C.: “La música vasca en los años sesenta”. *Revista de Musicología*. Madrid, XIX, 1996, Vol. 1-2, pp. 245- 264.

debido a las exigencias económicas del montaje total. Era necesario, además, un director con experiencia que hiciera viable la representación. El repertorio italiano predominaba en estas temporadas porque era un vivero de calidad reconocida; gozaba de las preferencias de los espectadores. Además se contaba con la actuación del divo, por lo que el público soportaba los altos precios siempre que se ofreciera algo de calidad. El sacrificio de los aficionados era importante, aunque cada vez era más necesaria la ayuda de las administraciones para hacer frente al déficit económico.<sup>33</sup>

La labor de estas Asociaciones hizo posible que la ópera como espectáculo se entendiera como un componente más de la cultura de los españoles, con necesidad de ir ampliándose a todos los públicos. Para ello era necesario romper el localismo con el fin de hacer frente común a los problemas por los que atravesaba: falta de directores musicales y de escena, encarecimiento de los elementos, necesidad de locales acondicionados, etc.

Es posible que para algunos estas representaciones pudieran parecer auténticas temporadas provincianas, pues propendieron al consumo más emblemático de los títulos italianos, con un repertorio manido, y adquirieron, como señala Ángel Medina, una “significación social hartamente precisa”: vestidos de gala, una burguesía descendiendo de lujosos automóviles y los menesterosos contemplando aquel ritual, constituyeron los elementos de una misma constelación sobre el significado social de la ópera en los largos años de la posguerra.<sup>34</sup>

En Barcelona, su Gran Teatro del Liceo está íntimamente ligado a la vida social y cultural de la ciudad. La Temporada de 1948 marca la era iniciada por el empresario Juan Antonio Pamias, interesado en la recuperación del prestigio internacional del teatro, basado en la contratación de las figuras de la lírica y del ballet que destacaban en Europa o América, y en la oportunidad que concede a las

---

<sup>33</sup> Confróntese ALVAREZ-BUYLLA, M.: “La ópera en provincias”, en: IGLESIAS, A.: *La ópera en España y su problemática*. Ministerio de Educación y Ciencia. Madrid, 1976, pp. 11-36. En 1975 se celebraba en Toledo un seminario sobre la ópera en España, en el que por primera vez se reunían los distintos profesionales, para abordar los problemas por los que atravesaba. Dado que Oviedo era la provincia de más antigua tradición operística, presentaba un recorrido por las dificultades por las que ha atravesado.

<sup>34</sup> Véase MEDINA, A.: *Op. cit.*, p. 375.

jóvenes promesas. Sorprende la variedad del repertorio representado y la lista de artistas de primera línea que por él pasaron, teniendo en cuenta que el Estado no ofreció subvenciones.<sup>35</sup> El público liceísta sí pudo asistir a un cierto número de óperas del siglo XX de autores como Poulenc, Menotti, Berg, Gershwin.<sup>36</sup> En este sentido, en las treinta y tres temporadas de Pamias, la política de estrenos de ópera consistió en noventa y nueve títulos, doce de ellos absolutos, y también jugó un papel muy importante la llegada de compañías extranjeras que de una manera u otra dejaban ver cómo iba evolucionando el mundo de la producción operística.<sup>37</sup>

Madrid, sin embargo contaba con el Teatro Real cerrado para representaciones, desde 1925, por presunto estado de ruina. Esto conllevaba la falta de un Teatro Nacional de Ópera, con la ausencia de una infraestructura de personal especializado, un coro, una temporada estable y, por consiguiente, de un público. En su lugar se utilizaba el teatro María Guerrero, el Teatro Madrid o el Teatro Albéniz. Marcó un hito, no obstante, la gran Temporada Oficial de Ópera de 1946, de la que fuera directora musical de la compañía Lola Rodríguez de Aragón, pues reunió en la misma a cantantes de talla internacional: Beniamino Gigli, Ebe Stigniani y Gino Bechi.

A pesar de la riqueza del cartel de solistas, Antonio Fernández-Cid denuncia tajantemente lo que no debiera ser una Temporada: “...mientras en Madrid no exista un teatro de ópera, con temporadas fijas, coros y orquesta bien conjuntados; mientras no se confíen al fuego purificador decorados y vestuarios; mientras las óperas no se ensayen con detenimiento, para lo que ha de prohibirse la función diaria, mientras en fin, no se nombre un director escénico, de poderes tan amplios y reconocidos como el maestro al frente de orquesta y cantantes; es decir, mientras se persista en tentativas de índole similar a la que ahora se desarrolla, debiera evitarse el título «Temporada oficial» para reemplazarle por el de «Bolos Líricos».”<sup>38</sup>

---

<sup>35</sup> Vid ALIER, R.: *El Gran Teatro del Liceo*. Editorial Daimon. México, 1986, p. 65.

<sup>36</sup> Confróntese MEDINA, A.: *Op. cit.*, p. 374.

<sup>37</sup> Cfr. CERVELLÓ, M. y NADAL, P.: *El Gran Teatre del Liceu*. Edit. Columna i Josep Infesta editor. Barcelona, 1999, p. 47.

<sup>38</sup> Véase FERNÁNDEZ-CID, A.: “El teatro Lírico en España. Sábado de gloria musical”. *Música*. Revista mensual ilustrada. Madrid- Barcelona, n.º 25, año III, 1 mayo 1946, p. 17.



Durante la década de los cincuenta se mantiene el triste panorama que ya describía Antonio Fernández-Cid. La demostración más clara a sus palabras las podemos constatar con las referencias a la temporada de ópera publicadas en los suplementos de la *Enciclopedia Espasa Calpe*. En 1955, la ópera reaparece gracias a la iniciativa de Philharmonía que presentó tres obras con el Conjunto “Intimate Opera Society”; en octubre, en el Teatro Madrid, se iniciaron unas sesiones de ópera bajo la dirección de Napoleone Annovazzi en las que se pusieron cinco títulos. Al año siguiente, es el mismo director italiano quien conduce las breves manifestaciones de actividad, que tampoco alcanzan la denominación de temporada, pero el público madrileño puede escuchar, entre otras, las voces de Mario del Mónaco, Carlo Bergonzi, Enriqueta Tarrés, y G. Maurita con un repertorio tradicional.<sup>39</sup>

En 1958, se observa cierta novedad cuando se estrenan en el reinaugurado Teatro de la Zarzuela, *La guerra* de Rossellini, y *El teléfono* de Menotti.<sup>40</sup> En 1959, la tardía temporada de ópera quedó despachada en dos semanas, abierta con el sensacionalismo de la Callas, no habiendo nada más importante digno de mención.<sup>41</sup> En el año 1960 no se menciona absolutamente nada, y en 1961 la ópera se redujo a unas lamentables representaciones de *Carmen* y *Adriana de Lecouvreur* en el Teatro de la Zarzuela y a unas excelentes sesiones wagnerianas de ópera en concierto. En 1962, las pocas representaciones alcanzaron un nivel de indiscutible dignidad con *Amahl y los visitantes nocturnos* de Menotti y *Atlántida* de Falla, mientras que la Plaza Mayor sirvió de escenario, en nada desacertado, a *Carmen* con la dirección escénica de José Tamayo.<sup>42</sup>

Pero detengámonos un poco, porque en 1961 el Maestro Mendoza Lasalle se embarca en la organización de una temporada de mayor envergadura, con seis títulos y directores invitados. El resultado artístico fue muy lamentable,

---

<sup>39</sup> La compañía Intimate Opera Society representa las óperas *Don Quijote*, *True Blue* y *El maestro de música*. En octubre son *La Bohème*, *Tosca*, *M. Butterfly*, *Carmen* y *Romulus*, de Allegre. Remitimos a *Enciclopedia Universal Ilustrada, Europeo- Americana*. Enciclopedia Espasa Calpe. Madrid. Suplemento (1955- 1956), pp. 1144-1148.

<sup>40</sup> *Ídem*, p. 1235.

<sup>41</sup> Confróntese *Enciclopedia Universal Ilustrada, Europeo- Americana*. Enciclopedia Espasa Calpe. Madrid. Suplemento (1959-1960), p. 1625.

<sup>42</sup> Cfr. *Enciclopedia Universal Ilustrada, Europeo- Americana*. Enciclopedia Espasa Calpe. Madrid. Suplemento (1961-1962), p. 1176.

catastrófico en lo económico, y aún escondía un tercer lamento: el vacío del patio de butacas. El espectáculo no tiene seguidores y, aún menos, espectadores jóvenes. Pero al no haber representaciones, no se formaba un público: un círculo vicioso que era necesario romper y aquí entró en juego la decisiva labor de los impulsores de la Asociación de Amigos de la Ópera de Madrid. Tras diferentes llamamientos a los aficionados, en 1962 constituyen legalmente dicha Asociación y, aunando los esfuerzos por encontrar el necesario respaldo económico, en 1964 anuncian la primera Temporada: Festivales de España, Ministerio de Información y Turismo, Direcciones Generales de Cinematografía y Teatro, Ayuntamiento de Madrid, y la colaboración especial de la Sociedad General de Autores (SGAE), hicieron posible el milagro de tener una temporada de ópera en Madrid. Se van a representar diez títulos bajo la dirección artística de la infatigable Lola Rodríguez de Aragón.<sup>43</sup>

Como escribiera Luis Pablos en 1947, lo importante es echar a andar los proyectos porque sus frutos ya se verán. Se atravesaban unos momentos de incertidumbre en el arte pero, en este sentido, hablaba de no preocuparse. A la larga, superada la crisis, el hombre torna a su cauce normal y en ese momento a la ópera le tocará, por lo menos, una parte alícuota de resurgimiento.<sup>44</sup> Parece ser que ese momento iba llegando para las diferentes temporadas madrileñas que se organizan a partir de 1964, y de las que iremos ofreciendo debida cuenta de la labor artística del tenor cordobés.

Esta precariedad por la que atravesó la ópera hizo que la capital madrileña haya tenido que esperar casi a las puertas del nuevo milenio para que volvieran las representaciones al escenario del Teatro Real. Su cierre desde 1925 arrastra una penosa historia: largas etapas de reconstrucción, continuos encarecimientos de los presupuestos, suspensiones de las obras, intentos de derribo, filtraciones de agua,

---

<sup>43</sup> Vid. SÁEZ DE IBARRA, I.: "Historia del nacimiento de la Asociación de Amigos de la Ópera de Madrid", en: *La Asociación de Amigos de la Ópera de Madrid, XXV años (1964- 1988)*. Edita Asociación de Amigos de la Ópera. Madrid, 1988, pp. 55- 66. Para un análisis más minucioso remitimos al texto del mismo autor y título recogido en una publicación más reciente: *40 Años de Ópera, Amigos de la Ópera Madrid, de la Zarzuela al Real*. Asociación de Amigos de la Ópera de Madrid, Madrid, 2003, pp. 36 a 48.

<sup>44</sup> Véase LUIS PABLOS: "Lola Rodríguez de Aragón, primera promotora de arte". *Música*. Revista mensual ilustrada. Madrid- Barcelona, n.º 25, año III, 1 mayo 1946, p. 11.

el polvorín instalado en su sótano que estalla en la Guerra Civil, la consolidación de las cimentaciones y cubiertas. En 1962 circulan unos rumores sobre la posible construcción de un nuevo teatro de ópera en Madrid, a cargo de la Fundación Juan March.<sup>45</sup> Por entonces, la Dirección General de Arquitectura era partidaria del derribo del Teatro Real, aunque finalmente se decide la reconversión en una sala de conciertos. De esta suerte, en 1966, la Sala del Teatro Real, con un aforo de 2.125 espectadores, se reinaugura para una labor sinfónica que mantendrá durante veinte años.

### 1.2.1. La zarzuela

Por extraño que parezca, la hambruna cultural que padecía la ópera no era comparable a la auténtica miseria que padecía la zarzuela de la posguerra. De estos años, son los artículos publicados por Antonio Fernández-Cid los que nos dan cuenta de las temporadas de zarzuela de los teatros Calderón y de La Zarzuela, en los que apenas se producen estrenos relevantes. En un panorama desolador, nos señala como positivo la presencia de una Compañía de zarzuela en 1946, y no por su categoría interpretativa, sino por el hecho de que se trataba de la única representación, dado que ni un solo teatro de Madrid acogía espectáculos líricos.<sup>46</sup> Esta crónica –insistimos– se repite año tras año.

En el lenguaje teatral, “Compañía de Zarzuela” designa al conjunto de cantantes o actores que se contratan y funcionan dando al público representaciones líricas, dramáticas, cómicas etc... Este sistema organizativo fue el que permitió e hizo posible la gran Historia de la zarzuela, tanto en España como en América donde, además de formaciones propias, acudieron numerosas

---

<sup>45</sup> Consúltese TURINA GÓMEZ, J.: *Historia del Teatro Real*. Alianza Editorial, Madrid, 1997. El Concurso Internacional de ideas de 1964, de gran éxito participativo, fue en principio una excelente operación de imagen para el aislado gobierno español. Éste no aceptaba que la construcción corriera a cargo de unos extranjeros, polacos, y además comunistas. Se decidió entonces el segundo proyecto, pero aún así el Estado tenía que aportar el solar y una cuantiosa cantidad de dinero, motivo real por el cual las gestiones no llegaron a buen término. Sobre el Teatro Real, su historia, trayectoria y temporadas véase esta profunda publicación.

<sup>46</sup> Cfr. FERNÁNDEZ-CID, A.: “El teatro lírico en España”. *Música*. Revista mensual ilustrada. Madrid-Barcelona, n.º 22, año III, febrero 1946, p. 14.

compañías españolas a lo largo de los siglos XIX y XX.<sup>47</sup> Sin embargo, nuestra Guerra Civil vino a agudizar en las malas condiciones por las que atravesaba la música; pues con la interrupción de la programación teatral se vio afectada la vida y permanencia de las Compañías. En las décadas de 1940 a 1960, siguiendo a Emilio Casares, se constata la presencia de tan sólo siete compañías: “Amadeo Vives”, “Espectáculos Líricos S.L. del Teatro de la Zarzuela”, “Artistas Unidos de Marianela Barandalla”, “César de Mendoza Lasalle”, “Tomas Bretón”, “José de Luna” y “Matías Colsada.”<sup>48</sup>

A estas compañías profesionales deberemos añadir las compañías de aficionados que surgieron en algunas ciudades españolas. De 1957 a 1966 algunas de ellas se dieron cita en la ciudad de Torrelavega (Cantabria), donde se mantuvo un Concurso Nacional de Zarzuelas para aficionados, incluido en las veraniegas fiestas patronales. El único requisito para poder presentarse era una certificación oficial de la no profesionalidad de los conjuntos. Un curioso certamen, en el que la organización ponía a disposición de las agrupaciones una plantilla orquestal con un régimen de ensayos, la que, por razones económicas, desapareció en 1966. Como señala María del Coral Morales, “con la desaparición de este certamen se daba un paso más en el abandono de este género teatral español en la década de los sesenta.”<sup>49</sup>

La explicación de esta decadencia se puede atribuir al cambio en las estructuras sociales que habían determinado el desarrollo mismo de la zarzuela, a la disminución del número de estrenos y a la propia consideración de este género por parte de los compositores. Para un sector, la zarzuela y sus creadores eran una rémora cultural. Los intentos fallidos de adaptación hacen que en el siglo XX la zarzuela asista a su definitiva liquidación como género creativo, a pesar de existir un manojito de compositores especializados en zarzuela como José M.<sup>a</sup>

---

<sup>47</sup> Esta aportación de Felipe Pedrell a la definición del término Compañía de Zarzuela y un recorrido por las compañías desde mediados del siglo XVIII lo encontramos en CASARES RODICIO, E.: (Coord.) *Diccionario de la zarzuela Española e Hispanoamericana*. Tomo I. ICCMU, Madrid, 2002, pp. 525-531.

<sup>48</sup> Vid. *Ídem*, pp. 530.

<sup>49</sup> Véase el estudio y documentación que del mismo ofrece MORALES VILLAR, M.<sup>a</sup> del C.: *La Agrupación Lírica “Francisco Alonso” (1963-1973). Historia de una Compañía de Zarzuela de Granada*. Consejería de Cultura. Centro de Documentación Musical de Andalucía. Granada, 2003, pp. 62- 83.

Usandizaga, Reveriano Soutullo, Amadeo Vives, Manuel Penella, José Serrano, Pablo Luna, Jacinto Guerrero y Pablo Sorozábal, entre otros.<sup>50</sup>

Sin embargo, los compositores de las generaciones del 98 y del 27 fueron opuestos a este viejo género; mientras miraban a las vanguardias Europeas, no tenían sitio para la zarzuela, obstáculo para el cambio. “El posterior intento de equiparnos a Europa en todo, trajo un afán de internacionalización aparentemente reñido con el espíritu netamente español de la zarzuela”. En este ambiente Adolfo Salazar, Carlos Bosch y José Mantecón lanzarán duras críticas contra este género lírico.<sup>51</sup>

Cercano a los años setenta se hablaba de la elevación de los costos, de la separación de los cantantes especialistas, del alejamiento del público hacia otros géneros (música sinfónica u operística) y espectáculos, como el cine o los deportes (fútbol). Los estrenos se hacían cada vez más esporádicos y los compositores, aunque registren algunos estrenos espaciados, no tienen la posibilidad de integrarlos en el repertorio enquistado, en la repetición continuada de sus títulos tradicionales.<sup>52</sup>

Algunos municipios con teatro propio, que podían haber hecho algo por el género español, disponían de instalaciones en condiciones muy precarias al haber alquilado sus recintos a empresas cinematográficas. Esto supuso un gravísimo golpe por cuanto que fallaron los marcos más idóneos para llevar a cabo las representaciones y, en su lugar, se ha de recurrir a espacios abiertos como plazas de toros, con pésimas condiciones acústicas, de luminotecnia y escénica.<sup>53</sup>

Los Festivales de España permitieron el desplazamiento de algunas compañías importantes, como la “Titular del Teatro de La Zarzuela”, la “Amadeo Vives” o la “Mendoza Lasalle”, por diversos lugares de la geografía, difundiendo el mortecino género; pero el elevado costo de los espectáculos no los hacían

---

<sup>50</sup> Confróntese MARCO, T.: *Op. cit.*, p. 114.

<sup>51</sup> Véase CASARES RODICIO, E: *Historia gráfica de la zarzuela: del canto y los cantantes*. FCCM y Fundación de la Zarzuela Española. Madrid, 2002, pp. 232.

<sup>52</sup> La muestra más interesante de los estrenos que se producen desde 1900 hasta 1975, y la alternancia de zarzuela con la revista y otros géneros, lo encontramos en FERNÁNDEZ-CID, A: *Cien años de teatro Musical en España*. Real Musical, Madrid, 1975.

<sup>53</sup> Cfr. FERNÁNDEZ-CID, A.: *La música y los músicos españoles en el siglo XX*, p. 343.

rentables, por lo que fueron desapareciendo. El Teatro de La Zarzuela se convirtió en el único reducto del género con una temporada oficial subvencionada.

En resumen, España, durante dos décadas, 1950-1960, carece de un verdadero teatro lírico, lo que lleva consigo la ausencia de compositores, cantantes, profesores de orquesta avezados a acompañar etc... Además, al no haber campañas de teatro lírico, no se estrenan obras, grave problema, al que hay que sumar el de las reposiciones, pues existen magníficas zarzuelas y óperas que se estrenaron con éxito y a pesar de ello no han vuelto a representarse.<sup>54</sup> Las muy escasas formaciones líricas que recorren el mapa nacional son pobres vestigios de un pasado más brillante, que no hacen sino mantener una falsa apariencia de vida mientras el género declina gravemente.<sup>55</sup>

### 1. 2. 2. La reapertura del Teatro de la Zarzuela, en 1956

El Teatro Lírico Nacional de La Zarzuela es un edificio emblemático de Madrid, símbolo del género lírico. Fue construido por la Sociedad artístico-económica del libretista Olona, el cantante Salas y los compositores Barbieri y Gaztambide. En su intento por restablecer el género, decidieron construir un teatro propio, inaugurado en octubre de 1856, y que se mantendría en funcionamiento hasta noviembre de 1909, en que un incendio dejó en pie tan sólo la planta y fachadas originales. Al año siguiente se inicia su reconstrucción, en la que el arquitecto Cesáreo Iradier varía la disposición de la platea, de la planta baja, camerinos y otras dependencias.<sup>56</sup>

En los años 50 y durante un periodo de inactividad, una sociedad financiera pretende comprarlo una nueva edificación, pero la intervención de la

---

<sup>54</sup> Véase SAGARDÍA, A.: "Nuestra música escénica y dramática". *Ritmo*. Madrid, septiembre 1956, p. 9.

<sup>55</sup> En un capítulo dedicado a la zarzuela, opereta y revista, nuevamente el autor ofrece una visión del desalentador panorama del género. Incluye como factor negativo y motivo de crítica, la elevación de los costes por las exigencias de los cantantes que se creen divos. Véase FERNÁNDEZ-CID, A.: *La discoteca familiar*. Ediciones Rialp. Madrid, 1958, p. 101.

<sup>56</sup> Para información más detallada remitimos a *El Teatro Lírico Nacional «La zarzuela»*. Serie Infraestructuras del Gabinete del INAEM. Ministerio de Cultura. Madrid, 1996.

Sociedad General de Autores (S.G.A.E.), que compra el teatro<sup>57</sup>, hace posible la remodelación y reinauguración en 1956. Se evita, de esta manera, que desaparezca un espacio escénico, como años antes ocurriera con la demolición del Teatro Apolo, el abandono del Teatro Calderón o el cierre del Fontalba.<sup>58</sup>

La falta de un teatro dedicado exclusivamente a la zarzuela mantuvo a una masa de aficionados a una “dieta demasiado larga”, incluso con peligro de la vida de esa misma afición. A este respecto destacan las palabras de Rodríguez Moreno, aludiendo a los estragos que esta ausencia ha causado en la juventud y que dio por resultado su acercamiento hacia otros sectores artísticos.<sup>59</sup>

El 24 de octubre de 1956, la Sociedad General de Autores toma sobre sus hombros la tarea de dotar al género lírico de casa propia, de modernas instalaciones: el Teatro de La Zarzuela, situada en la madrileña calle Jovellanos. En el acto de inauguración, la *Marcha Real* fue la primera música que sonó en honor a un Jefe de Estado, que se retrasó en su llegada. El programa escogido para

---

<sup>57</sup> La S.G.A.E. surge el año 1932 tras la compleja reconversión y modernización de la antigua Sociedad de Autores de España. Su papel fue crucial para el género lírico en época de crisis, pues el control de la explotación de las obras protegidas aseguraba la supervivencia económica de los compositores. CARLOS SAINZ DE ROBLES, F: “*La S.G.A.E. Medio siglo de Labor fecunda y feliz*”. Autores. Revista de información de la SGAE. Número monográfico. “50 aniversario: S.G.A.E. 1932-1982”, marzo 1982.

<sup>58</sup> En enero del año 2003 acudimos al Teatro de La Zarzuela en busca de su archivo. Fuimos amablemente atendidas en el Servicio de Documentación (Calle Madrazo) por Lucía Izquierdo. Nos explicó cómo este se creó en 1984, ante la necesidad de organizar y dar salida al material existente de las temporadas anteriores (programas, partituras, libretos) y para la contratación de materiales y derechos de autor de las partituras de orquesta y coro. Desde esa fecha se empezó a catalogar todo lo que se fue encontrando por el edificio. En este sentido nos recordaba cómo en la cúpula del teatro encontraron un armario y cómo hubieron de tirar montañas de papel en mal estado de conservación. Como programas más antiguos, dicho Servicio conserva los editados con motivo de los Festivales de Ópera del año 1964. El mismo año de la creación del Servicio de Documentación se crea el Servicio de Prensa, por tanto sus archivos se inician en 1984, y según nos comentaba Fernando Fraga, no existe ninguna referencia anterior. Con estos resultados nos pusimos en contacto con el INAEM, y el archivero Guillermo Alonso, nos informó que ni en el archivo central ni en los Fondos de Alcalá de Henares se conservan documentos relacionados con el Teatro de La Zarzuela. Durante los años 2003 y 2004 han salido a la luz dos interesantes publicaciones que llenan el vacío existente sobre la historia de este teatro madrileño atribuidas a GARCÍA CARRETERO, E.: *Historia del Teatro de la zarzuela*. Tomo primero (1856-1909). Editado por la Fundación Zarzuela Española. Madrid, 2003, y el Tomo segundo (1913-1955) editado al año siguiente. Insistimos en que se trata de una verdadera joya porque por primera vez, a través de una investigación exhaustiva, podemos conocer la historia de este coliseo, temporada a temporada. Esperamos con impaciencia el Tomo III, muy relacionado cronológicamente con nuestro trabajo.

<sup>59</sup> Cfr. RODRÍGUEZ MORENO, A.: “Reapertura de la Zarzuela”. *Ritmo*. Madrid, n.º 282, noviembre-diciembre 1956, pp. 22-23.

la ocasión fue la reposición de *Doña Francisquita* de Amadeo Vives, sobre libreto de Federico Romero y Guillermo Fernández Shaw.<sup>60</sup> Para la señalada fecha, José Tamayo realiza un montaje de dicha zarzuela *Doña Francisquita*. En el mismo intervienen Ana M.<sup>a</sup> Olaria, que suma a su voz dotes de buena actriz y gran belleza; Inés Rivadeneira, que estudió con Lola Rodríguez de Aragón en el Conservatorio y luego con Ángeles Ottein; Lina Huarte y Toñy Rosado (debutó en 1947, siendo además Medalla de Oro de Bellas Artes en 1952 y Premio Lírico Nacional en el año 1954); el joven Alfredo Kraus, recién llegado de Venecia; Carlos Mungía y Selica Pérez Carpio (que debutó con 14 años en *Maruxa* y que había cantado en «la última» del Apolo).<sup>61</sup>

Para los ojos de Lerdo de Tejada, Tamayo no ofrece nada nuevo cuando esta versión se traslada a La Corrala, por lo que no justifica el esfuerzo económico realizado por la corporación municipal, a pesar de tener una interpretación acertada de Lina Huarte y Alfredo Kraus, siguiéndole en méritos Inés Rivadeneira, Selica Pérez, José Pello y Gerardo Monreal.<sup>62</sup> En años sucesivos y con modificaciones en el reparto, también se paseará esta obra de Vives por las temporadas de zarzuela de los teatros españoles.

Con el Teatro de La Zarzuela ya abierto se esperaba la programación de una campaña lírica de seis meses pero, con la representación de *Doña Francisquita* y el estreno de una obra premiada de Manuel Parada, las ilusiones quedaron muy lejos de la realidad. Se volvía al hábito de representar lo manido,

---

<sup>60</sup> Esta zarzuela marca un hito en la historia del género. Véase AMORÓS, A.: *La zarzuela de cerca*. Fondo Cultura Económica. Madrid, 1987.

<sup>61</sup> “Entrevista realizada por Tola”. *Ritmo*. Madrid, n.º 282, noviembre-diciembre 1956, pp. 16-17. Detallamos los cantantes y su currículo tal y como se daban a conocer en estos momentos, pues Pedro Lavirgen iniciará su carrera compartiendo escenario con ellos hasta labrarse su propio nombre, como veremos a lo largo de los siguientes capítulos. La trayectoria artística de estos cantantes españoles puede verse en una referencia clave como es DE SAGARMÍNAGA, J. M: *Diccionario de cantantes líricos españoles*. Fundación Caja de Madrid y Acento editorial, Madrid, 1997.

<sup>62</sup> Confróntese LÓPEZ Y LERDO DE TEJADA: “Vida musical en Madrid. Nueva versión de Doña Francisquita en La Corrala”. *Ritmo*. Madrid, n.º 297, septiembre 1958, p. 14.



sin grandes esfuerzos y siempre con la mira de la taquilla, cuando por el contrario, una vez que se ha logrado una subvención, debería realizarse una campaña artística de altura, aunque ello no resultara totalmente remunerador.<sup>63</sup>

El sostenimiento, mantenimiento, modernización y alquiler del teatro, con una cláusula de temporada lírica, corre a cargo de la Sociedad General de Autores. Mediante concesiones, por una validez de dos años, los empresarios se ven obligados al compromiso de una temporada de cinco meses dedicada al género lírico español. En estas condiciones resulta muy difícil mantener una temporada de calidad. La Zarzuela precisaba de una nómina que pasaba de los cien trabajadores, y la solución podría estar en la creación de un Teatro Lírico Nacional, como en el Teatro Español o el María Guerrero, y dos compañías fijas: una de zarzuela grande y otra de género chico.<sup>64</sup>

Posteriormente, Lola Rodríguez de Aragón asume la dirección musical del Teatro de La Zarzuela. En esta etapa cuenta con un Coro titular que funciona con personal contratado para cada una de las temporadas, con la posibilidad de participar en las giras que realizan por las ciudades españolas y alguna gira por el extranjero, dentro de la proyección que el Estado hacía a través de los Festivales de España.

Finalmente, debemos de destacar la labor del maestro Mendoza Lasalle que asumió la empresa concesionaria del Teatro en el año 1960. Entre sus aspiraciones está la de crear unos Coros y Ballets nacionales, contando con unas asesorías y una Orquesta propia. Sin embargo, fracasó en su proyecto al igual que en la pequeña temporada anunciada en la primavera de 1961.

Resultan tan inviables económicamente las temporadas de lírica que en 1963 el Estado asume el teatro, comprándolo a la Sociedad General de Autores en el momento en que el género se agosta y se hace insostenible por el mero juego del mercado español.<sup>65</sup>

---

<sup>63</sup> Confróntese SAGARDÍA, A.: *Op. cit.*, p. 9.

<sup>64</sup> Cfr. FERNÁNDEZ-CID, A.: *La Música y los músicos...*, pp. 148-150.

<sup>65</sup> Véase MARCO, T.: *Op. cit.*, p. 296.

Ambos episodios los trataremos más detalladamente a lo largo del siguiente capítulo, pues Pedro Lavirgen fue protagonista en distintos acontecimientos.

### **1.2.3. La zarzuela en los Festivales de España**

El Estado aún tiene una intervención más en pro del género cuando introduce la zarzuela dentro de los Festivales de España. El público, con su asistencia, respaldó la feliz iniciativa.

Tras las primeras experiencias de espectáculos de Música, Teatro y Danza al aire libre llevados a cabo en Santander, se decide poner en marcha en España el primer Plan General de Festivales, gracias al cual 26 provincias reciben diferentes actuaciones a lo largo del año 1954. Este tipo de festivales se venía haciendo en Francia y contaban con cierta tradición en Europa.

Festivales de España era una actividad dependiente del Ministerio de Información y Turismo. Procuraba no tanto la realización de una labor encaminada a fomentar determinadas manifestaciones artísticas, sino el desarrollo de una política de educación popular que abarcase a los más amplios sectores de población, y se realizaba en escenarios que, junto a su belleza monumental o de entorno paisajístico, permitieran un gran aforo. La Dirección General de Información era la encargada de la organización técnica y artística de los mismos, mientras el Patronato de Información y Educación Popular se encargaba de su organización y desarrollo.<sup>66</sup>

Al paso de los años se irá conformando un mapa de Festivales, Quincenas, Decenas, Semanas de Música, Temporadas de Ópera: La Quincena Musical Donostiarra, El Festival de Ópera de La Coruña, La Semana de Música Religiosa de Cuenca, el Festival de San Agaró (Gerona), El Festival y luego Decena de Sevilla, las ediciones de los cursos Música en Compostela. Adquieren categoría internacional los de Música y Danza de Granada en el marco de la Alhambra, concretamente en la Plaza de Los Aljibes, en los jardines del Partal o en el Palacio

---

<sup>66</sup> Confróntese “Festivales de España 1957”. *Ritmo*. Madrid, n.º 287, septiembre-octubre 1957, p. 12.

de Carlos V. En esta misma ciudad en la parcela pedagógica, los Cursos Manuel de Falla. Por su parte, Santander, ofrece para sus Festivales Internacionales, el claustro de la catedral y la Plaza Porticada como fondo.<sup>67</sup>

Como señala Federico Sopeña, poco antes de la inauguración del I Festival Internacional de Música de Granada de 1952, estos festivales “nacieron de la necesidad de escuchar música de otra manera (...) Suponen vivir de la música el día entero, conocer bien de cerca de los músicos, (...) tener al paisaje como hermano del pentagrama...”. Pero su carácter internacional en un emplazamiento tan emblemático suponía una responsabilidad local y un serio proyecto de Estado de cara al exterior, por lo que a esta ciudad de la Alhambra se desplazaba el Cuerpo diplomático. Una iniciativa como ésta contaba con el respaldo de las Direcciones Generales de Relaciones Culturales (Ministerio de Asuntos Exteriores) y de Turismo (Ministerio de Información y Turismo), pero no todos los festivales gozaban de estos privilegios.<sup>68</sup>

En el año 1957 se celebran en quince poblaciones, debido a que la organización y celebración de los mismos tomó un carácter independiente y sus gastos corrían únicamente por cuenta de los organismos y corporaciones locales, como Ayuntamientos, Diputaciones, etc. Para esta temporada la zarzuela recae en la Compañía de “Carpio Parada”, que llevaba en cartel *Doña Francisquita*, *La verbena de la Paloma*, *El rey que rabió* y *Río Magdalena*, obra del propio Carpio.

En 1959, Festivales de España se programa en más de 45 poblaciones entre los meses de mayo a octubre. Tras los seis años de experiencia –señalaba el comisario Valverde– se ha ido tomando la opinión de los diversos públicos y ajustando los programas a las conveniencias de cada provincia, con un ascenso multitudinal del público a favor del Ballet Clásico y Español, poco frecuente en las giras comerciales de los teatros. Hay una gran expectación por la presencia de grandes figuras como Rubinstein, Victoria de los Ángeles, Menuhim. En cuanto al Teatro y a la Zarzuela, las autoridades cada vez ha ido exigiendo en los programas

---

<sup>67</sup> Una evocación de los festivales españoles encontramos en FERNÁNDEZ-CID, A.: *Festivales de música en el mundo*. Real Musical. Madrid, 1977, pp. 263-293.

<sup>68</sup> En Andalucía el festival de más antigüedad es este de Granada, que tuvo su primer concierto el día 18 de Junio de 1952. Un estudio del mismo así como estas palabras previas a la inauguración de Federico Sopeña las encontramos en KASTIYO, L. y DEL PINO, R.: *Op. cit.*, pp. 13-14.

un mejoramiento del nivel artístico; esto nos hace pensar que ello es reflejo de la opinión del público de todas esas ciudades y, por consiguiente, manifiesta la depuración y la elevación de su nivel cultural.”<sup>69</sup>

Los programas estaban distribuidos en seis géneros: Ballet Clásico, Ballet Español, Lírico, Drama, Música (orquesta), Ópera y se mencionaban aparte a solistas y directores. Del género lírico se encargaron la Compañía del Teatro de la Zarzuela y la “Compañía “Amadeo Vives”, y de la ópera el “Conjunto Italiano” y “Aix en Provence”. Con las descripciones anteriores hemos obtenido una visión de conjunto de lo que suponían estos festivales. Para los años siguientes se mantienen las mismas orientaciones, aunque cambiando los intérpretes solistas y las compañías.

Estos festivales se llevaron a cabo cuando la prosperidad económica de los años dorados del turismo permitió gastar los sobrantes del erario en espectáculos populares; ellos eran los encargados de dar a alguna obra de zarzuela ropaje nuevo de gran espectáculo. En escenarios improvisados se contaba con el desplazamiento de algunas compañías líricas, como la Titular del Gran Teatro de la Zarzuela de Madrid que, bajo la dirección de Lola Rodríguez de Aragón, recorrió España en el verano de 1960; la “Compañía Amadeo Vives”, dirigida por Tamayo que alcanzó memorable éxito en el verano de 1961<sup>70</sup>; la Compañía del maestro César de Mendoza Lassalle, o la del propio Maestro Sorozábal.

Los aficionados a la zarzuela de aquellos días tuvieron que aceptar el hecho de que, aunque contaban con un amplísimo repertorio, la creatividad había desaparecido y un ciclo de más de cien años quedaba definitivamente cerrado. El gobierno español favoreció temporadas, especialmente a través de estos Festivales de España, con los más importantes títulos del género en montajes de gran espectáculo que se desplazaban por nuestra geografía. Se habló entonces de una política de prestigio por parte del Ministerio de Información y Turismo, que intentaba compensar con efímeras superproducciones estivales la carencia de una infraestructura musical durante el resto del año, con representaciones que

---

<sup>69</sup> Véase “Festivales de España”. *Ritmo*. Madrid, n.º 295, abril-mayo 1958, p. 13.

<sup>70</sup> Vid. ALIER, R., AVIÑO, X. y MATA, F.X.: *Diccionario de la Zarzuela*. Barcelona, 1986, p. 93.

oscilaban entre las costosas escenografías de Tamayo y los paupérrimos montajes (con decorados de cartón y cantantes aficionados) que tenían lugar en buena parte de las capitales españolas.<sup>71</sup>

Los largos viajes por las carreteras españolas, cruzando el territorio nacional sin apenas descanso entre función y función, la falta de ensayos, los escenarios en espacios abiertos sin condiciones acústicas, etc., no acompañaban al desvelo artístico de los cantantes que, por encima de esas condiciones, esperaban el triunfo. De la Compañía Amadeo Vives realizaremos un seguimiento pormenorizado, desde los años 1961 hasta 1965, pues a ella estará vinculada una etapa profesional de Pedro Lavirgen.<sup>72</sup>

En este marco que hemos descrito, en el que la zarzuela se ha convertido en un género abocado a la repetición de una serie de títulos, José Tamayo supo otorgar una nueva óptica a la escenografía de la zarzuela a través de la Compañía Amadeo Vives, infundiendo modernidad por los distintos escenarios españoles, tanto en teatros, atrios de catedrales, plazas mayores o parques y jardines. En efecto, la gran experiencia que adquirió en los montajes clásicos, dominando el movimiento de masas, dando al estrado diferentes planos, niveles, corporeidades e iluminaciones, le dotaron para lograr una “*mise en scène*” renovadora de rutinas y anquilosadas costumbres. Esto hizo a José Tamayo que diera a la zarzuela el tratamiento de “gran musical a la española.”<sup>73</sup> Durante los años cincuenta y sesenta realizó cinco grandes montajes musicales: *La verbena de la Paloma*, *Doña Francisquita*, *Carmen*, *El carnaval de Venecia*, y *Antología de la zarzuela*.

Con la Compañía Amadeo Vives, Pedro Lavirgen contribuyó a engrandecer la zarzuela –primero como tenor comprimario y posteriormente como solista–, participando en algunos de los hitos del creador y director de teatro musical, especialmente en *Doña Francisquita* y en la ópera *Carmen*. La versión ofrecida de *Doña Francisquita* para reinaugar en 1956 el Teatro de La Zarzuela

---

<sup>71</sup> GARAYOA, M. y ORDOÑEZ, M.: *La Zarzuela*. Editorial Prensa Española. Madrid, 1982, p. 76. También recoge el especial éxito de la Compañía Amadeo Vives en el año 1961.

<sup>72</sup> Estas carencias y vicisitudes las veremos más adelante, cuando hagamos un seguimiento pormenorizado de la Compañía Amadeo Vives.

<sup>73</sup> Véase PEÑÍN CASTILLO, I.: *50 Años de Teatro José Tamayo. (1941-1991)*. Tomo I. Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música. Madrid, 1991, p. 167.

quedó como ejemplo de lo que puede ser el teatro cantado español; porque, como detalla Fernández-Cid, comenzó por “sepultar los viejos telones de boca, tan poblados de rotos y dobleces que se asemejaban al queso de Gruyère, y sustituirlos por fondos sugerentes de tanta belleza como el que alberga (y se recibe con admirados murmullos) el coro de los románticos.”<sup>74</sup> Permaneció en cartelera durante dos temporadas consecutivas en el propio Teatro de La Zarzuela, y posteriormente fue paseada por toda la Península dentro de los Festivales de España. Reestrenada por Alfredo Kraus, fue la zarzuela que otorgue el testigo del éxito a Pedro Lavirgen, pues con su recreación mereció el Premio Nacional de Interpretación Lírica de 1962.

El montaje de Tamayo sobre la famosa ópera *Carmen*, presentada en la madrileña Plaza Mayor en 1962, recorre toda España. Estuvo libre de ridiculeces, de los tipismos exagerados con los que tantos maestros de escena con nombres exóticos incluían en sus montajes. Con fidelidad al ambiente y detallismo admirable, ofrece el espectáculo madrileño con masas de intérpretes, cantantes y conjuntos de altura. Esa misma *Carmen*, con la que realiza sus primeras armas operísticas andando los años otro gran tenor de España, Pedro Lavirgen, y que se verá en la Maestranza de Sevilla y en la Quincena de San Sebastián.<sup>75</sup>

*El carnaval de Venecia* se presentó en 1964, sobre escenarios móviles en del Estanque del Retiro, y *Antología de la zarzuela* en 1966.

Como solista de la Compañía Lírica Amadeo Vives, Pedro Lavirgen participa de alguna manera en todos los montajes que hemos comentado y obtiene aún más éxitos durante los años 1963-1964. Este período supone el salto al mundo de la ópera, como veremos en otros momentos de nuestra investigación.

### 1.3. SER INTÉRPRETE LÍRICO

Hasta ahora hemos apuntado una aproximación al contexto histórico-musical de la España en el que tienen lugar los inicios musicales de Pedro

---

<sup>74</sup> Cfr. FERNÁNDEZ -CID, A.: *El Teatro Lírico, 25 años de teatro en España*. Editorial Planeta. Barcelona, 1971, p. 121. Interesantes son las fotografías en blanco y negro que ofrece sobre títulos de zarzuela de los años 60.

<sup>75</sup> Vid. *Ídem*, p. 124.

Lavirgen. En este epígrafe abordaremos, por considerarlo necesario, las peculiaridades que reúne un intérprete lírico de la cuerda de tenor. Para ello hemos manejado las opiniones de diferentes maestros de canto que nos describen qué cualidades y condiciones detectan en sus alumnos, así como las singularidades que deben reunir para ser un intérprete lírico y en concreto de zarzuela.

En 1965, el maestro de canto Ramón Torrás hacía una marcada distinción entre el artista lírico y el cantante. El primero es aquel que atiende con su expresión y embellecimiento “a crear los efectos que han de producir conmociones eléctricas en los públicos impresionables”; mientras que el cantante es sólo “el conocedor y poseedor de la teoría y práctica de la voz, por medio de la cual adquiere la seguridad y fijeza necesarias para servirse de ella en el canto”<sup>76</sup> De aquí se deduce que se pueden tener cualidades vocales y se puede saber manejar la voz, pero sólo se adquiere la categoría de artista si conmueve.

Pero aún da un paso más y afirma que, en igualdad de facultades y de aptitudes artísticas, los cantantes de zarzuela son los que más méritos reúnen, puesto que, además del canto, dominan el arte de la declamación. La prueba de ello es que, si son buenos cantantes, los artistas de zarzuela pueden cantar en la ópera; y son muy pocos los artistas de la ópera que puedan presentarse en la zarzuela. Si se elimina la declamación, los mismos estudios de canto ha de hacer ambos, pues todo es música que se ha de cantar e interpretar, ya sea ligera o dramática, de más o menos duración. En nada se distinguen, pues aunque hay óperas muy superiores a algunas zarzuelas, hay también zarzuelas muy superiores a algunas óperas.<sup>77</sup>

Pero podemos añadir que, junto a la formación del cantante, precisamente para transmitir sentimientos, se hace necesario cultivar las condiciones de actor. En esta línea el maestro Alejandro Marraco Roca se preguntaba en 1914 qué efecto produciría en el público una frase dramática si con el ademán el rostro y la

---

<sup>76</sup> TORRÁS, R.: *Escuela Española de Canto. Método de Enseñanza*. Tipo-Litografía de José Casamajó. Barcelona, 1905, p. 36. Esta segunda edición, corregida y aumentada, la dedica el maestro de canto a todos los profesionales de la enseñanza. Su autor se presenta en la portada con docente en las Islas Canarias y en el Conservatorio de La Habana.

<sup>77</sup> Vid. TORRÁS, R.: *Op. cit.*, p. 42.

situación no lo expresara también; por ello, en coincidencia con las palabras del también maestro Francisco Flores García (según él mismo afirma), recomienda no sólo estudiar la mímica y las actitudes propias, sino el traje, los tipos y los detalles de la escena.<sup>78</sup>

Por tanto, hace falta una buena educación vocal y un trabajo escénico, pues señala Ricardo Botey, que no es la práctica del teatro la única verdadera escuela del artista lírico porque si la voz está mal impostada, la voz irá a peor con el exceso de trabajo escénico y se acabará pronto la carrera: “el teatro sólo puede perfeccionar las cualidades adquiridas por una buena educación vocal, mas no las crea jamás”.<sup>79</sup>

Estas cualidades que debe reunir el intérprete lírico, enunciadas a principio del siglo XX, entendemos que son hoy perfectamente válidas. Por ese motivo no nos resulta extraño que el tenor wagneriano Francisco Viñas en su método *El arte del canto* (1932) criticara a los artistas que se mueven a su talante improvisando gestos, porque sólo adquieren cierta corrección después de largo practicar el escenario familiarizándose con él, “observando lo que hacen los buenos y malos artistas para tomar modelo del los primeros y no caer en el defecto de los segundos”. En el teatro lírico el gesto es más lento, más grandioso y debe medirse según la frase musical, por ello Francisco Viñas recuerda las escuelas italianas a las que acudía “para estudiar expresión facial e infinidad de gestos para acomodarlos a diferentes situaciones de terror, sorpresa, odio, alegría, amor, maldición, tristeza, venganza, misticismo etcétera, con toda una serie de gradaciones, en las que el novel cantor encontraba algo así como una especie de guía lógica para encuadrar su figura a los diferentes sentimientos”, asegurándose desde el primer momento una gran corrección.<sup>80</sup>

Estas mismas observaciones ya se producían en el célebre manual de 1858, de Antonio Cordero (1823-1882), el creador de la primera escuela zarzuelística de canto. A diferencia de los anteriores que sólo se lamentan de las

---

<sup>78</sup> Confróntese MARRACO ROCA, A.: *La voz cantante*. Biblioteca Teatro Mundial. Barcelona, 1914, pp. 41-43.

<sup>79</sup> Cfr. BOTEY, R.: *Higiene desarrollo y conservación de la voz*. Serra Hermanos y Rusell. Barcelona, 1914, pp. 133-134.

<sup>80</sup> Véase VIÑAS, F.: *El arte del canto*. Salvat Editores. Barcelona, 1932, pp. 79-80.



faltas, Cordero aporta un capítulo dedicado a la mímica en su aplicación al canto. Sin entrar en ese campo específico, señala que, si unimos la voz cantante a la mímica, obtendremos el verdadero cantante de teatro, porque ninguno de los dos separados puede ejecutar debidamente un drama; el primero lo diría y el segundo lo accionaría y gesticularía y “en el teatro es preciso decir y hacer al mismo tiempo.”<sup>81</sup>

Antonio Cordero, que funda en Madrid la Escuela Lírico Dramática dedicada al canto escénico, también nos describe las cualidades del intérprete de zarzuela, para la cual se necesita combinar las dotes de cantante con las de actor dramático y ambas las pone en igualdad:

“La consecuencia legítima de todo lo dicho es, a mi modo de ver, que el artista de zarzuela, si ha de ser bueno, necesita talento y ciencia como dos y resistencia como otros tantos. Efectivamente, acabar de cantar un aria o pieza musical de importancia e inmediatamente ponerse a hablar o declamar de una manera que lo oigan mil personas, me parece que es muy fatigante. Declamar una escena interesante y acto continuo atacar una pieza, v. g. de canto spianato donde se necesita estar descansado y tranquilo para poder dar a la voz dulzura, delicadeza, flexibilidad alternada a veces con la gran fuerza, es difícil”.<sup>82</sup>

La crítica de la zarzuela recogida desde el siglo XIX hasta el siglo XX exige del cantante español tres capacidades: el canto, expresarse con perfección en dos conductas fonatorias diferenciadas del canto y del habla; y finalmente, las dotes teatrales y escénicas. Justamente las dos últimas están comprendidas en lo que los teóricos del siglo XVII denominaron “cantar y representar.”<sup>83</sup> Obsérvese

---

<sup>81</sup> Cfr. CORDERO, A.: *Escuela competa de Canto en todos sus géneros y principalmente en el dramático español e italiano*. Imprenta de Beltrán y Viñas. Madrid, 1858, pp. 206.

<sup>82</sup> Véase CORDERO, A.: *Op. cit.*, pp. 202-203.

<sup>83</sup> Tomado del interesante estudio del musicólogo Emilio Casares, en el que los protagonistas son los intérpretes de zarzuela ya fallecidos. Especialmente el capítulo dedicado a la Escuela Española de Canto en la Zarzuela, en el mismo hace una descripción del mencionado tratado de Cordero. Véase CASARES RODICIO, E.: *Historia gráfica de la zarzuela: del canto y los cantantes*, pp. 32-33.

cómo están presentes en los tratados de canto de los maestros citados anteriormente.<sup>84</sup>

Esta consideración sobre el intérprete de zarzuela le confiere el reconocimiento de la dificultad que supone dominar las facultades canoras y pasar de inmediato al habla; es decir, cambiar con rapidez el registro de voz impostada para el canto por la voz proyectada hacia el habla. Los rápidos movimientos articulatorios para adecuar las cavidades y las sensaciones buco- faríngeas originan una mayor fatiga al cantante que el propio canto. Y junto a esta dificultad física de impostar –añade Emilio Casares– es imprescindible conocer que el peso del hablado es distinto en cada género: “En la zarzuela grande el hecho canoro es el determinante y el hablado secundario. En el resto de los géneros: zarzuela chica, género chico, opereta, variedades, el peso del hablado se impone en muchos casos al canoro; en la mayoría de las obras del género chico, no en las mejores desde luego, existe un predominio del texto sobre el cantado.”<sup>85</sup>

Por tanto, existe una mayor dificultad técnica para abordar nuestro repertorio lírico que ha sido pasada por alto durante muchas generaciones a la hora de valorar al cantante. Éste ha sido relegado en diferentes categorías mal establecidas, situando al cantante de ópera en un lugar más elevado que al de zarzuela porque es un error pensar que la zarzuela es un género de pocas exigencias vocales. Siguiendo a Casares, el estudio de la voz en la zarzuela ha de partir del hecho de que los diversos géneros demandan tipologías vocales diferentes: desde la zarzuela grande con similares exigencias a la ópera, hasta las varietés, donde el canto es un hecho circunstancial o sólo se necesita cierto estilo y es vital la presencia corporal. Efectivamente la zarzuela grande tiene exigencias

---

<sup>84</sup> Los métodos y tratados de canto españoles del siglo XX, dado que entran en descripciones sobre las diferentes técnicas, no los vamos a abordar, aunque desconocemos hasta la fecha la existencia de un estudio comparativo de las publicaciones españolas. Un primer enunciado de los escritos españoles y de síntesis la encontramos en GUTIERREZ LLANO, F.: “¿Existe una verdadera Escuela de Canto Española?”, en: DE SAGARMÍNAGA, J. M.: *Diccionario de cantantes líricos españoles*, pp.13-41, curiosamente no menciona ninguno de los maestros ni obras que estamos citando bajo este epígrafe. Una primera bibliografía, que toma como límite convencional el año 1936, y que sí hace referencia a los tratados citados la podemos encontrar en el apartado “La bibliografía sobre la didáctica del canto en España”, en: HEILBRON FERRER, M.: “*Mariano Rodríguez de Ledesma: Colección de cuarenta ejercicios o estudios progresivos de Vocalización (París, 1828c)*.” Centro Superior de Investigaciones Científicas. Madrid, 2003, pp. 19-35.

<sup>85</sup> *Ídem*.

similares a la ópera, y Barbieri, Gaztambide o Arrieta, formados en la tradición de la escuela belcantística italiana, o posteriormente Chapí y Bretón, conciben sus obras para cantantes de primera fila, con unas exigencias comparables a las que plantea el mundo operístico de entonces y que requieren voces de gran potencia y resistencia.

Como tendremos ocasión de ver a lo largo de nuestro trabajo, desde la segunda mitad del siglo XX la consideración del cantante pasará por diferentes etapas, siendo la más larga e injusta aquella que califica al intérprete de zarzuela de inepto para géneros considerados como más refinados (el concierto y la ópera) y zarzuelero se ha convertido en un término peyorativo, que hunde en la miseria artística a quien le cae encima.<sup>86</sup> Tal y como señala el maestro Ramón Regidor, nuestros compositores son muy duros en el tratamiento de la voz, esto puede atribuirse, en unos casos, a la influencia de las corrientes veristas; en otros, a la impronta del canto popular español y, en otros, al desconocimiento, olvido o sobreestimación de las posibilidades del instrumento vocal. Sin lugar a dudas, para gran parte de nuestras obras hacen falta cantantes de amplia tesitura, y de buena potencia y resistencia vocales.<sup>87</sup>

### 1.3.1. Cualidades para una voz de tenor

En el mundo del repertorio vocal se ha establecido la conveniencia de simplificar el número de posibilidades que la voz humana puede ofrecer a los seis grandes tipos básicos que todos conocemos (soprano, mezzo, contralto, tenor, barítono y bajo) valorados en función de unas tesituras aproximadas. A cada uno de esos tipos básicos se le añade un adjetivo, ligero, lírico o dramático, que vienen a explicar de manera simplista, el carácter de la voz. Así, cuando hablamos de la tesitura de tenor, hacemos referencia a la gama de sonidos a que se adapta mejor ese tipo vocal, con plena sonoridad sin el riesgo de fatigar su laringe, y

---

<sup>86</sup> Confróntese REGIDOR ARRIBAS, R.: *La voz en la zarzuela*. Real Musical. Madrid, 1991, p. 5. Ramón Regidor en su vertiente pedagógica ha ejercido como Catedrático de Técnica de Canto en la madrileña Escuela Superior de Canto y nos ha dejado diferentes textos como son *Temas del Canto*, *La clasificación de la voz*, y un estudio sobre la zarzuela en que analiza los diferentes tipos vocales y los personajes.

<sup>87</sup> *Ídem*, p. 13.

establecemos que la misma abarca una extensión de dos octavas (es decir de la nota más grave a la aguda), encuadrándola dentro de unos márgenes amplios, que oscilan entre *sib1-fa4*.<sup>88</sup>

Para diferenciar los distintos tipos de tenores entra en juego la valoración de los factores tímbricos que en la práctica del arte lírico Husson descompone en cinco cualidades: color u eufonía (voces claras/ oscuras); volumen (pequeñas/ con presencia); espesor (espesas/débiles); mordiente o brillo (timbradas/ destimbradas) y vibrato. De esta manera, como resume Ramón Regidor, llegamos a distinguir los distintos tipos de tenores:<sup>89</sup>

- *Tenor ligero*, también llamado “*di grazia*”, de “*ópera cómica*”. Es el tenor más agudo y de timbre ágil, propio para las agilidades,
- *Tenor lírico-ligero*. Categoría intermedia entre la anterior y la siguiente.
- *Tenor lírico*. Voz bien timbrada, rotunda de notable resonancia en los agudos, más dulce y sutil que el dramático, pero menos voluminosa y de menor consistencia en los graves.
- *Tenor lírico-dramático*, denominado también “*spinto*”, o de “*medio carácter*”. Es un tipo bastante completo, porque posee graves, centro, agudos, media voz, dulzura, flexibilidad, siendo capaz de adaptarse a la expresión dramática y a la lírica. Es una de las voces más solicitadas en el repertorio operístico por la amplitud de matices y posibilidades que encierra.
- *Tenor dramático*, “*di forza*”. Se caracteriza por el volumen, el poder y la amplitud, con un timbre metálico de exuberante vibración, con sonoridades ruidosas, generalmente rebelde a los filados. No abunda en la naturaleza.

---

<sup>88</sup> Cfr. REGIDOR ARRIBAS, R.: *La clasificación de la voz*. Real Musical. Madrid, 1977, p. 28. Véase otras tesituras según diferentes autores. En cuanto a los tenores: *tenor de ópera si1-do4* (Tarnaud); *tenor do2-do4* (Garde y Nadolezny); *Tenor di forza si1-si3*, haciendo constar que Verdi sube a *do4* y que los autores del XIX no subían más del *sib3*, y *tenor de medio carácter, do2-do4*, con timbre claro (Landeau). Véase, PERELLÓ, J., CABALLÉ, M., y GUITART, E.: *Canto-Diccion*. Editorial Científico – Médica. Barcelona, 1982, pp. 86 - 99.

<sup>89</sup> Color u eufonía (según la técnica vocal empleada); Volumen (depende de la intensidad del sonido fundamental o presión subglótica), Espesor (amplitud determinada por el volumen de las cavidades bucofaríngeas); Mordiente o brillo (dado por la excelente tonicidad laríngea. 2.500 – 3500 c/s.) y vibrato (apoyo o modulación a baja frecuencia de intensidad y altura que se superpone a la frecuencia acústica). REGIDOR ARRIBAS, R.: *La clasificación...*, pp. 66-81.

Cuando caracterizamos a un cantante, intentamos especificar su calidad predominante, siendo el timbre y el color, en opinión generalizada de pedagogos y profesionales, los que determinan una clasificación u otra. En este sentido se manifiestan Georges Loiseau, Francisco Viñas, Jorge Perelló o Miguel Barrosa. Para éste último el color señala los diferentes tipos de voz, pues “no es una sola nota la que hay que dar durante el canto de una entera partitura y sí sostener la tesitura constantemente”.<sup>90</sup>

Pero aún no hemos hecho mención de otros términos aplicados al canto, como son la potencia y resistencia, sí es necesario que tengamos en cuenta el hecho de que permitirán que un cantante se especialice en un determinado repertorio y oriente debidamente su carrera profesional. Cada vez que asuma un personaje, deberá tener en cuenta la duración, la potencia y el espacio que debe llenar con su voz. Cuando se hace referencia a la duración, se refiere a la parte de su personaje en relación con la totalidad de la ópera y su propia resistencia para cantar sin fatigarse. La potencia nos habla de cualidad para poder sobrepasar la intensidad del acompañamiento orquestal, porque el repertorio vocal se aprende con reducciones a piano y puede llevar a engaño al cantante sobre el volumen sonoro que envolverá a su voz (por ejemplo, compárese un acompañamiento camerístico con una orquesta wagneriana).<sup>91</sup> El espacio en que se ejecuta nos marca una considerable diferencia, pues no es lo mismo cantar en una sala de 30.000 m.3 (sala de primera categoría) que en una de menos de 7.000 m.3 (sala de quinta categoría).

En la zarzuela, en el uso de las voces de tenor, se mantiene la división tradicional entre ligero, lírico y dramático, pero la tesitura llega en los tres casos hasta el *si4*. En la zarzuela grande predomina el tenor lírico o lírico-dramático y hacen falta unas cualidades similares a las exigidas para la ópera del XIX y principios del XX, con una buena resistencia vocal para soportar cambios bruscos y acentuaciones en zonas incómodas de la voz, y con una buena capacidad de

---

<sup>90</sup> Confróntese *Ídem*, p. 72.

<sup>91</sup> Véase *Ídem*, pp. 89-92. Una voz común tiene menos de 80 decibelios y una voz de gran ópera tiene 120 decibelios y más.

potencia para hacerse oír sobre frecuentes orquestaciones “enemigas” del cantante.<sup>92</sup>

Por último, mencionamos la predisposición del cantante hacia un repertorio u otro porque “cada cantante tiene la inclinación estilística que le otorga su voz”, por ejemplo, un cantante verdiano y pucciniano se basa en cualidades de amplia tesitura, con agudos brillantes, buena potencia y resistencia.<sup>93</sup>

Hemos creído conveniente asentar estos conceptos, porque en las críticas musicales, los comentaristas nos ofrecen su percepción del hecho canoro empleando algunos de estos términos. Además nos permitirá en otra fase de nuestra investigación, valorar la categoría vocal, en el mundo de la ópera, de los títulos que ha interpretado Pedro Lavirgen, encuadrado bajo la denominación de tenor spinto y/o verdiano.

### 1.3.2. Las voces españolas

A pesar de las circunstancias sociales y musicales que hemos descrito, curiosamente las voces españolas llenaron los mejores teatros del mundo. En lo vocal hay un plantel de jóvenes cantantes que están formados musicalmente y que, en la medida mayor o menor de la jerarquía de sus voces, sirven con fidelidad al aspecto artístico de su trabajo.

A partir de la década de los cuarenta, de entre todos los nombres, Antonio Fernández-Cid destaca a María Morales, Consuelo Rubio y, ante todo, a Victoria de los Ángeles, de mayor prestigio internacional. España ha sido siempre un país de bellas voces y también de muchas personalidades que, habiendo desarrollado una importante trayectoria artística, se han dedicado a la docencia.<sup>94</sup>

En Madrid se encuentra la wagneriana Carlota Dahmen, que forma una escuela notable con su esposo Eladio Chao. Ángeles Ottein, de cuyas enseñanzas hay muchos brotes fecundos, entre los que por entonces destaca y conquista gran renombre internacional, Marimí del Pozo; y de los que, andando el tiempo, serán

---

<sup>92</sup> Vid. REGIDOR ARRIBAS, R.: *La voz...*, p. 17. Observamos que Emilio Casares coincide con este profesor tal y como explica en la referencia anterior suya, Véase p. 36.

<sup>93</sup> Confróntese REGIDOR ARRIBAS, R.: *La clasificación...*, pp. 98-99.

<sup>94</sup> Para más detalle sobre estos profesores de canto así como los que a continuación se citan, véase FERNÁNDEZ-CID, A.: *La década musical de los cuarenta*, pp. 44-45.

ejemplo Consuelo Rubio y Pilar Lorengar. Finalmente, Lola Rodríguez de Aragón muestra su musicalidad en el lied y en canción española de concierto; de su escuela es Ángeles Morales, con quien estudiará Teresa Berganza.

Entre los maestros sobresalen José Luis Lloret, barítono popular en la zarzuela, y el tenor de ópera Miguel Barrosa, en su día voz ligera que hizo una carrera con expansión a grandes teatros y que, dedicado a la docencia, produce artistas como Pedro Lavirgen. También el tenor Cristóbal Altube ejerce en el Conservatorio de Música de Madrid y, fuera de ella, destaca la maestría de Mercedes García López, Conchita Badía e Hipólito Lázaro.

Hasta los años cuarenta, entre los cantantes más famosos del género lírico continúan Emilio Vendrell, Emilio Sagi Barba, Pablo Civil, María Espinalt y Raimundo Torres. Centrados en la zarzuela, Selica Pérez Carpio, Manuel Ausensi, Pablo Vidal y el popular Marcos Redondo. Esteban Astarloa, Chano Gonzalo, Joaquín Deus y Antonio Campó, forman la rica cuerda de bajos.

Pocos han sido los cantantes que, dedicados a la zarzuela, han obtenido renombre duradero y no han intentado abrirse camino más amplio en el terreno de la ópera. La razón estriba en que encuentran una limitación en el mercado para actuar solamente ante el público español y sudamericano. De aquí deduce Antonio Fernández-Cid que la zarzuela sea una ocupación secundaria de los grandes cantantes internacionales españoles, que, a pesar de ser legión, poseen una agenda de trabajo tan densa que no les permite cubrir las inestables temporadas de los escenarios españoles. Ante este panorama de la música en la España de los años cuarenta, se dedican a las representaciones de zarzuela aquellos cantantes cuya carrera se ciñe a este género, que en la inmensa mayoría de las veces se debe a su falta de condiciones para triunfar en el campo de la ópera, o bien, a su situación terminal dentro de una carrera más o menos brillante.<sup>95</sup>

Muchos consideran la labor en la zarzuela como complementaria, y existe el caso de cantantes que pasan de la zarzuela a la ópera. En nuestra opinión, este simple cambio de un género a otro no depende exclusivamente de las cualidades

---

<sup>95</sup> Cfr. *Ídem*, p. 35.

vocales del cantante, sino de las posibilidades que se le presentan para poder mostrarlas. En este sentido, España ofrecía muy pocos escenarios para la ópera y antes que arriesgarse con voces españolas preferían el reclamo de cantantes de prestigio internacional.

En contraste con aquellos años en la década de los sesenta –continúa Fernández-Cid– nuevos valores cantan ópera y zarzuela indistintamente, aunque algunos también cultivan el concierto. De entre éstos destaca a Ana María Iriarte, Toñy Rosado, Dolores Pérez, María Clara Alcalá, Dolores Ripollés y Eduardo Ordóñez, todos muy relacionados con el tenor Pedro Lavirgen –al que también menciona– porque serán sus compañeros de reparto. También el género lírico se ha beneficiado con Ana M.<sup>a</sup> Olaria, una soprano de grandes éxitos, cortados por su matrimonio y consiguiente separación de la actividad; y con Inés Rivadeneira, contralto de gran temperamento. Entre los tenores españoles –continúa– nombra a Alfredo Kraus, Jaime Aragall y Plácido Domingo y “es de toda justicia la inmediata mención de otro nombre con extensa proyección internacional: el de Pedro Lavirgen”. Y junto a ellos Juan Oncina, Bernabé Martí, Francisco Lázaro, Evelio Esteve, Ginés Torrano, Carlos Mungía y José M.<sup>a</sup> Carreras.<sup>96</sup>

Es en la interpretación vocal –he aquí una gran paradoja de la historia– donde España puede mostrar un cuadro más completo, variado y admirable de artistas en plenitud, hasta el punto de que quizá ningún otro país disponga de algo siquiera comparable.<sup>97</sup> Sin embargo, el panorama lírico no ofrece unos escenarios para que dichas voces muestren su talento, por lo que muchas de ellas se verán obligadas a marchar fuera de la Península para hacer valer su nombre, y, luego, lanzados al triunfo, volver a su tierra.

A comienzos de la década de los cincuenta irrumpe en la zarzuela una bocanada de aire fresco de la mano del granadino José Tamayo productor de

---

<sup>96</sup> Véase FERNÁNDEZ-CID, A.: *La música española en el siglo XX*, pp. 329-331.

<sup>97</sup> Cfr. FERNÁNDEZ-CID, A.: *La música y los músicos...*, p. 113. Una demostración sobre el caldo de cultivo que ha supuesto España para el canto lo encontramos en REVERTER, A.: “La escuela de canto española: una síntesis ejemplar”, en: CASARES RODICIO, E. y TORRENTE, A. (Editores): Congreso Internacional “*la Ópera en España e Hispanoamérica, una creación propia*”. *La ópera en España e Hispanoamérica: Actas del Congreso Internacional “la Ópera en España e Hispanoamérica, una creación propia*”. Madrid, ICCMU (2001- 2002), Vol. 2º, pp. 267-282.



grandes montajes teatrales. Se trata de un director especializado en el montaje de macroespectáculos llenos de colorido. En 1955 organiza la puesta en escena al aire libre y en decorados naturales de *La verbena de la Paloma*. La Corrala madrileña sirve de fondo, y cuenta con un elenco de la categoría de una jovencita Pilar Lorengar y de Manuel Ausensi. Todo un reparto extraordinario que ya había grabado una de las mejores versiones de la obra con Ataulfo Argenta y la Orquesta de Cámara de Madrid. Dos años después, los intérpretes mencionados repiten el éxito.<sup>98</sup> Estos montajes de Tamayo se pasearán por la geografía española en los Festivales de España.

Hay que esperar hasta el año 1956 para que en el reabierto Teatro de la Zarzuela se programe una temporada de ópera, otra más corta de ballet y otra de zarzuela, aunque las esperanzas depositadas inicialmente tampoco se van a ver cumplidas. Mientras tanto, el público seguidor de la zarzuela se mantiene a base de los programas radiofónicos y de las grabaciones discográficas que se realizan. Tal es el caso de *Adiós a la bohemia* o *La del manojo de rosas*, ambas del sello Hispavox, con Pilar Lorengar y el Coro Cantores de Madrid dirigidos por el propio Sorozábal.<sup>99</sup>

Como anticipo diremos que Pedro Lavirgen en su incipiente carrera y siendo un desconocido, comparte escenario con figuras de renombre que pertenecían a una generación anterior. Una vez consagrado será admitido en el plantel de grandes cantantes y, como otros muchos vio en la zarzuela el medio para aspirar a la ópera.

---

<sup>98</sup> Sobre esta representación y especialmente sobre esta zarzuela, véase el estudio de LÓPEZ RUIZ, J. M.<sup>º</sup>: *Historia del teatro Apolo y de la Verbená de la Paloma*. Editorial El avapies. Madrid, 1994, p. 179. Resulta muy ilustrativa las imágenes sobre la grandiosidad de la puesta en escena.

<sup>99</sup> Véase crítica de ambos en: *Ritmo*. Madrid, n.º 298, octubre 1958, p. 20. En ellos interviene el Coro Cantores de Madrid, que dirige el Maestro Perrera, del que Pedro Lavirgen forma parte. También aparece una publicidad en Discos Montilla de fragmentos de Zarzuela con los destacados intérpretes del momento. Bajo el sello Columbia, saldrá al mercado en el año 1973 *El puñado de rosas* y *El Tambor de granaderos*, registrado en los 50.

## 1.4. LA CRÍTICA MUSICAL EN ESPAÑA

La crítica musical aparece publicada en la prensa diaria, bien en la sección de espectáculos, o en el de música en caso de que la hubiere. Para nuestra investigación hemos empleado como fuentes documentales primarias numerosas referencias de prensa. Analizaremos cómo se desarrollan estas publicaciones en el contexto político por el que atraviesa España durante el gobierno de Franco; época en la que el “cuarto poder” quiso ser controlado y asumido como un instrumento más al servicio de la dictadura. Desde los duros tiempos de la censura y de las “consignas de prensa”, se avanzó muy lentamente hasta la apertura informativa de los años sesenta.

Tras la victoria del bando franquista se tomaron diversas medidas respecto a la configuración y control de la información, sobresaliendo cuatro: el surgimiento de Radio Nacional de España; la Ley de Prensa de 1938; la creación de la agencia Efe; y la formación de la Cadena de Prensa y Radio del Movimiento.

La Ley de Prensa de 1938 estableció los fundamentos que hasta 1966 regirían el ámbito de la prensa escrita, lo que significaba “el no reconocimiento del derecho a la libertad de expresión o de información, la vuelta a la censura previa y al control de las fuentes y de la profesión.”<sup>100</sup> Se regulaba la extensión de los periódicos y se designaba a los directores. La creación de la agencia Efe tenía como misión intervenir las informaciones procedentes de agencias extranjeras para que no llegasen noticias inconvenientes para los intereses del gobierno.<sup>101</sup>

Toda la prensa del Movimiento formaba una cadena bajo la que se agrupaban lo diferentes diarios que responden a titulares como *Arriba España*, *Amanecer*, *Alerta*, *Patria*, *La Nueva España*, *Imperio*, *Unidad*... A esta cadena de prensa se le añadió en 1945 una agencia de noticias, *Pyresa* (Periódicos y Revistas españoles. Servicio de agencia).

---

<sup>100</sup> BARRERA, C.: *Periodismo y Franquismo. De la censura a la apertura*. Eiuinsa, Barcelona, 1995, p. 37.

<sup>101</sup> Era de capital privado (90% de los bancos), pero estaba controlada políticamente por el gobierno y venía a ser la agencia oficial española. Se dividía en tres ámbitos informativos: *Efe* para las noticias del exterior; *Cifra* para las nacionales y *Alfil* para las deportivas. Cada periódico debía pagar un canon de abono.

La remodelación ministerial de 1951 trajo consigo la novedad de la creación del Ministerio de Información y Turismo. Sin embargo, hasta 1962, con Manuel Fraga como sustituto de Arias Salgado, no se abre una nueva etapa en la benignidad de la censura, prólogo de su desaparición completa en 1966. Manuel Fraga, entre otras medidas, suprimió casi en su totalidad las consignas, flexibilizó la censura previa y abrió la veda de los artículos políticos en sentido estricto: quería llevar a cabo un ligero aperturismo, pero controlado y procurando que nadie se sintiese molesto; empeño harto complicado.<sup>102</sup>

Por tanto, lo publicado en la prensa española de estos años pasaba por un “control gubernamental” que para nosotros es importante revisar cuando leemos las reseñas, crónicas, y críticas de los espectáculos, dado que el propio Estado (a falta de iniciativas privadas) era quien los sufragaba y organizaba. En las que calificamos de reseña, la prensa nos informa del espectáculo, lugar y reparto. En las crónicas, además de los aspectos anteriores, se añade la vida social que rodea al acontecimiento, personalidades políticas que asisten al acto, etc.

Aparte de esta distinción, la profesión de escribir periódicos, revistas o folletos sobre estética, historia y evolución de la música, sus composiciones e interpretaciones, o sea, lo que comúnmente llamamos crítica musical es confundida con la musicología. Señala Jacinto Torres Mulas que un buen crítico precisa una sólida formación musical (en caso de considerarla como género literario se puede prescindir de ello), un dominio estilístico de su expresión y sinceridad, entendida como independencia de prejuicios y reflexión, en la que, incluso cuando no hay nada que decir, lo mejor es no decir nada. El público espera de él una explicación y una valoración argumentada de hechos musicales y, cuando se hace crítica de una interpretación, el aspecto técnico de la ejecución de la música no admite subjetivismo alguno (por ejemplo, un *fa* está bien dado o si no es un *mi*). En el aspecto expresivo de la interpretación sí tiene cabida ese subjetivismo, y además, la música se desenvuelve en un entorno, y con frecuencia

---

<sup>102</sup> *Ídem*, p. 93.

éste tiene algún tipo de relación con ella, pero debe evitar la enumeración de otros aspectos circunstanciales porque entonces es una crónica.<sup>103</sup>

El crítico llegará a tener un papel importante en la sociedad actual, temido por su poder en el dominio de un medio a través del cual puede influir y, de hecho influye, en la opinión pública e incluso manipularla, y puede también ser manipulado.

Nosotros nos inclinamos por esta visión del papel del crítico que señala Jacinto Torres, aunque en esta actividad dedicada a la valoración y difusión de las obras musicales, creemos que es imposible la no implicación del escritor. Por ello también coincidimos con la opinión de Leopoldo Hurtado para quien la crítica debe ofrecer el punto de vista subjetivo del escritor que actúa de intermediario entre el hecho musical, analizando su propia percepción, y el público.<sup>104</sup>

En general, en las críticas de los años sesenta no se ofrecen juicios generales sobre la obra, se evidencia la aceptación del valor musical de cada título de zarzuela, que pudiera deberse a la imposición de una política estatal de apoyo al género español.<sup>105</sup> Recordemos la tímida labor estatal de defensa del teatro lírico mediante su incorporación a los Festivales de España por lo que no sería extraña la propia justificación de este repertorio en la prensa. En este sentido hay una labor de transmisión de aspectos históricos a modo de labor didáctica, que justifica y revaloriza la zarzuela. Se comenta el argumento, los datos históricos del estreno y autor, etc. No se hace mucha alusión a los aspectos musicales propiamente dichos, a la parte orquestal, salvo para destacar al director o subrayar una parte solista cuando es muy evidente. En cuanto al comentario sobre la

---

<sup>103</sup> TORRES MULAS, J.: *Pasado y presente de la crítica musical*. Instituto de Bibliografía Musical. Madrid, 1983, pp. 4-8.

<sup>104</sup> HURTADO, L.: *Apuntes sobre la crítica musical*. Grupo Editor Latinoamericano. Buenos Aires, Argentina, 1988, p. 17.

<sup>105</sup> Los espectáculos, actos públicos y programas musicales tuvieron sus propios sistemas de control y por ello desde los años cuarenta se redactaron sus normas reguladoras. Así por ejemplo, no estaba permitida la difusión de cierto jazz dado que por su ritmo desenfrenado podía “bestializar” el gusto de los auditores; se revalorizaban la música y el tradicional baile español; no se ponía límite a la ópera, que podían emitirse en cualquiera de sus idiomas. Véase el estudio de ABELLÁN, M. L.: *Censura y creación literaria en España (1936-1976)*. Ediciones Península. Madrid, 1980, pp. 273-275.

versión ofrecida por los intérpretes vocales, se observa el escaso manejo de un vocabulario específico sobre la técnica vocal, mayor cuanto más profundos son los conocimientos musicales del crítico.

Para nuestra investigación nos resulta muy interesante ésta última, pues la prensa escrita aporta una descripción de la labor interpretativa. El interrogante que nos surge es si realmente en esta etapa de la historia española existía un margen para que la opinión del crítico recogiera el acontecer dentro de la sala, sin presión externa, teniendo en cuenta que las medidas legales aperturistas no se producen hasta el año 1962.

A lo largo de las fuentes periodísticas que hemos manejado observamos cómo el periodista recoge en sus líneas la labor del cantante, cuando desempeña una labor “correcta” y recibe los aplausos del público; o si las ovaciones son tan insistentes que obligan a levantar el telón. Entonces se refleja esta expectación vivida, al igual que cuando el público aplaude más a uno u otro solista, o cuando se nombra la romanza más sobresaliente. Pero aún hay más, y en una lectura detallada, como la que ofreceremos, siempre observamos que bajo la pretensión del crítico de aportar una “mejora” a lo ofrecido, éste “aconseja” sobre tal o cual aspecto, lo que en parte nos refleja qué detalles no le gustaron.

También en ocasiones la crítica es realizada por personal con conocimientos musicales, o que al menos sistemáticamente desempeñan esa función. En las ciudades con actividad musical se suceden las mismas firmas de autor, lo que a la larga nos permite seguir la trayectoria, en este caso de Pedro Lavirgen, cuando se compara su actuación año tras año y se señala su evolución artística.

Antonio Fernández-Cid, cuando examina la crítica musical de la prensa diaria española desde los años cuarenta en adelante, la define como “una labor meritoria en un ambiente no propicio”, pues la música en nuestro país ha sido artículo no de primera necesidad ni aún dentro del acontecer cultural específico, y no le extraña el hecho de que inicialmente no se concediese a la música una sección fija con un titular en régimen de especialidad. Considera, por ello, que a la

música seria se le ha ido concediendo progresivamente un mayor espacio, hasta el punto que cualquier capital de provincia con vida filarmónica media ha contado con “un crítico independiente, libre en el juicio y capaz de expresarlo con autoridad.”<sup>106</sup>

En el mundo de la información se estima que la misma tiene categoría “periodística” cuando por reunir unas características determinadas se difunde a través de los medios de comunicación masivos. Sólo cuando una información es digna de la consideración pública, por su relevancia para el conjunto de la sociedad, puede ser susceptible de aparecer en los medios informativos.<sup>107</sup> Si, como venimos detallando, la música en general ha ocupado un segundo plano en la vida española, no ha aparecido un periodismo especializado hasta que no se ha producido un desarrollo económico que ha propiciado mayores posibilidades para el ocio lo que se traduce en un despertar de intereses y aficiones en las audiencias por asuntos hasta entonces inéditos, la música en general, la ópera etc. El periodismo especializado se entiende como el ejercicio profesional del periodista que informa sobre una determinada área del conocimiento humano y para esta labor debe conocer el ámbito especializado del que va a informar, contextualizarlo y difundir el mensaje de manera divulgativa y desde el punto de vista de sus intereses y necesidades.<sup>108</sup>

Dado el contexto social de los años cincuenta y sesenta se comprende la escasez de publicaciones periódicas musicales en España. El clima cultural del régimen de Franco –señala Juan Pablo Fusi– quedó definido mucho más por la subcultura del consumo de masas que por la propia cultura oficial. Una cultura de masas carente de preocupaciones políticas e intelectuales, pero de gran popularidad y difusión. Con el entretenimiento y la evasión se favorecía la integración social y la desmovilización del país, objetivos políticos del régimen.

---

<sup>106</sup> FERNÁNDEZ-CID, A.: *La música española en el siglo XX*, p. 389.

<sup>107</sup> MUÑOZ TORRES, J. R.: “Aproximación al concepto de información periodística especializada”, en: ESTEVE RAMÍREZ, F.: *Estudios sobre información periodística especializada*. Fundación Universitaria San Pablo C.E.U. Valencia, 1997, pp. 28- 29.

<sup>108</sup> *Ídem*, p. 39.

El cine fue el entretenimiento colectivo más popular. En contraste, música y teatro, ante todo, eran entretenimientos reservados a la burguesía acomodada de Madrid, Barcelona y otra gran ciudad.<sup>109</sup>

Si escasa era la labor musical y teatral, en paralelo discurrían las publicaciones periódicas musicales. Por ello a lo largo de nuestra investigación, hasta los años setenta, haremos referencia a la Revista Musical Ilustrada *Ritmo*, que como referencia bibliográfica de estudio nos proporciona una visión de la vida musical. Como señala Jacinto Torres Mulas, esta revista corresponde al tipo de publicaciones de contenido periodístico, constituida por una serie de artículos, informes, críticas, noticias o ensayos que se fragmentan para ser publicados en varios números; no incluye partituras y los contenidos versan sobre cualquier aspecto de la música.<sup>110</sup> La revista en su larga historia ha recogido los testimonios escritos de personal docente y de musicólogos. De sus críticos hay hasta más de 1300 firmas, entre las que sobresalen Enrique Franco, Joaquín Turina, Llorens Barber, Ramón Barce, José Subirá, Francisco Sopena, Adolfo Salazar, Antonio Iglesias, Higinio Anglés...<sup>111</sup>

---

<sup>109</sup> Cfr. Para una mayor profundización sobre la cultura durante el franquismo remitimos a FUSI AIZPURÚA, J.P.: *Un siglo de España. La cultura*. Marcial Pons ediciones. Madrid, 2003, pp. 110-112.

<sup>110</sup> TORRES MULAS, J.: *Las publicaciones periódicas musicales en España (1812-1990). Estudio crítico- bibliográfico*. Repertorio general. Instituto de Bibliografía Musical. Madrid, 1991, p. 126. TORRES MULAS, J.: *Las publicaciones periódicas musicales en España (1812-1990)*. Instituto de Bibliografía musical. Madrid, 1991, p. 103. La revista *Ritmo* fue fundada en Madrid 1929 por Fernando Rodríguez del Río. Interrumpe su edición en 1936 y se reanuda en 1940 bajo la dirección de Nemesio Ontaño, director de la Orquesta Filarmónica, académico de las Bellas Artes y director del Conservatorio de la capital, y vinculado al bando vencedor de la contienda. La revista pasa, en cuanto a su dirección, por diferentes etapas: de 1943 a 1976 su fundador se pone al frente, hasta que en el 76 le sigue Antonio Rodríguez Moreno. Comenzó como publicación quincenal para pasar a mensual, aglutinado en un solo número los meses de julio-agosto. *Ritmo* será la única revista especializada hasta que salgan a la luz otras dos publicaciones: *Monsalvat*, creada en diciembre de 1973, y *Scherzo*, en 1985, que supuso la marcha de firmas que estuvieron vinculadas a *Ritmo*.

<sup>111</sup> *Ídem*, p. 103. Durante el año 2004 la revista celebra su 75 Aniversario e incluye en su publicación mensual la reproducción de algunas publicaciones pasadas de valor musicológico.

Pese a esta situación por la que atraviesa la prensa española, creemos que los problemas del Estado pasaban por el control de otras facetas de la vida.<sup>112</sup> El crítico musical, por el mero hecho de escribir en la prensa, debía ser afín al poder establecido y además escribir sobre los propios eventos musicales que organizaba el Estado. Criticaba pero, como mostraremos más adelante, tenía cierto margen para mostrar su punto de vista. Veamos de forma sintetizada cuáles son las firmas de la prensa de Madrid, Barcelona y otras capitales de provincia.

En Madrid, Federico Sopena ejerció la crítica a lo largo de toda su vida, y en el *ABC*<sup>113</sup> daba cumplidas reseñas de los conciertos y de lo que es más importante: los estrenos de los compositores españoles actuales, “atinando siempre con lo esencial”, orientaciones que fueron calando poco a poco en el público de los conciertos y “contribuyendo a su radical transformación”.<sup>114</sup> Para Fernández-Cid, el padre Sopena en su labor de la crítica unía el trabajo en línea de ensayo. En la capital hay que añadir la labor de Antonio Iglesias, Fernando Ruiz Coca, Enrique Franco, Tomás Marco, Ramón Barce, Lerdo de Tejada, Ángel del Campo, José Espinós y Antonio Fernández-Cid, empeñado como él mismo señalaba, en ofrecer una claridad expositiva para los lectores de un diario en el que se debe evitar las expresiones de confuso tecnicismo.<sup>115</sup> Nombres a los que añadimos el de Leopoldo Hontañón.

En Barcelona destacan los escritos de los compositores Juan Guinjoan y Xavier Monsalvatge, nombrado crítico musical de *La Vanguardia*<sup>116</sup> desde enero de 1962, sin que una reposición o estreno deje de despertar interés en el ánimo del

---

<sup>112</sup> Un análisis de los expedientes sancionadores descubren que el Ministerio mantenía vigilancia sobre otros ámbitos de la vida pública española como las infracciones contra la moral, aspectos socioeconómicos y de la vida universitaria, el mundo laboral y sindical. Véase BARRERA, C.: *Periodismo y Franquismo...*, p. 106.

<sup>113</sup> *Ídem*, p. 61. En 1964 España contaba con una media de 71'3 ejemplares diarios de tirada por 1000 habitantes. Solo los diarios madrileños *ABC*, *Marca*, *Ya* y *Pueblo*, superaban los 100.000 ejemplares.

<sup>114</sup> GONZÁLEZ DE AMENZÚA, L.: “Mis recuerdos de Federico”. En: *Federico Sopena y la España de su tiempo (1939-1991)*. Libro Homenaje editado por la Fundación Isaac Albéniz. Madrid, 2000, p. 41.

<sup>115</sup> FERNÁNDEZ-CID, A.: *Op. cit.*, p. 389.

<sup>116</sup> *La Vanguardia* que durante la dictadura tenía que acompañarse del adjetivo *española*, por su tradición solera y por su buen quehacer informativo y cultura, seguía ostentando el liderazgo de la prensa barcelonesa. En 1965 vendía 200.000 ejemplares y a una distancia considerable le seguían ejemplares *El Correo Catalán* y *El Noticiero Universal* con 45.000 y 60.000. Véase BARRERA, C.: *Op. cit.*, p. 64.



músico.<sup>117</sup> Junto a ellos, Juan Arnau, Pablo Nadal, Frances Colomer Pujol, Augusto Valera. Todos ellos ofrecen puntual información de la vida del Gran Teatro del Liceo.

En el resto de ciudades, siguiendo a Antonio Fernández-Cid, nos encontramos los trabajos críticos de Sánchez Pedrote, en Sevilla; Ángel Inaraja en San Sebastián; Ramón Patiño en La Coruña;<sup>118</sup> a los que añadimos: en Oviedo, la labor de quienes desempeñan durante más de veinticinco años la crítica bajo los pseudónimos de Florestán, Contrapunto y Semitono;<sup>119</sup> y en Valencia, a Eduardo López Chavarri. Como puede observarse, nombres de compositores, intérpretes, directores, investigadores en el campo de la música, que en los escritos de la prensa española nos han dejado una visión de cada representación de zarzuela y ópera, su visión, sin olvidar las prohibiciones y dificultades de todo tipo. Pese a ello, creemos que por propio prestigio personal y de autoridad musical, en ocasiones, “burlaron” la censura: entre líneas incluían sus opiniones personales y podían señalar esos consejos o puntos de mejora; o con más diplomacia, no entrar en el comentario crítico (se ahorraban así un falso elogio) y si en la explicación de los posibles valores histórico-musicales de la partitura, o en sus propias preferencias estéticas. Derrotero este último que llevó a que en el campo compositivo la música regresara a planteamientos anteriores a Falla, permaneciendo al margen de la evolución de la música contemporánea.

En cualquier caso, en el periodo 1962-1966 se abre para la prensa española una nueva vía de progreso, con las transformaciones legales que permitieron su mayor liberalización, aunque la libertad de prensa llegará definitivamente a España con la restauración de la democracia, consagrada en la Constitución de 1978.

---

<sup>117</sup> FRANCO, E.: *Monsalvatge*. Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia. Madrid, 1975, p. 63.

<sup>118</sup> Vid. FERNÁNDEZ-CID, A.: *Op, cit.*, p. 389.

<sup>119</sup> Juan Estrada, Manuel Mairlot Salinas y Arturo Buylla Acevedo, respectivamente, ejercen la labor de crítica de los espectáculos desarrollados en el Teatro Campoamor de Oviedo. Poseen una estrecha relación con el mundo de la ópera además de conocimientos musicales. Véase su trayectoria en ARRONES PEÓN, L.: *Historia de la ópera en Oviedo. Tomo II. (1958-69)*. Edita Asociación Asturianas de Amigos de la Ópera. Oviedo, 1985, pp. 9-21.

## 1.5. PANORAMA MUSICAL DE CÓRDOBA

Tras la contienda civil, Córdoba se suma al panorama de las ciudades hundidas en la miseria y no será hasta los años cincuenta cuando, bajo la alcaldía de Antonio Cruz-Conde (1951-1962), la ciudad adquiera vitalidad y miras de futuro. Bajo este mandato se produce la definitiva modernización de la ciudad, con la solución de los problemas de abastecimiento de agua, la apertura de nuevos accesos (Avenidas de Vallellano y del Corregidor) o la construcción del Puente de San Rafael sobre el río Guadalquivir. Este reordenamiento urbanístico también contará con las iniciativas para recuperar algunos edificios emblemáticos de nuestro patrimonio arquitectónico, como son el Alcázar de los Reyes Cristianos, la Torre de Calahorra, la Plaza de la Corredera, acompañado todo esto de una promoción turística que la impulsa económicamente.<sup>120</sup> En el panorama de la cultura musical son unos años en que Córdoba va a contar con el quehacer de diferentes entidades y agrupaciones de las que damos cuenta a continuación.

Desde 1941 en que en el Ministerio de Educación Nacional promulgara el decreto sobre reorganización de los Conservatorios de Música y Declamación, el de la capital de Córdoba alcanza la denominación de Conservatorio Profesional de Música y Declamación, aunque careció de las dotaciones presupuestarias y profesorado necesarios.

Cuatro años más tarde accedía a la dirección de la institución Joaquín Reyes Cabrera, puesto que ocupará veintitrés años durante los cuales tuvo que hacer frente a graves problemas, como la falta de mobiliario, de instrumentos musicales y un edificio propio. Efectivamente, el Estado cedió la casa del Marqués de la Fuensanta del Valle –el edificio actual situado en la calle Ángel de Saavedra– que compartían con la Escuela Maternal Modelo, pero hasta diez años más tarde no dispondrán de la totalidad del edificio. Aún así tendrán que esperar hasta 1970 en que, tras las pertinentes reformas (tardaron cinco años, incluida la

---

<sup>120</sup> Véase más datos en MÁRQUEZ CRUZ, F. S.: *Memorias de Córdoba*. Publicaciones del Monte de Piedad y caja de Ahorros de Córdoba. Córdoba, 1985, pp. 63-90

construcción del auditorio), los Príncipes de España inauguraran las nuevas instalaciones. Evidentemente la falta de unas dependencias adecuadas afectaría a las matrículas.<sup>121</sup>

Como señala Juan Miguel Moreno, en los años cuarenta el Conservatorio de Córdoba, pese sus pocos medios, se afanaba por difundir la cultura musical y por contar, en sus pocos actos, con personalidades de relieve nacional. En la década siguiente bullían los mejores deseos por mejorar las enseñanzas impartidas y la consideración social de éstas y de los músicos con una labor callada, más de puertas adentro,<sup>122</sup> pues la llegada de Federico Sopena Ibáñez al puesto de delegado del Ministerio para los Conservatorios en 1951 supuso un proceso renovador.<sup>123</sup> Con el decreto de separación de las enseñanzas de Música y Declamación, los estudios de música se ubican en los Conservatorios y las Secciones de Declamación en las Escuelas de Arte Dramático.<sup>124</sup> Con el mismo, se amplió a cuatro cursos el Plan de estudios de Solfeo, se suprime la prueba de ingreso y se acomete una decisiva labor de inspección-delegada en los conservatorios de provincias, lo que a la postre propiciaría la base real para una reforma de la enseñanza.<sup>125</sup>

---

<sup>121</sup> En el curso 1945-46 había 103 alumnos oficiales; en el 1951-52 se pasa a 170; en el 1955- 56 a 125, mientras crecieron las matrículas libres hasta 316. Pero desde el 1959-60, alcanzados los 200 alumnos, comienza progresivamente a crecer el número de alumnos matriculados y a descender los libres. Véase MORENO CALDERÓN, J. M.: *Música y músicos en la Córdoba contemporánea*. Cajasur. Córdoba, 1999, pp. 173 a 182. Son escasas las investigaciones sobre la música en la ciudad de Córdoba, por ello destacamos el valor de este estudio que realiza el prolífico Juan Miguel Moreno Calderón. Catedrático de piano, es autor de numerosos artículos sobre la música en Córdoba; director del Conservatorio Superior de Música, incansable en la defensa de la condición de Centro Superior y figura indispensable en la vida musical de nuestra ciudad. Ha realizado una minuciosa labor sobre la música en Córdoba en los últimos siglos, por ello es referente obligado su libro ya citado.

<sup>122</sup> *Ídem*, pp. 180- 183.

<sup>123</sup> Federico Sopena Ibáñez (1917-1991) figuró desde muy joven en la vida musical madrileña, dentro de la primera generación de la posguerra española. Hasta su marcha al Seminario, en 1943, ejerció la crítica musical en *Arriba*. De 1951 a 1956 ocupó la dirección del Conservatorio de Madrid, en cuyo centro explica Estética e Historia de la Música. Crítico musical de *ABC*, ha sido Comisario General de la Música en 1971-72; director de la Academia de España en Roma, de 1977-8; director del Museo del Prado, Madrid, de 1981-83 y director de la Real Academia de San Fernando. Se trata, pues, de un investigador histórico-musical con una amplia producción bibliográfica.

<sup>124</sup> Decreto de 11 de marzo de 1952 (Boletín Oficial del Estado, 1-IV-1952).

<sup>125</sup> Confróntese SOPEÑA IBÁÑEZ, F.: *Historia crítica del Conservatorio de Madrid*. Ministerio de Educación y Ciencia. Madrid, 1967, p. 184.

### 1.5.1. Entidades musicales cordobesas

Junto a la labor del Conservatorio de Música, en la sociedad cordobesa emergen diferentes formaciones musicales como el Real Centro Filarmónico “Eduardo Lucena”, dedicado al repertorio popular cordobés, que tras la imposibilidad de mantenerse económicamente se integra, en 1941, en la Obra Sindical de Educación y Descanso.<sup>126</sup> En torno a 1949 se constata la existencia de la “Rondalla del Parque y Talleres de Automovilismo”, el “Orfeón de los Padres Trinitarios” y el “Orfeón de los Carmelitas Descalzos”; la Banda del Regimiento de Infantería de Lepanto, que dirige Pedro Gámez Laserna; y La Banda Municipal dirigida por su titular Dámaso Torres que, como gran novedad desde 1946 y hasta 1967, ofrecía sus conciertos los domingos por la mañana en el Salón de espejos del Liceo del Círculo de la Amistad, y, en verano, en el Quiosco de la Música del Paseo de la Victoria.

Entre la actividad para la música en la posguerra hay que mencionar aquellas orquestas del Gran Teatro y del Teatro Duque de Rivas, a punto para leer a primera vista, casi sin ensayar, los más variados géneros; y la generada en los *cafés*, entre los que destacaron La Perla y Bolero.

Siguiendo el estudio realizado por Moreno Calderón, entre las formaciones vocales destacan en Córdoba, “La Schola”, creada en el Seminario de San Pelagio bajo los auspicios del propio obispo Fray Albino González y Menéndez Raigada; el grupo vocal masculino de doce cantores, a tres voces, dirigido por Ramón Medina; el “Coro de San Andrés”, que en los años cuarenta ofrece innumerables actuaciones en otras iglesias con repertorio clásico; el “Orfeón del Campo de la Verdad”; el Coro Infantil con Rondalla de las Escuelas “Fray Albino”; y la “Capilla Musical de la Hermandad del Cristo de la Misericordia de San Pedro” (1942-1953), que llegó a contar con más de cien intérpretes entre coralistas e instrumentistas, organizada por Francisco de Sales Melguizo que en una clara

---

<sup>126</sup> Para un estudio de esta agrupación cordobesa, véase PALACIOS BAÑUELOS, L.: *Historia del Real Centro Filarmónico de Córdoba «Eduardo Lucena»*. Coedición Caja Provincial de Ahorros de Córdoba y Cajasur. Córdoba, 1994.

vinculación a la música en su ciudad, colaborará en la creación de la Sociedad de Conciertos y ejercerá como crítico del diario *Córdoba* bajo el pseudónimo de Clarión.<sup>127</sup>

La Sociedad de Conciertos de Córdoba, impulsada por Joaquín Reyes, ofrece su primer concierto inaugural en 1954 y desde entonces son numerosos los artistas invitados de renombre internacional, algo difícil de imaginar hoy en día, ya que muchos músicos europeos, que vieron paralizada su actividad tras la guerra europea, terminaron por hacer mucho más asequibles sus honorarios, lo que posibilitó su presencia en lugares en los que en condiciones normales hubiese sido poco menos que imposible. Con la aportación de los socios y el buen hacer de los directivos, encontraron la colaboración y patrocinio de diversas entidades para una prolífica labor de esta Sociedad, que posiblemente no permitió que se afanzara las Juventudes Musicales de Córdoba (1958-1961).<sup>128</sup>

En lo concerniente a cultura, el Ayuntamiento crea en 1956 el Concurso Nacional de Cante Flamenco y ofrece veladas musicales organizadas por la Comisión Municipal de Cultura.<sup>129</sup> El concurso de Cante fue un atractivo turístico para unir al encanto de los patios y festividades del mes de mayo con diversos espectáculos de danza, teatro y música. Lamentablemente no cuajó pero sentó en precedente de los venideros Festivales de España.<sup>130</sup>

En el terreno específico del canto nos vamos a detener en la labor que realizan en Córdoba los amantes del género lírico español. Dámaso Torres, director de la Banda Municipal, también extiende, entre el período comprendido entre 1947 y 1955, su producción musical al montaje de una gran número de zarzuelas de gran calidad que fueron producidas totalmente por cordobeses,

---

<sup>127</sup> Cfr. MORENO CALDERÓN, J. M.: *Op. cit.*, p. 150.

<sup>128</sup> Nuevamente es Moreno Calderón quien nos ofrece un minucioso estudio de la Sociedad de Conciertos. Nos informa de la inexistencia de un archivo propio de esta extinta sociedad y ofrece en demostración de sus palabras un listado con los sobresalientes concertistas instrumentales, pianistas, de cámara y orquestas que acudieron a nuestra ciudad. Véase *Op. cit.*, pp. 187-196.

<sup>129</sup> Cfr. *Ídem*, p. 208. Con respecto a la Comisión Municipal de Cultura conocemos su existencia a través de la referencia de Juan Miguel Moreno. En un intento de ahondar en el conocimiento de las actividades que realizó, hemos investigado acerca de la misma en diversos archivos de la capital cordobesa. Tan sólo en el Archivo Municipal, Sección de Música, hemos encontrado algunos programas correspondientes a los años ochenta.

<sup>130</sup> Véase el capítulo denominado “*Aires de zarzuela*”, *Ídem*, pp. 165-175.

aprovechando los recursos humanos y materiales de la ciudad. Para ello se crea una agrupación lírica, con cantores sin retribución económica que ponen en práctica las habilidades vocales adquiridas en las clases de canto del conservatorio con el maestro Rafael Serrano Palma, reunidos posteriormente bajo el nombre de “Agrupación Lírica San Alberto Magno” (perteneciente a una sección de la Asociación Benéfica *La Sagrada Familia*). Son locales los maestros repasadores, el director de escena, los actores, las mejores voces de solista y el coro, reuniendo los mejores aficionados al servicio de la zarzuela.

De igual carácter benéfico surge la “Agrupación de Cantantes Noveles Cordobeses Pro Arte Lírico” (1948-1955), fundada en el seno del Conservatorio por iniciativa de su mencionado profesor Rafael Serrano, que interviene en zarzuelas de producción propia y también en numerosas óperas, con algunas salidas fuera de la capital. La actividad de esta agrupación cesaría tras la jubilación del catedrático, siendo retomada un poco después por su sucesor en la cátedra, Carlos Hacar, en el marco del reorganizado Real Centro Filarmónico “Eduardo Lucena”.

En la capital cordobesa hay, pues, un abonado ambiente para los aficionados al canto. No podemos dejar de señalar que la provincia de Córdoba ha dado dos inmortales voces a la zarzuela, los barítonos Marcos Redondo Valencia (Pozoblanco, 1893-1976) y José M.<sup>a</sup> Aguilar (Espejo, 1898-1985).<sup>131</sup>

---

<sup>131</sup> Marcos Redondo es la figura más destacada del teatro lírico español en su cuerda. Numerosas partituras son escritas especialmente para “el entrañable Marquitos”, con unas facultades fuera de lo común en extensión, brillo, potencia y belleza tímbrica, a las que se unía una cuadratura y musicalidad notables. Véase DE SAGARMÍNAGA, J. M.: *Op. cit.*, pp. 269-272. Pedro Lavirgen, que tendrá ocasión de cantar con él, describía su voz “de una notable belleza, de sonido aterciopelado, un punto tenoril, como es necesario para batir las difíciles tesituras baritonaes de los compositores españoles del género. Su musicalidad y afinación eran impecables” a estas excelentes condiciones de músico, añade un grato recuerdo de su personalidad, amistad y trato bondadoso. Cfr. CALDERÓN, J. M.: *Op. cit.*, p. 170. José M.<sup>a</sup> Aguilar fue una voz espléndida, un barítono con agudos que recuerda al tenor spinto, muy adecuada para la Zarzuela Grande. Para un mejor conocimiento de su trayectoria véase la obra citada anteriormente, pp. 45-46, y el estudio que le dedica SANCHEZ LUQUE, J.: *Biografía de José M.<sup>a</sup> Aguilar. El barítono de la voz de oro*. Edición del autor. Córdoba, 1979.

## 1.5.2. La labor del Departamento de Música de Córdoba

Junto a las iniciativas de estas entidades pseudo-privadas, en Córdoba existió también un Departamento de Música dependiente de la Sección Femenina de esta localidad, que controlaba y dirigía las actividades de toda la provincia. Su análisis nos permite conocer su actividad y la posible repercusión en el panorama cultural.<sup>132</sup>

Tal y como se autodefine, el Departamento de Música de Córdoba tiene como misión “recoger las canciones y bailes antiguos de la provincia y conservar éstos en su más puro estilo”.<sup>133</sup> En esta labor recopilan hasta 15 danzas antiguas y 50 canciones que estaban casi en el olvido.<sup>134</sup> A más largo plazo se verá parte de estos frutos y, en 1977, publicarán el *Cancionero popular en la provincia de Córdoba*.<sup>135</sup>

También, siguiendo las directrices y organización de la Sección Femenina que hemos explicado anteriormente, el Departamento de Córdoba organiza y

---

<sup>132</sup> Relativo a los años cincuenta y sesenta, hasta ahora no hemos encontrado ningún estudio publicado sobre la labor del Departamento de Música de Córdoba. Los datos que hemos localizado se han extraído del Archivo Histórico Provincial de Córdoba (A.H.P.C.) donde hemos encontrado una caja de legajos, catalogada como *Sección Femenina Coros y Danzas (1965-1978)*. Se trata de la Caja 4855. Tras estudiarla hemos analizado sus nueve carpetas sin identificación posible. Cada una contiene documentos de acuerdo a los temas y fechas que iremos mencionando:

Carpeta del Grupo de Danzas de Córdoba (1953- 1976). Contiene inventario de trajes, número y localización. En los años 1958, 65, 75 y 77 se revisan los inventarios. Entre los objetos figura una sección de instrumentos regionales formada por panderetas, laúdes y guitarras. Carpeta de las Memorias de Actividades de la Regiduría Local de Juventudes y de los Cursos de Servicio Social de la Escuela de Sindicatos (1970). Carpeta con facturas de reparaciones, mantenimiento y adquisiciones de la Sede Local. Carpeta del Grupo de Danzas de Córdoba (1954-1976). Presupuestos de sastrería, modistas y zapatería. Carpeta de las liquidaciones de los premios de los concursos. Grupos de Danzas (1963-1976). Se deduce que se celebraba un Concurso de Villancicos, en que se distingue el premio al inédito y de carácter culto. (Por cierto, los ganadores tardaban hasta tres años en cobrar). Carpeta de gastos de las Escuelas de mandos (1944-1962): Suministros, servicios, reparaciones y becas.

<sup>133</sup> Para nosotros el material más interesante de los mencionados anteriormente se encuentra en la Carpeta del Grupo de Danzas de Córdoba (1954-1976). A partir de ahora la nombraremos como carpeta G.D.C. Contiene informe de cada uno de los desplazamientos realizados. Se detalla viaje, horario, cómo son atendidos, comportamiento, anécdotas, resultados artísticos y un listado nominal de los integrantes. También tiene una serie de informes que nos resultan interesante para conocer el Departamento de Música y su actividad, los coros existentes y sus actuaciones. Por ello haremos referencia a numerosos documentos. Para esta, en concreto, véase: *Informe resumen de la labor realizada por la Regiduría de Cultura, Departamento de Música en el año 1961*, con fecha 14 de julio de 1961.

<sup>134</sup> A.H.P.C. Caja 4855. Carpeta G.D.C. *Informe de los XX Años de Regiduría Provincial de Cultura*, con fecha 1 de julio de 1959, firmado por la regidora M.<sup>a</sup> Teresa López.

<sup>135</sup> *Cancionero Popular en la provincia de Córdoba*. Instructoras de la Sección Femenina del Movimiento. Córdoba, 1977.

participa en los concursos de carácter provincial, nacional e internacional. En el año 1948, el Grupo de Coro y Danzas local obtiene el segundo premio del Concurso Internacional de Largollen (Inglaterra). Un año después realizaron una gira por Perú, Chile, Ecuador, Panamá, Colombia, Venezuela, Haití, República Dominicana y Puerto Rico.<sup>136</sup>

En las pruebas de los concursos se hacen distinciones de diferentes categorías, de acuerdo con el sistema de jerarquía establecido en la propia Sección Femenina. Las niñas menores de 17 años se encuadraban en las Juventudes, en uno de esos tres grupos: afiliadas (aquellas que voluntariamente deseaban ser falangistas, que se subdividen a su vez en Margaritas, Luceros y Flechas); escolares y aprendizas. La aspiración de muchas chicas es ingresar en la Sección Femenina cumplidos los 17 años y ser acreedora de una distinción: la “Y” para camaradas destacadas.<sup>137</sup>

A la prueba provincial del XII Concurso Nacional de Coros y Danzas de 1956, la capital presenta las siguientes agrupaciones: Coro de juventudes (afiliados 2, escolares 3); Danzas de juventudes (afiliados 2, escolares 0); Coros Sección Femenina, uno; Danzas Sección Femenina, uno.<sup>138</sup> En la prueba regional se clasifica el coro del Colegio de Santa Victoria, que ocupó el primer puesto de España en la modalidad Juventudes.<sup>139</sup> En dos ediciones posteriores se observa un notable incremento del número de participantes, con cuarenta grupos de Coros y Danzas: Coros Sección Femenina, 1; Mixto, 2; Juventudes, 11; de Danzas: Sección Femenina 3; Mixto 4, Juventudes 19.<sup>140</sup> Observamos que en estos documentos, no se especifica el nombre de las agrupaciones que participan, dato que se omite constantemente; interesados más en la cuantificación sólo se registra el nombre del clasificado.

---

<sup>136</sup> Carpeta G.D.C. *Informe resumen de la labor realizada por la Regiduría de Cultura, Departamento de Música en el año 1961.*

<sup>137</sup> Véase OTERO, L.: *La sección Femenina*, pp. 92-93.

<sup>138</sup> Carpeta G.D.C. *Informe que presenta la regidora Provincial de Cultura de la labor realizada durante 1956-57*, con fecha 20 de febrero de 1958. Cuatro hojas de papel de seda mecanografiadas. La prueba tiene lugar el día 7 de febrero de 1956 en la capital.

<sup>139</sup> *Ídem*. La prueba regional, del día 9 de abril, se desarrolla en el salón de actos del Instituto de Enseñanza Media; la nacional, en Madrid, el 3 de diciembre.

<sup>140</sup> Carpeta G.D.C. *Informe Resumen de la labor realizada por la Regiduría de Cultura, Departamento de Música en el año 1960*. Sin firma ni fecha.



En estos concursos, a la vista de los documentos, el jurado emitía un informe en el que se ofrecía el punto de vista sobre la causa de los fallos, el vestuario, el “gracejo en los ademanes y movimientos”, la pérdida del ritmo, etc. En uno, relativo a la edición XIV del Concurso de Coros y Danzas, se anota que los coros fallaron por la “falta de técnica de las personas que dirigían”. Podríamos pensar que esta ciudad, siguiendo la tónica general, estaba necesitada de Instructoras de Música.<sup>141</sup>

En el año 1960 no existía en Córdoba ningún Grupo Mixto, y el Coro local tiene tres actuaciones a lo largo de todo el año: la cita con el día de Santa Teresa, el Concurso Nacional y el Concurso de Villancicos. El Grupo de Danzas participa en un total de nueve actuaciones a lo largo del año<sup>142</sup>, prácticamente el mismo número que las efectuadas durante 1957.<sup>143</sup>

En la correspondencia más antigua, para asistir al II Festival Folklórico Internacional de Saint Gerons en Francia (mayo de 1965), el Grupo de Coros y Danzas local de Córdoba lo integran ocho componentes, cuatro instrumentistas y una cantaora. Se desplazaron hasta esa ciudad diez hombres y siete mujeres, número que, más o menos hasta veinte, se mantiene en el resto de los años. En el

---

<sup>141</sup> Carpeta G.D.C. *Informe del Jurado del XIV Concurso de Coros y Danzas*. Sin firma. 1960. También en este informe considera “totalmente impropio que salieran a dirigir dos de las juventudes, unas niñas pequeñas, las cuales por mucha preparación que tuvieran, era casi imposible que lo hicieran bien dada su edad. Eso como cosa pedagógica y bajo la inspección de la Instructora nos parece magnífico pero como te digo no para la prueba regional. ¿Es que tenéis problema de Instructoras?”. También se hace destacar la excelente labor del colegio de las Esclavas y cómo el Grupo de Danzas de Puente Genil perdió puntuación porque el niño que cantaba se fue de tono

<sup>142</sup> Carpeta G.D.C. *Informe de actuaciones de Grupos y Danzas de la Sección Femenina del año 1960*. El Concurso Nacional; en marzo en un acto benéfico en Montilla; en mayo en el Congreso Internacional de drenajes y riegos de Madrid; agosto en el Alcázar y en las fiestas patronales de Hinojosa; en octubre un acto benéfico en Montoro; en diciembre en Albendin y en Puente Genil para la Campaña de Navidad.

<sup>143</sup> Carpeta G.D.C. *Informe que presenta la regidora Provincial de Cultura de la labor realizada por el Departamento de Música durante 1957*. Cuatro hojas mecanografiadas. Sin fecha ni firma. Las actuaciones detalladas son: el 13 junio en Castellón; 7 julio en la Universidad Onésimo Redondo a la clausura del un curso de Formación Profesional; en Fernán Núñez en un Festival a beneficio de la Parroquia de la Vera Cruz; el 27 de julio en Villafranca en una demostración folklórica invitados por Acción Católica; el 11 de septiembre en el Ayuntamiento de Puertollano; el 5 de octubre a Bélmez en beneficio de su Parroquia; la misa del día de Santa Teresa y el Concurso de Villancicos.

año 1975 acuden a Madrid al XX Festival Nacional de Coros y Danzas, y para entonces el grupo local se denomina “Antiguos componentes de Coros y Danzas de Córdoba”.<sup>144</sup>

Los costos impedían los desplazamientos, y (a la luz de estas fuentes) no tuvieron una prolífica labor en los escenarios. En el año 1969 fueron a Tetuán y Astorga; en 1970, a Yeste y Zaragoza; en el 71, a Baracaldo; en el 72, a Dortmund (Alemania); y de los años 73 a 75 se cita una actuación.

También el Departamento de Música colabora en la redacción de informes sobre los trajes de los pueblos cordobeses y su descripción, solicitada para cada representación o para la Exposición de Trajes Regionales.<sup>145</sup>

El Coro de la Sección Femenina participa desde 1956 en la misa del día de Santa Teresa, celebrada en la Iglesia de Sta. Marina. En este día, las chicas formadas en el Frente de Juventudes pasan a engrosar la Sección Femenina, abandonando la categoría de Flechas. Durante 1957 ensayan también canciones folklóricas de la región, para una grabación prevista con la Casa Odeón.<sup>146</sup> En 1960 el Coro lo forman 18 mujeres, que cantan la *Misa Fons Bonitatis* y “motetes gregorianos”, para dar solemnidad en el ofertorio y comunión, y también el *Himno de Sta. Teresa*.<sup>147</sup> Analizadas las actuaciones de este coro, no parece demasiada su labor, tratándose del único existente en la capital.

La Regiduría de Cultura de Córdoba organiza en 1956, en colaboración con la Regiduría de Educación Física<sup>148</sup>, un Festival Mixto de Coros y Danzas Rítmicas y Gimnasia, con el fin de mostrar la labor realizada por las Instructoras

---

<sup>144</sup> A.H.P.C. Caja 4855, Carpeta del Grupo de Danzas de Córdoba (1965-1975). Contiene correspondencia de la regidora del grupo local de Córdoba relativas a sus Grupos de Danzas, con los presupuestos para poder asistir a los Festivales Folklóricos a cada una de las participaciones en que se solicita su presencia. En algunos casos, los planos para localizar los enclaves y recortes de prensa reseñando la actuación.

<sup>145</sup> *Ídem*. Correspondencia y autorización para su realización.

<sup>146</sup> Carpeta G.D.C. Informe que presenta la regidora Provincial de Cultura de la labor realizada por el Departamento de Música durante 1957. Cuatro hojas mecanografiadas. Sin fecha ni firma.

<sup>147</sup> Carpeta G.D.C. Informe de la actuación del Coro en la festividad de Sta. Teresa en la Iglesia de Sta. Marina, con fecha 26 de octubre de 1960. Enviado a la camarada Regidora Central de Cultura de Madrid. Se mencionan los nombres de las integrantes.

<sup>148</sup> Ambas Regidurías tiene muchos puntos en común, pues esta Regiduría de Educación Física se apoya en tres pilares, la gimnasia (educativa o correctiva, Rítmica y Cuentos Gimnásticos); los deportes y la danza (la clásica y bailes populares: castellanos, la jota, las danzas vascas, el baile andaluz...). La música empleada en esta última “proviene sin excepción de nuestras canciones populares” lo que le dan un sello español. Véase *La Sección Femenina de F.E.T...*, pp. 87- 90.

de los distintos centros de enseñanza. Toman parte Flechas del Colegio del Sagrado Corazón (Esclavas), Sta. Victoria, Divina Pastora, Instituto Calasancio, Instituto Teresiano, Sección Femenina y Sindicados.<sup>149</sup> Un acontecimiento similar tiene lugar con motivo del XXV Aniversario de la Fundación de la Sección Femenina, en el que participan: el Instituto, el Coro y Grupo de Danzas; la Divina Pastora con un grupo de Gimnasia Rítmica; la Sagrada Familia con danza y teatro leído; las Teresianas con danza y cuento gimnástico; Sta. Catalina de Siena con canciones escenificadas; Esclavas; Calasancio; Sta. Victoria; Flechas, y el Coro mixto de camaradas de Sindicados, con 30 voces.<sup>150</sup>

El Departamento de Música cordobés organiza el Concurso de Villancicos. En 1957, al parecer con escasa propaganda, se presentan tres coros de Escolares y uno de Juventudes afiliadas, quedando en primer lugar el Coro del Instituto.<sup>151</sup> En el año 1960 también aumentan los coros de juventudes presentados: Cabra 5 coros, Puente Genil 6, Pozoblanco 2 y la Capital 19.<sup>152</sup>

Otra de las labores del Departamento consiste en la elaboración de los informes anuales sobre Instructores de Música y Danza, pues deben enviar partes trimestrales, así como la documentación, informes, relaciones nominales, etc. Con respecto a los grupos de la provincia podemos extraer referencias de Palma del

---

<sup>149</sup> Carpeta G.D.C. *Informe que presenta la regidora Provincial de Cultura de la labor realizada durante 1956-57*, con fecha 20 de febrero de 1958. Cuatro hojas de papel de seda mecanografiados

<sup>150</sup> Carpeta G.D.C. *Informe del Festival Organizado en Córdoba con motivo del XXV Aniversario de la Fundación de la Sección Femenina*, celebrado el día 23 de octubre de 1959. Firmado por la Delegada Local, Sra. García, fecha 3 de noviembre de 1959. Se celebra en el salón del Liceo del Círculo de la Amistad.

<sup>151</sup> Carpeta G.D.C. *Informe que presenta la regidora Provincial de Cultura de la labor realizada por el Departamento de Música durante 1957*. Cuatro hojas mecanografiadas. Sin fecha ni firma. El coro del Instituto es presentado por la instructora Pilar Alfonso.

<sup>152</sup> Carpeta G.D.C. *Informe Resumen de la labor realizada por la Regiduría de Cultura, Departamento de Música en el año 1960*. Sin firma ni fecha. Entre las audiciones tan solo queda constancia de la celebración de un concierto en la biblioteca, a cargo del uruguayo Luy Haberly, como vemos en Carpeta G.D.C. *Informe que presenta la regidora Provincial de Cultura de la labor realizada durante 1956-57*, con fecha 20 de febrero de 1958. Cuatro hojas de papel de seda mecanografiados

Río,<sup>153</sup> Cabra,<sup>154</sup> Puente Genil,<sup>155</sup> Rute y Pedro Abad.<sup>156</sup> Cabe destacar que de seis grupos de Danzas, de Fuente Carreteros, Villanueva, Pozoblanco, Cabra, Local y Lucena, el número ascienden en 1964 a un total de veintisiete, para descender en 1967 a diecinueve, el año en que figuran por primera vez las rondallas.<sup>157</sup>

En 1959 se da cuenta de que hasta la celebración de la edición XIII de Concursos de Coros y Danzas se convocó a un total de 6000 personas, con los participantes de acuerdo a la distribución siguiente: 150 en danzas y 125 en coros. Igualmente, se han celebrado X Concursos de Villancicos reuniendo 310 colegios y 9.300 participantes.<sup>158</sup>

Este fue el tímido impulso que se dio a la música desde la Sección Femenina, que en la propia capital incidía en un corto sector de la población. Creemos que la falta de presupuesto económico y de Instructoras de música no movilizó a la población femenina adulta en agrupaciones vocales con entidad. En cuanto a la labor para las niñas, vemos que, al menos de los centros participantes y vencedores de los que queda constancia el nombre, son los centros religiosos los que muestran más interés por la música, presente en sus actividades escolares (tanto en la expresión vocal, coro o a través del movimiento, rítmica o

---

<sup>153</sup> Presentan a Concurso un grupo de Flechas, que sacan poca puntuación en la prueba provincial de 1956. Véase *Ídem*.

<sup>154</sup> *Ídem*. En 1956 Cabra prepara un Coro de Juventudes, que no se presenta a Concurso por inconvenientes en el desplazamiento. Un año más tarde, el número de coros de Cabra asciende y se presentan al concurso seis coros de Escolares y uno de Flechas, quedando en primer lugar el Coro del Colegio de las Madres Escolapias. Véase Carpeta G. D. H. *Informe que presenta la regidora Provincial de Cultura de la labor realizada por el Departamento de Música durante 1957*.

<sup>155</sup> Aumenta considerablemente el número de agrupaciones pues de un Coro y un Grupo de Danzas de Juventudes asciende en 1957, a un coro de Escolares, uno de Aprendices y uno de Afiliados. Tras el Concurso queda en primer lugar el Coro del Colegio Ramiro Maeztu. Véase Carpeta G. D. H. *Informe que presenta la regidora Provincial de Cultura de la labor realizada durante 1956-57...*

<sup>156</sup> El Local de Rute se organiza en 1957; también el de Pedro Abad que al Concurso de Villancicos presenta tres colegios, aunque ese año vencen las Esclavas. Vid. *Informe que presenta la regidora Provincial de Cultura de la labor realizada por el Departamento de Música durante 1957*.

<sup>157</sup> A.H.P.C. Caja 4855. Carpeta del Grupo de Danzas de Córdoba (1943-1975). Contiene las facturas y la correspondencia de las ropas de vestir, limpieza, lavado y confección de trajes de faralaes. Menciona las gratificaciones a los grupos que participan desde el VIII Concurso Nacional de Coros y Danzas hasta la edición XX.

<sup>158</sup> A.H.P.C. Caja 4855. Carpeta G.D.C. *Informe de los XX Años de Regiduría Provincial de Cultura*, con fecha 1 de julio de 1959, firmado por la regidora M.<sup>a</sup> Teresa López.

dramatización). En los centros públicos se carecía de profesorado cualificado, pues la música no formaba parte de los programas de estudio vigentes, ni toda la población en edad estaba escolarizada por ley.

En la provincia cordobesa, algunos núcleos de población se sumaron a esta labor sin que hayamos encontrado referencia alguna de la localidad de Bujalance (pueblo natal de Pedro Lavirgen). La labor del Departamento de Música, que creemos insuficiente, se centró en el repertorio religioso y regional. De este modo, a falta de otra proyección fue sembrando el árido panorama de la música en esta provincia andaluza. En la Sección Femenina, una vez más, están presentes los elementos regionalistas y popularistas que contribuyen a conformar un nacionalismo casticista, acorde con el momento socio-político que vive el país. Un acercamiento hacia lo popular y tradicional que anquilosó el gusto del público, cada vez más alejado de las posiciones europeas de vanguardia.<sup>159</sup>

En definitiva, en la ciudad cordobesa se produce, al igual que en el resto del territorio español, un momento de cierto auge de la música religiosa, cosa nada extraña dadas las nuevas circunstancias, surgiendo coros parroquiales para acompañar los diferentes cultos cuaresmales. Las entidades locales, la Sociedad

---

<sup>159</sup> Efectivamente hablo de acercamiento. Nuestra opinión, a este respecto, es que, a pesar del interés por rescatar el patrimonio del Folklore en la década de los cincuenta y sesenta, ha existido una enorme laguna. La ausencia de una recopilación científica, debidamente documentada y estudiada referente a la provincia de Córdoba, ha interferido muy negativamente en la conformación de nuestro folklore, perdiéndose la oportunidad de haber recogido sus manifestaciones musicales. En nuestros tiempos de democracia, una modernidad mal entendida no ha dejado espacio para la expresión de las manifestaciones musicales populares, suplantadas por otras “más actuales” y que ven en el folklore ciertas reminiscencias políticas del régimen franquista. Ha sido en el campo de la literatura y de la tradición oral, donde se ha efectuado un primer análisis de las letras y textos, lo que ha despertado el interés por recoger las manifestaciones musicales, justo cuando la población rural se ha ido desplazando cada vez más hacia los núcleos urbanos. Para corroborar nuestras palabras, añadimos el siguiente estudio que realizamos: de los 75 pueblos que conforman la geografía cordobesa, tan sólo tenemos recopilada la tradición musical de diez de ellos. Estamos, pues, en una etapa muy incipiente. Estas conclusiones se recogen y completan en nuestra comunicación “*La incorporación del patrimonio musical andaluz en la enseñanza: un reto*”, en el marco del VIII Congreso de Folklore Andaluz (celebrado en Córdoba en el Palacio de la Diputación, en febrero de 2003), que esperamos que salga a la luz en una publicación.

de Conciertos y el Conservatorio Profesional de Música de Córdoba van conformando un ambiente musical del que es destacable la afición a la zarzuela.

160

Bujalance, el pueblo natal en donde transcurre parte de la infancia y adolescencia de Pedro Lavirgen –que veremos en el próximo capítulo– contará también con un coro parroquial que sirve de dinamizador de la escasa actividad musical. Por tanto, esta localidad cordobesa presenta un deficiente ambiente cultural, muy similar al que se desarrolla en el resto de las poblaciones españolas, que vivían su reorganización tras la Guerra Civil.

---

<sup>160</sup> Si descendemos aún más en la educación musical de los españoles, debemos apuntar cómo los vencedores de la Guerra Civil pretendieron unificar criterios en la educación común que se impartía a aquellos que podían acudir a la escuela. Los primeros temas que aprendieron a cantar todos los niños y niñas de los años cuarenta fueron himnos religiosos, Canciones de la misa y también de los cultos marianos: *El trece de mayo*, dedicado a las apariciones de la Virgen de Fátima; o el *Venid y vamos todos* con motivo del mes de mayo, que entonces además de mes de las flores estaba dedicado a la Virgen María. Todos ellos siguen frescos en la memoria colectiva del pueblo español, sea cual sea la tendencia política y la adscripción electoral. Sobre este tema véase: PARDO, S. R.: *Op. cit.*, p. 13.

## 2. ETAPA CORDOBESA (1930-1954)

La infancia de Pedro Lavirgen Gil transcurre entre la dureza que supone la Guerra Civil española y la posguerra. Una época marcada por la estrechez económica y las privaciones a las que hay que sumar el aislamiento económico que impondrán los vencedores del conflicto europeo.

A continuación nos centraremos en el estudio de su niñez y adolescencia, desarrolladas en el pueblo natal de Bujalance, en un ambiente familiar trucidado por una guerra, el abandono del hogar y la instalación en Zocueca (Bailén, Jaén), el inicio de una enfermedad que dejará secuela en su pierna izquierda y el posterior ingreso en el Hogar y Clínica de San Rafael de Córdoba. Son vivencias que configuran su personalidad en una etapa muy importante en la formación de todo individuo. De nuevo en casa, inicia su formación académica, estudia el Bachillerato y Magisterio, e ingresa en el Coro Parroquial, con el que descubre su pasión por el canto. Ejerce la enseñanza como Maestro, pero no deja de ser una profesión para la que no está destinado porque la vocación por el canto le llevará a otras tierras.

### 2.1. EL PUEBLO NATAL: BUJALANCE

Pedro Lavirgen Gil nace el 31 de julio de 1930 en Bujalance, provincia de Córdoba (España) en un periodo en que la ilusión de reformas político-sociales puesta en la Segunda República va a desembocar en una España devastada por tres años de guerra civil.<sup>161</sup>

---

<sup>161</sup> Esta es la fecha de nacimiento según consta en el Acta del Libro 81, Folio 359 vuelto, Número 21, 887, correspondiente a la sección I del Registro Civil del Juzgado Comarcal de Bujalance (Córdoba). Recogido en Apéndice Doc. N.º 1. Rectificamos, por tanto, la fecha que utilizan los autores DE SAGARMÍNAGA, J. M.: *Diccionario de cantantes líricos*, p. 203, que señala como día de su nacimiento el 1 de agosto, o como PERELLÓ J., CABALLÉ M. y GUITART, E.: *Canto Dicción*, p. 45, que establece el año 1931.

Bujalance, situado a cuarenta kilómetros de la capital, es un pueblo enmarcado en un paisaje de olivares y cereal propio de la campiña cordobesa. En 1930, año de su nacimiento, la población alcanza los 14.308 habitantes.<sup>162</sup>

Pedro, hijo de Antonio Luis Lavirgen Martínez y de Marcelina Gil Romero, ocupa el quinto puesto entre sus hermanos: Francisca, de siete años; Juana, de seis; Bartolomé, de cuatro; Ana María de dos. Posteriormente la familia se amplía con Agustina, que nace en el año 1932 y Antonio Luis, en 1935. Es una familia de origen humilde forjada con el trabajo del padre, empleado en las actividades agropecuarias propias de este pueblo andaluz olivarero:

“Mi padre era un obrero que vivía del pluriempleo: camarero de noche, obrero del esparto, *cortaor*, y era el mejor matarife. Me acuerdo de verle con la chaquetilla blanca, con el hacha cargada al hombro y su cuadrilla”.<sup>163</sup>

La vida de Bujalance viene determinada por la riqueza de su suelo, y de ahí que las formas de vida, costumbres y tradiciones vivan apegadas al sector agrario. La fuerte vocación olivarera de la comarca proporciona trabajo en épocas determinadas del año originando un gran número de obreros eventuales. Cuando se iniciaba la campaña para coger la aceituna, los recogedores se organizaban en pequeños grupos o cuadrillas.

El olivar requiere un cuidado y una serie de labores que aseguren la recogida del fruto. Uno de ellos es la poda o *tala* que consiste en ir cortando las ramas que, por su edad o por estar situadas en partes donde no llega la savia, no echan aceituna. Esta operación realizada en años alternos es practicada por “cortaores” o “talaos” que tengan una buena experiencia en el oficio, con el fin de que su trabajo no dañe el árbol, empleando como útiles el hacha y la sierra manual.<sup>164</sup>

---

<sup>162</sup> MÁRQUEZ CRUZ, F. S.: (Coord.) *Los pueblos de Córdoba*. Tomo I. Publicaciones de la Caja Provincial de Ahorros de Córdoba. Córdoba, 1993, p. 285.

<sup>163</sup> Entrevista personal del tenor con la autora (5 mayo 2000). Los primeros recuerdos, según nos cuenta Pedro Lavirgen, datan de cuando tenía 3 años, vivencias que constataba con su propia madre para verificar que era verdad, asombrándose ella misma.

<sup>164</sup> Sobre las formas de vida de los pueblos olivareros de la campiña cordobesa véase GUARINOS CÁNOVAS, M.: (Dir.) *Córdoba y su provincia*. Tomo IV. Ediciones Gever. Sevilla, 1986, p. 144.



En el entorno de la casa familiar, situada en la calle Zarcos número 24, las vivencias permanecen y se suceden en el recuerdo de un hombre que se convierte nuevamente en un niño para recrearnos los momentos que han quedado atrapados en su memoria. Aparte del cuidado del olivar, recuerda otro trabajo paterno y cómo un instinto interno le avisaba de que su padre iba comenzar la jornada:

“Mi padre, cuando mataba a sus propios cerdos, para venderlos por piezas, se levantaba a las cinco o, dependiendo de la estación, cuando amanecía. Tenía yo un sentido de la oportunidad para ver a mi padre hacer este trabajo que cuando en la habitación donde dormía empezaba a ver la luz del día me despertaba, y me acercaba a la cama de mi padre y le decía: padre, que ya está el corral «como clareando», no necesitaba despertador, lo despertaba yo. Mi madre no se explicaba cómo tenía yo ese sentido para despertarme. Tal vez mi subconsciente adivinaba que mi padre comenzaría a trabajar. Mi madre me sentaba en una silla, me ponía un chal negro de aquellos años, y me dedicaba a observar cómo mi padre despedazaba los cerdos.”<sup>165</sup>

La capacidad de observación de niño va a ser una constante a lo largo de su infancia, al igual que el reconocimiento hacia cualquier trabajo bien realizado:

“Yo sentía una admiración increíble, veía que era tan perfecto el trabajo que hacía mi padre. Es el recuerdo más indeleble que ha quedado en mi conciencia, en mi mente aunque sea muy prosaico. Le tomé tal admiración a mi padre... no sé que vi... No se explica demasiado bien por qué uno se asombra de tales menesteres... Cualquier actividad de la vida bien hecha merece una admiración. Derivado de que mi padre tenía fama de experto en esto, se despertó en mí una admiración insólita en un niño tan pequeño como yo.”<sup>166</sup>

Estas labores del cabeza de familia nos sitúan en la vida social de la España de los años treinta, en la que más de la mitad de la población activa tiene su empleo en el campo.<sup>167</sup> Andalucía se encuentra salpicada por los problemas

---

<sup>165</sup> Entrevista personal del tenor con la autora (5 mayo 2000). Lavirgen inicia, con una voz dulce y apasionada, un paseo por sus primeros recuerdos. Con gran lucidez y precisión, cada escena que evoca va recobrando vida propia, de tal manera que se nos hace difícil transcribir sus palabras porque quedan convertidas en un texto, sin el color, ni las matizaciones de sus expresiones.

<sup>166</sup> Entrevista personal del tenor con la autora. *Ídem*.

<sup>167</sup> TAMAMES, R.: *La República. La Era de Franco*. Alianza editorial. Madrid, 1977, p. 67.

sociales derivados del sistema latifundista, con una burguesía agraria muy a la defensiva de la legislación laboral de la República y una masa trabajadora concienciada que con forma focos socialistas, anarquistas y comunistas muy poderosos.

También en los pueblos, junto al trabajo agrícola, se desarrollaba una actividad que permitía el abastecimiento de carne para distintas épocas del año: la matanza. Era normal que se tuviera en las zahúrdas de las casas dos o tres cerdos que se alimentaban con las sobras. Cuando llegaba diciembre se celebraba al amanecer el ritual de la matanza. El matarife, auxiliado por los hombres, procedía a matar el marrano y a su despiece.<sup>168</sup> Esta labor agropecuaria de la vida rural forma parte también de la vida de Pedro Lavirgen, pues su padre con el cuchillo era un gran maestro:

“La maestría consistía en hacer una abertura lo más pequeña posible. Mi padre era un genio en eso, porque apenas abría el cuello, con la anchura del cuchillo, giraba con la punta....Como yo le decía posteriormente: «la yema de tus dedos eran como una prolongación, hasta la punta del cuchillo, como si tocara la yugular y ahí cortaba». Entonces el cerdo se desangraba rápidamente y sin ningún quejido.”<sup>169</sup>

Aparte de estas labores puntuales, el resto del año Antonio Luis ejercía como un obrero más en una espartería propiedad de su hermano Pedro. Fabricaban serones, espuestas, esteras, aguaderas... artículos de gran utilidad para las actividades agrícolas, ganaderas e industriales de entonces. Estos trabajos con las fibras vegetales eran desempeñados en casi todos los pueblos de la zona, y comprende distintas tareas, desde la recolección del esparto en verano, pasando por su transformación en las cuerdas y finalmente la elaboración de los utensilios.<sup>170</sup>

Este es el entorno de esfuerzo y trabajo en que transcurre la primera infancia de Pedro, observador meticulado del entorno, por el detalle; la conciencia

---

<sup>168</sup> Sobre esta actividad y sus preparativos véase GUARINOS CÁNOVAS, M.: *Op. cit.*, Tomo IV, p. 153.

<sup>169</sup> Entrevista personal del tenor con la autora (5 mayo 2000).

<sup>170</sup> Los esparteros de Bujalance tenían cierto prestigio. Véase: GUARINOS CÁNOVAS, M.: *Op. cit.*, p. 180. Derivados de algunos de estos productos existen en la capital cordobesa negocios entroncados con la familia Lavirgen.

de un trabajo bien realizado y la admiración, en este caso hacia su padre, aspectos que van configurando su personalidad. No faltaba, incluso, quien creía que este niño seguiría desempeñando el trabajo de su padre.

## 2.2. ESTALLA LA GUERRA CIVIL

El hecho de que Bujalance tenga una población muy ligada a la producción del olivar, le convierte en una de las zonas de gran conflictividad social de la campiña, con un campesinado anarcosindicalista que muestra una gran capacidad organizativa. Ya en 1933 se produjo un levantamiento revolucionario sofocado por la Guardia Civil, con la detención de más de 200 personas y el fusilamiento de dos de sus protagonistas.<sup>171</sup> La República anuncia una reforma legislativa que no se cumple y la población demanda una transformación con profundidad.

La nueva esperanza se deposita en las urnas, en las elecciones convocadas en 1936, que otorga en Andalucía una mayoría absoluta a los partidos de orientación de izquierdas.<sup>172</sup> La no aceptación del resultado conduce al Levantamiento del 18 de julio de 1936. El sur de la provincia cordobesa se sumó a la sublevación ese mismo día, excepto la zona anarquista de Bujalance donde la Guardia Civil se acuarteló sin tomar ninguna otra decisión (junto con otras poblaciones vecinas Cañete, Valenzuela y Villa del Río).<sup>173</sup>

Pedro Lavirgen está a punto de cumplir los 6 años cuando estalla la Guerra Civil y se interrumpe el fluir de una nación que se verá violentamente sacudida durante tres años: El 22 de julio llega a Bujalance un regimiento republicano acompañado de campesinos y mineros. Esa fue la primera noche en la que se desencadenaron actos de violencia con la quema de archivos, imágenes e

---

<sup>171</sup> MÁRQUEZ CRUZ, F. S.: *Op. cit.*, Tomo 1, p. 269.

<sup>172</sup> PALACIOS BAÑUELOS, L.: *Historia de Córdoba. La etapa contemporánea (1806-1936)*. Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba. Córdoba, 1990, p. 412.

<sup>173</sup> Para una visión más completa de los prolegómenos y evolución de la guerra en la provincia cordobesa véase MORENO GÓMEZ, F.: *La República y la Guerra Civil en Córdoba (I)*. Ayuntamiento de Córdoba. Córdoba, 1982, p. 633. Este estudio apunta cómo en Bujalance, el número de fallecidos es el más alto registrado en los municipios cordobeses. Del mismo autor destaca además *La guerra civil en Córdoba (1936-1939)*. Editorial Alpuerto. Madrid, 1986, que nos describe las distintas etapas por las que atraviesa la guerra en esta provincia y en relación con el resto de la península.

iglesias. En pueblos limítrofes como Castro del Río, se declaró el comunismo libertario y llegaban evacuados y refugiados de otros pueblos vecinos.

Bujalance se ve muy afectada por la acción militar de las tropas republicanas en defensa de zonas estratégicas como la carretera que unía Andalucía con Madrid, además de las acciones conjuntas de la lucha obrera de la campiña cordobesa. En diciembre los nacionales llevaron a cabo una serie de operaciones con apoyo aéreo de artillería, que terminaron una semana después con la toma de Bujalance.<sup>174</sup>

En este contexto bélico muchas familias se ven obligados a abandonar su pueblo; una de ellas, la familia de Pedro Lavirgen. Padres, abuelos y tíos dejan atrás sus pertenencias y sus casas en busca de una zona mejor:

“Durante los bombardeos mis padres nos metían en las esquinas de las habitaciones, en los ángulos. Así padecimos hasta que en diciembre mi padre nos dijo que nos teníamos que ir, sin más explicaciones. Había oído a los mayores que habían matado a un cura, o a otro que había ardió alguna iglesia de Bujalance. Esto de salir de Bujalance a mí me suponía que iría algún sitio donde no había bombas, pero no fue así. Mi madre cogió lo preciso y con eso cargamos la ropa de cama, ropa, colchones, los niños pequeños en un carro y dormimos entre Bujalance y Villa del Río.”<sup>175</sup>

A partir de aquí se inicia una dura etapa en la vida familiar. Atrás quedan las casas de Bujalance. Por el camino, cerca de Marmolejo, el miembro más pequeño de la familia está a punto de morir ante la falta de leche materna. Este incidente es muy recordado por la familia pues la aparición fortuita de una cabra salvó al pequeño Antonio Luis de la desnutrición.

---

<sup>174</sup> A mediados de diciembre, el mando militar inició “la campaña de la aceituna” con el triple objetivo de adueñarse de una serie de pueblos cordobeses y jiennenses productores de aceite, y así finalmente poder controlar la carretera y el ferrocarril que comunicaban con Madrid. El 14 de diciembre, con dos columnas de regulares, apoyo aéreo y artillero, los nacionales llevaron a cabo una serie de operaciones. En una semana los franquistas tomaron Bujalance. Montoro en peligro solicitaba una ayuda que llegó con la XIV Brigada Internacional, pues el resto de las tropas estaban ocupadas con la defensa de Madrid. Replegados en Andújar se escribía una de las páginas más crueles de este enfrentamiento bélico, sometidos al bombardeo de los junkers alemanes de la Legión Cóndor. Véase CUENCA TORIBIO, J. M.: *Andújar en la Guerra Civil Española*. Alcance editorial. Andújar, 1994, p. 21.

<sup>175</sup> Entrevista personal del tenor con la autora (5 mayo 2000).

Llegaron hasta la población de Zocueca, en las cercanías de Bailén (Jaén) y se instalaron en la casa de “Fuente Agria”, denominada así porque sus aguas son ferruginosas, situada sobre un montículo, a unos 150 metros del río Rumbiar que origina una pequeña presa. En ella vivían, junto al matrimonio Lavirgen y sus siete hijos, dos hermanas de la madre con sus respectivos esposos; y una tía; los abuelos y unos parientes lejanos con sus tres hijos:

“El techo de la casa era de tela. Recuerdo como las patillas de las ratas se quedaban enganchadas. Aquí pasamos los tres años de la guerra y comenzamos nuestros padecimientos, empezamos a pasar hambre, un hambre feroz. No sé ni cómo podíamos meternos todos en la casa.”<sup>176</sup>

Los días en Zocueca vienen determinados por un hecho que marcará la vida de Pedro Lavirgen. Comienza una enfermedad, cuyo padecimiento deja una huella permanente en su pierna izquierda, en un tiempo de guerra de grandes carencias. Un día amanece con la rodilla izquierda inflamada y dolorida, por lo que tienen que llevarlo a Bailén. Al estar los médicos en el frente cuidando a los heridos, sólo quedaba un médico de unos 75 años, el Doctor Patarrilla. Éste, tras reconocerlo, advierte que se trata de un tumor blanco, tuberculoso, de hueso, que en esos momentos de carestía no se podía atender:

“El único sistema rudimentario es que su hijo tome baños de sol en esa pierna y si quiere que se cure, que no se convierta en tuberculoso, con la pierna completamente encogida y asténico, tiene que comer.”<sup>177</sup>

Efectivamente, la sanidad durante la guerra tiene que atender a la población militar, lo que unido a la escasez alimenticia va a producir unas patologías de déficit de vitaminas y carencias de proteínas.<sup>178</sup> Conforme trascurren los días de guerra, comienzan a desaparecer productos del mercado como la leche, el azúcar, la carne y el pescado. El hambre hace que se recurra al consumo de otros productos como los cardos o los dientes de león. Ante la falta de

---

<sup>176</sup> *Ídem.*

<sup>177</sup> *Ídem.*

<sup>178</sup> Sobre este tema véase, GÓMEZ TRIGO Y OCHOA, G.: *Los médicos y la medicina en la Guerra Civil*. Monografías Beechman. Saned ediciones. Madrid, 1986.

harinas, se hacen gachas de maíz, de altramuces o de boniatos; incluso hacia el año 37 se autorizó el sacrificio de ganado equino para elaborar embutidos.<sup>179</sup>

Todas las carencias propias de una guerra unido a la falta de medicinas y las fuertes hambrunas, hacía que se depositara toda la confianza en la *vis medicatrix naturae*, es decir, en la naturaleza del propio cuerpo y la exterior (agua y sol). Desde el día siguiente a la visita médica, Pedro Lavirgen permanecerá sentado con una manta en el suelo y la pierna siempre al sol. Este era el único sistema porque no había medicinas ni comida.

El propio tenor no recuerda bien cuál fue la causa de dicha inflamación de rodilla. Su madre la atribuía a una caída que degeneró en un tumor blanco. En una etapa de la vida de un niño en la que el movimiento y el juego son cruciales, se hace necesaria una alternativa para ocupar las horas del día. Enviaba a sus primos a buscar las cosas que le pedía, algún objeto que veía brillar de lejos, porque como le veían postrado sentían compasión. La observación e imaginación de un niño se adapta a la nueva situación y una de las alternativas era cantar, porque como se aburría al sol, se inventaba coplillas para todas las personas de la casa.<sup>180</sup>

En aquellos tiempos la observación da paso a la admiración hacia un pariente llamado Osuna, un gran atleta que caza y enseña a nadar a sus hermanos. El asombro por lo que cada persona puede hacer, va a ser una actitud que mantendrá Pedro Lavirgen durante toda su vida:

“Yo he admirado siempre lo extraordinario, aún hoy, me asombro de todo lo que no es normal. Veo mucha indiferencia cuando no se exaltan. Yo soy un exaltado y cuando veo algo maravilloso me dan ganas de gritarlo. Tal vez esta actitud me ha ayudado bastante a hacer la carrera que he hecho y a poder sobrepasar todos los problemas, a resolverlos.”<sup>181</sup>

---

<sup>179</sup> Sobre la vida cotidiana y en diferentes ámbitos durante la contienda resultan muy completos los distintos tomos que aparecen junto a PALACIOS BAÑUELOS, L.: *La Guerra civil. Evolución de las dos Españas*. Vol. III. Edilibro. Tudela (Navarra), 1966, p. 44, que son: Vol. I. *Los comienzos de la Guerra*, Vol. III. *Evolución de las dos Españas* y Vol. IV. *Balance*.

<sup>180</sup> Entrevista personal del tenor con la autora (5 mayo 2000).

<sup>181</sup> *Ídem*. En el transcurso de estas palabras el semblante se va tornando más serio y el ritmo más apaciguado. El período de Zocueca dejará una enfermedad que en algunas ocasiones le supondrá dificultades para el desenvolvimiento de su labor profesional.

Esta etapa la vida de Pedro Lavirgen aparece recreada en un capítulo dedicado a su figura dentro de la serie *Estrellas Españolas de la ópera*. Como él mismo comenta, es bastante ilustrativa pues Televisión Española reconstruyó la casa tal y como se le describió, sobre todo el patinete y la fachada. Bastante fidedigna, aunque, como nos afirmaba Lavirgen, no comieron serpiente (aunque sí gatos) y él no tenía edad ni salud para nadar, pero en cambio aparece aprendiendo, una actividad que sería posteriormente una de su grandes aficiones.<sup>182</sup>

Los hombres se dedicaban a trabajar en las obras de construcción cercanas, incluso montaron una pequeña fragua junto a la casa, donde hacían algunas reparaciones y piezas de herrería. Estos días tuvieron también dos acontecimientos que quedaron grabadas en su memoria. Se celebró la boda civil de su tía Concha con un militar republicano, que dejó el frente para casarse, y su padre fue llamado al frente: “fue el día más amargo... horroroso, de no parar de llorar”.<sup>183</sup>

Posteriormente, de Zocueca la familia se traslada a Manzanares. Se instalan en casa de unos primos que tenían una bodega, los cuales, junto a las tinajas y los caldos se dedicaban también al trabajo del esparto. Clavaban el esparto en una base de pinchos metálicos y tiraban de él, y eso lo repetían una y otra vez hasta que quedaba reducido a una fibra muy fina que se utilizaba para la manufactura de distintos objetos.

De esta localidad se suceden los recuerdos en un entorno de carencias propias de la guerra, unidas a las limitaciones de un niño que arrastra una dolencia, pues sigue con la pierna morada y se ayuda de un palo para andar. Junto a su hermano Tolo llevaban mistela, que vendían por copas en una garrafa a los soldados que iban en los trenes:

“Vendíamos una copa en un vaso de cristal pequeño, el mismo para todos. Yo a la vez pedía pan, un chusco. Estaba famélico, desvalido y guardaba los trozos de pan en una bolsa. Tolo esperaba hasta última hora para bajar del

---

<sup>182</sup> *Ídem.*

<sup>183</sup> *Ídem.* En el episodio de *Estrellas Españolas de la ópera*, realizado y dirigido en 1978 por José Luis Font, el propio Pedro Lavirgen narra estas amargas escenas de su infancia. La etapa en Fuente Agria fue “el paraíso de su niñez” dentro de lo que califica los horrorosos años de su vida.

tren. Yo también, así que una vez al bajarme, con el palo en que me apoyaba me caí y fui a caer cerca de las vías, de donde me recogió un hombre que me llevó hasta casa.”<sup>184</sup>

Millares de españoles abandonaron durante tres años sus hogares. Algunos buscando las zonas nacionales que tenían cierta *estabilidad*, mientras que otros se expatriaron. Desde que se da cuenta del final de la guerra, el hambre se atiende en los camiones de “auxilio social” y en los comedores que proporcionan pan a una población hambrienta. Se quiere volver a la normalidad pero se ha de recorrer un largo camino que pasará por la reorganización de los sistemas de producción, con las cartillas de racionamiento o el estraperlo. La verdadera reconstrucción de España va a recaer sobre una población traumatizada, con grandes privaciones y dividida entre vencedores y vencidos.

Al finalizar la guerra, el 1 de abril de 1939, se produjo un gran trasiego de la población española. Refugiados, desplazados, huidos vuelven a sus casas al encuentro con las familias. Entonces toda la familia de Pedro Lavirgen retorna a su pueblo natal, Bujalance.

Esta vuelta va a permitir una atención médica de su pierna izquierda que continúa sin poder estirar mientras la inflamación se hace muy dolorosa. Así va padeciendo su enfermedad, una tuberculosis ósea, hasta que con la ayuda de su tía Agustina, ingresa en el Hogar y Clínica de San Rafael de Córdoba, el día 1 de julio de 1939, donde estará bajo el cuidado de los Hermanos de San Juan de Dios.<sup>185</sup>

El tratamiento, intervención quirúrgica y recuperación se prolongaba tanto que los niños quedaban internados en el hospital durante años. Coincide además con un periodo de carestía en que el hermano Bonifacio, cariñosamente llamado “Fray Garbanzo”, salía del clínico a buscar las provisiones que generosamente le cedían para la manutención de los niños internados: gallinas, garbanzos, aceite...

---

<sup>184</sup> *Ídem*.

<sup>185</sup> Datos según la Historia Clínica n.º 123 e Informe del Archivo del Hospital San Juan de Dios y que reproducimos con la autorización de Pedro Lavirgen. Algunos datos biográficos relativos a estos años serán contados muy resumidamente por el propio Lavirgen, véase DE LAS NAVAS PAGÁN, A.: “Entrevista con Pedro Lavirgen”, en: *El Informador*, 19 enero 1992, p. 7.



Desde los primeros días, Pedro observó cómo los niños cantaban acompañados por D. José al armonio. Sintió tantas ganas de incorporarse al coro que pidió que le escucharan y fue admitido. El director interpretaba un fragmento y tras repetirlo lo aprendían de memoria:

“Así surgió una voz muy aguda y segura que me hizo convertirme en solista. Algunos cordobeses acudían expresamente a la misa del domingo para escuchar al niño cantor”<sup>186</sup>.

También es una etapa de mucho sufrimiento personal, pues para que la pierna se estirara con “remedios naturales” tenía que soportar unas pesas de plomo colgadas de una garrucha, que le ocasionaban “un gran dolor y no pocas lágrimas”. Una vez al mes acudían sus padres a visitarlo y los domingos puntualmente esperaba la visita de tía Agustina, quien le llevaba provisiones que él, tal y como había aprendido, repartía generosamente entre los niños, además de unos cuentos ilustrados que le leía. Con las aventuras de Roberto Alcázar y Pedrín sintió la necesidad de aprender a leer y con las rudimentarias enseñanzas de su tía empezó a unir las sílabas hasta que fue capaz de leer él solo. En el Hogar y Clínica adquirió también una formación religiosa por parte de los Hermanos de San Juan de Dios. Contaba diez años de edad cuando hizo la primera comunión.

Finalmente, con una intervención quirúrgica, realizada el 9 de enero de 1941, se corregiría la posición viciosa de la articulación de la rodilla. Una vez escayolado recibiría el alta clínica el 27 de marzo. La secuela física que marcará la adolescencia y su estancia en el Hogar de San Rafael se conformarán parte de la personalidad espiritual y religiosa de Pedro Lavirgen.

### **2.3. LA AFICIÓN POR CANTAR EN EL CORO PARROQUIAL**

La vuelta al hogar familiar de Bujalance estará marcada por el uso de dos muletas, llegando a estar un año sin andar. Cuando el tiempo lo permitía era habitual verlo sentado a la puerta de su casa de la calle Mesones, en una silla baja, colocada sobre una estera de esparto; así lo recuerda una joven llamada Francisca

---

<sup>186</sup> Entrevista personal del tenor con la autora (13 mayo 2001). Esta anécdota, junto a diversos aspectos de su niñez también se recogen en la prensa, como puede verse en LUQUE, R.: “La pasión por la ópera Pedro Lavirgen” en: *Diario Córdoba*, 10 mayo 1992. Suplemento interior, domingo página XV/55. Subtítulo: “el tenor que desde Bujalance conquistó el mundo”.

Baena Coca cuando salía del Colegio de las Escolapias, acompañada de las hermanas de Pedro Lavirgen. De aquí surge una relación amistosa entre Pedro y Paquita que marcará la vida de ambos.

La familia de Pedro había intentado rehacer sus vidas tras el paréntesis que supuso la guerra. Sus abuelos paternos ya no tenían la panadería y su padre, Antonio Luis Lavirgen, por petición de su propia cuñada se había hecho responsable de la espartería. Así que los hermanos de Pedro y sus primos, todos estaban en el mismo negocio; hacían capachos para las prensas de la aceituna de las almazaras, y todos los enseres de esparto que todavía eran usados en el mundo rural. Faltaba que él, como uno más de la familia, también se incorporara al mundo del trabajo. Acudirá al taller de Antonio el albardonero, pero esta labor afectaba a su salud y fue desaconsejada por el médico:

“Las albardas eran los aperos de las mulas, el relleno de las yuntas, hechas de crin vegetal, del que salía un polvo terrible. Mi tarea era deshacer el almohadón viejo, descoserlo, y al abrirlo, salía un polvo con el que estuve a punto de morir.”<sup>187</sup>

Con una salud tan frágil se hace necesario buscar una alternativa y orientar el futuro laboral del joven. El profesor mercantil José Melero, que llevaba las cuentas de la espartería familiar, solicitó a su padre permiso para formarlo en lo que normalmente hacen todos los niños de su edad: leer, escribir y hacer cuentas.

Coincidiendo con estos años se produce un conflicto en la vida interior de Pedro, motivado por los distintos modos de ver el mundo que coexisten en su entorno. De un lado sus hermanos y amigos, con ideas de tendencia de izquierdas; por otro, la formación religiosa adquirida en la estancia en el Hogar y Clínica de San Rafael. Es un choque entre ambientes muy importante dada la situación social de la posguerra, de anticlericalismo y religiosidad, en una etapa confusa en la formación de la personalidad de un adolescente que se siente “distinto” en su propio núcleo familiar.

---

<sup>187</sup> *Ídem.*

Su ansia por aprender era tan intensa que Pedro comienza a recibir una formación académica, una excepción entre sus hermanos ya integrados en el trabajo familiar. Se rodea de un nuevo círculo de amistades y se encuentra consigo mismo:

“Entonces mi madre convenció a mi padre para que acudiera a estudiar a la Academia de Don Jesús Jiménez. Era para la clase media, e hice nuevas amistades, con un ambiente muy parecido al de San Juan de Dios y cambió mi vida.”<sup>188</sup>

Después de la Guerra Civil, una considerable parte de la población española en edad escolar estaba marginada con respecto al propio sistema educativo. La enseñanza primaria (de 6 a 12 años) en escuelas nacionales no ofrecía una garantía de escolarización total, con multiplicidad de escuelas unitarias mal dotadas. Por el contrario, en la enseñanza privada, tanto de primaria seguida del bachillerato, se produce un auge imparable.<sup>189</sup>

En Bujalance, al igual que en otras localidades, se crean establecimientos privados de enseñanza. El acierto de la enseñanza privada o particular, regulada en la Ley de 1938, se produjo por la equiparación de los estudiantes, ya que cualquiera que fuese la condición del centro donde cursaran sus estudios y el modo de seguirlos, oficiales privados o colegiados, tendrían que realizar un Examen del Estado que garantizase un nivel suficiente para continuar los estudios universitarios.<sup>190</sup>

En el año 1943, Pedro cuenta con trece años de edad cuando realiza el examen de ingreso en el Instituto Nacional de Enseñanza Media de Aguilar y Eslava de Cabra (Córdoba), entonces dependiente del Distrito Universitario de Sevilla. Cursa los dos primeros años de Bachillerato en un solo curso, de tal manera que el cuarto año es cursado en el año escolar 1945/46. Según el plan de enseñanzas medias de 1938, el Bachillerato distribuía en siete años académicos los grupos de disciplinas: los tres primeros cursos constituían un ciclo de estudios

---

<sup>188</sup> Entrevista personal del tenor con la autora (24 julio 2000).

<sup>189</sup> Véase TAMAMES, R.: *Op. cit.*, p. 551.

<sup>190</sup> Para conocer la evolución del sistema educativo y su proceso legislativo véase CAPITÁN DÍAZ, A: *Historia de la educación en España* (II). Editorial Dyknsón. Madrid, 1994, p. 689.

elementales que serían suficiente para la preparación de determinadas carreras y obtención de títulos especiales.<sup>191</sup>

La vida prosigue en Bujalance y con su incorporación en el Coro de la Parroquia va a despertar nuevamente su afición por cantar. Pedro va a mantener una estrecha relación con el Padre Ladislao de Jesús María Senosiaín:

“Yo salía con un grupo de chicos de Acción Católica. Una vez fuimos a una misa a Villafranca con el Padre Ladislao. Cuando me tomaba alguna copa los amigos en la taberna me hacían cantar *El borracho*, una imitación en la que tenía que hablar y cantar. El cura se enteró de mi interpretación, y cuando estábamos preparando la vuelta me hizo llamar... Yo volví a interpretarlo y entonces me dijo que tenía voz y que si quería ingresar en el coro. Este fue mi ingreso en el coro parroquial.”<sup>192</sup>

En torno al coro se va a constituir un nuevo grupo humano, un círculo de amigos que se reúnen para cantar y con el que Pedro se integrará de lleno, aunque al principio tenían ciertas reservas hacia él porque tenía una voz potente y gritaba mucho:

“Luego más tarde acabaron dándose cuenta de que lo que sí sabía precisamente era cantar. Tenía unas condiciones superiores a todos ellos: tenía oído, voz, y memoria para aprender una cosa.”<sup>193</sup>

En ese grupo estaban Francisca Baena y su entrañable compañero y amigo Antonio Redondo. En casa de este último, hijo del médico Alberto Redondo Pérez, un gran aficionado y entendido de música lírica, escuchaba aquellos discos duros de pizarra con grabaciones de Miguel Fleta e Hipólito Lázaro que despertaron sus inquietudes musicales:

“Me pasaba las horas y horas en su casa. Antonio me ponía los discos y fue desarrollándose lo que estaba en embrión, o sea la afición al canto. Es cuando decidí yo que quería cantar, gracias a este inicio que me proporcionó el visitar esta casa por amistad con su hijo.”<sup>194</sup>

---

<sup>191</sup> *Ídem*, p. 687.

<sup>192</sup> Entrevista personal del tenor con la con la autora (24 julio 2000).

<sup>193</sup> *Ídem*.

<sup>194</sup> *Ídem*.

La entrada en el coro supone para Pedro una oportunidad de seguir explorando sus posibilidades vocales. En el mismo cantaban como aficionados Antonio Redondo y el Párroco Ladislao, que aparte de director y consejero espiritual era un buen barítono que le transmite sus nociones sobre la voz.<sup>195</sup>

Para todas las intervenciones musicales, el coro contaba con el acompañamiento al órgano de Librada Begué y González de Canales, joven que había realizado la carrera de piano en Madrid. Sin embargo, la mayor admiración recae sobre su paisano Manuel Lora, un barítono que profesionalmente perteneció a la “Compañía de Marcos Redondo”, llegando a cantar en el Teatro Real. Su forma de cantar y las anécdotas que narra le atraen profundamente.

El coro parroquial participa en todas las festividades religiosas y pronto Pedro pasa a ser el solista, entre otras obras, de la *Misa Pontifical* de Perosi. Es un momento de cierto auge de la música religiosa, cosa nada extraña dadas las nuevas circunstancias. Recordemos que florecen los coros parroquiales, los cultos cuaresmales se engalanan cada vez más con la mejor música y aumenta significativamente la producción de nuevas partituras para el culto.<sup>196</sup>

A los 17 años, continuando con sus estudios, solicita en la Escuela de Magisterio de Córdoba, la validez académica de los estudios que tiene realizados privadamente con D. José Melero, para lo cual realiza como alumno de enseñanza no oficial, el correspondiente examen. Una vez admitido en esta carrera realiza los exámenes de las nueve asignaturas que conforman el primer curso (año académico 1947/48). Curiosamente, la música es una de las asignaturas que suspende y que deberá superar en la convocatoria de septiembre.<sup>197</sup>

Paralelamente a los estudios de Magisterio, Pedro Lavirgen sigue configurando otra vocación. Aquel gusto por cantar (surgido como entretenimiento en los años de convalecencia en Zocueca, pasando por los años de

---

<sup>195</sup> Hacia el carmelita Ladislao sentirá una profunda admiración y cariño. A él se referirá en las numerosas entrevistas que le realizan a lo largo de su carrera profesional. Sobre su labor entusiasta en el pueblo y sus valores humanos véase, GÓMEZ-SANTOS, M.: “Pedro Lavirgen cuenta su vida (II). El sacrificio de mi padre me permitió estudiar”, en: *Ya*, 21 enero 1976, p. 40.

<sup>196</sup> MORENO CALDERÓN, J. M.: *Op. cit.*, p. 150.

<sup>197</sup> Archivo de Secretaría de la Facultad de Ciencias de la Educación de Córdoba. Expediente personal de P. Lavirgen. *Expediente de Exámenes Ordinarios y Extraordinarios de Enseñanza no oficial*, con fecha 20 de junio y 30 septiembre de 1948, emitido por la Escuela de Magisterio de Córdoba, dependiente del Distrito Universitario de Sevilla.

coro del Hogar y Clínica de San Rafael), ha brotado en la adolescencia uniendo su voz con el coro parroquial. Si bien, todavía lleva a cabo un paso más en su inquietud personal, cuando decide mostrar ante un público sus dotes vocales.

En mayo de 1948, dentro de las actividades musicales que se celebraban en la capital cordobesa, figura un Concurso de Artistas Noveles, organizado por Educación y Descanso, que tiene lugar en el Teatro Duque de Rivas, hoy desaparecido. Con la ayuda de Librada Begué Pedro Lavirgen estudia un repertorio y participa cantando tres romanzas de zarzuela en la tesitura de barítono: *La huida tapada*, *La del soto del parral* y *La rosa del azafrán*. La experiencia de cantar en un espacio escénico, como el teatro, debió ser muy emocionante pese no obtener ningún premio:

“Fui eliminado por una señorita, que indudablemente cantaba mejor que yo. Después de esta experiencia, decidí no volver a cantar en ningún concurso ni función pública, hasta tanto mi voz no estuviese un poco más formada.”<sup>198</sup>

Un artículo de prensa cordobesa bajo el titular “Otro éxito en el tercer programa del concurso de artistas noveles” recoge la intervención del domingo 16 de mayo de 1948:

“Es de destacar el éxito alcanzado por la representación de Bujalance, formada por el trío Francisco Fernández, recitador; Pedro Lavirgen, cantante lírico, y Paquita Barcos, en canción popular. Los tres cosecharon abundantes aplausos, que se repartieron equitativamente (...) Lavirgen puso de manifiesto su maravillosa voz de barítono, en difícilísimas partituras”.<sup>199</sup>

Días anteriores a esta noticia aparece una foto del joven intérprete con el siguiente comentario: “notable cantante lírico que se desplaza de Bujalance para actuar en el festival del domingo”. Ambas noticias constituyen, sin duda, la primera aparición en prensa del cantante Pedro Lavirgen con la singularidad de

---

<sup>198</sup> Diario personal de Pedro Lavirgen.

<sup>199</sup> Cfr. “Otro éxito en el tercer programa del concurso de artistas noveles”. Archivo privado del tenor. Reseña de prensa, la fecha manuscrita nos remite a mayo de 1948. Recogido en Apéndice Doc. N.º 2. La ganadora fue Rafaela Sánchez, soprano que ha desarrollado una dilatada labor como solista en distintas agrupaciones cordobesas, especialmente con el Coro de la “Cátedra de Ramón Medina” que dirige Luis Bédmar Encinas.

que recoge su interpretación vocal en un repertorio de barítono y no como tenor.<sup>200</sup>

Con motivo de esta actuación tuvo la ocasión de hablar con Rafael Serrano Palma, tenor y catedrático de canto del Conservatorio Profesional de Música y Declamación de Córdoba, que en esos días presentaba en el Gran Teatro la “Agrupación de Cantantes Noveles Cordobeses”, creada para la representación de óperas y zarzuelas.<sup>201</sup> El maestro, nada más escucharlo, le aconsejó que abandonara el repertorio de barítono, pues consideraba que su voz está más encuadrada en la tesitura de tenor.

Aparte de esta singular incursión sobre el escenario de un teatro, el marco y el contexto en el que continúa cantando Pedro es muy distinto. Dentro de los actos que se organizan en la Parroquia, el más importante es la celebración de la Festividad de la Inmaculada Concepción, patrona de Bujalance. Para dar solemnidad, se contrataba a los cantantes, algunos eran profesionales y otros lo hacían por afición. Intervenían en las partes de la ceremonia y luego en la sacristía ofrecían un pequeño concierto. Entre estos solistas estaba Andrés Fuentes, un tenor de Úbeda no profesional, que apreciaba en Pedro unas excepcionales dotes vocales:

“Este hombre me escuchaba año tras año, desde los 17 a mis 20. Me decía que tenía voz, y que valía la pena que me preocupara de esto. Habló con mi padre”.<sup>202</sup>

Un año asistió el Obispo de Córdoba, Fray Albino González y Menéndez Raigada, y al escucharlo cantar el solo del *Benedictus* lo animó para que educara su voz, consejo que influirá en los padres:

“Me hizo presentarme en el altar mayor y me dijo: chico, tu tienes una voz estupenda y te tienes que preocupar de esto, porque creo que has nacido para la música. Tienes una gran intuición para el canto.”<sup>203</sup>

---

<sup>200</sup> Reseña de prensa con fotografía de Pedro Lavirgen. Archivo privado del tenor. La fecha manuscrita nos remite a mayo de 1948. Recogido en Apéndice Doc. N.º 3.

<sup>201</sup> Véase “Otra compañía de aficionados cantantes prepara la representación de la zarzuela del maestro Chapí «La tempestad» para el próximo día 24”, en: *Córdoba*, 12 mayo 1948, p. 3.

<sup>202</sup> Entrevista personal del tenor con la autora (24 julio 2000).

<sup>203</sup> *Ídem*.

Su madre se encuentra más decidida desde un principio y su padre, más remiso, le buscó un trabajo en el Banco Español de Crédito, pues en el fondo deseaba que su hijo fuese perito mercantil. Pedro rechaza rotundamente esta orientación y entonces sus padres empezaron a darse cuenta de que su interés por el canto podía ir en serio.

Durante el curso 1948/49 prosigue como alumno no oficial y realiza los exámenes de las nueve asignaturas del segundo curso de Magisterio. Nuevamente deberá examinarse de música en la convocatoria extraordinaria de septiembre.<sup>204</sup> Al año siguiente supera el tercer curso; tras obtener la dispensa de escolaridad, haber cumplido los diecinueve años y haber superado todas las asignaturas que integran la Carrera de Maestro de Primera Enseñanza, efectúa la Prueba Final. Esto le permite obtener el Título de Maestro en la Escuela del Magisterio de Córdoba, de acuerdo con el plan de estudios de 1945, que fue expedido por el Ministerio de Educación Nacional, con fecha de 2 de noviembre de 1950.<sup>205</sup>

En definitiva, un ansia de conocimiento, una actitud de esfuerzo y de constancia personales, despiertan unas capacidades que hacen posible que un muchacho “analfabeto” a los 12 años, culmine la Carrera de Magisterio a los 19. Con su título de Maestro comienza a impartir clases en el Colegio “Inmaculada del Voto” de Bujalance, donde ejerce durante tres años. El director le autoriza para dar clases particulares en su casa y en la Academia de Jesús Jiménez, donde prepara el examen de ingreso de otros alumnos.

Por entonces sigue cantando e interviene en una velada Artístico-Musical en Homenaje al Hijo Predilecto y párroco Fray Ladislao de Jesús María en que, coincidiendo con su onomástica, se realiza esta velada para recaudar fondos destinados a obras de caridad. El acto se celebra el 27 de junio de 1952 en el Colegio de “La Milagrosa” de Bujalance, y aún en el esfuerzo a la “Rondalla de

---

<sup>204</sup> Archivo de Secretaría de la Facultad de Ciencias de la Educación de Córdoba. Expediente personal de Pedro Lavirgen. *Expediente de Exámenes Ordinarios y Extraordinarios de Enseñanza no oficial*, con fecha 27 de junio y 30 septiembre de 1949, emitido por la Escuela de Magisterio de Córdoba.

<sup>205</sup> *Ídem. Expediente de Exámenes Ordinarios y Extraordinarios de Enseñanza no oficial*, con fecha 20 de junio y 30 septiembre de 1950, emitido por la Escuela de Magisterio de Córdoba. *Acta de examen y calificación de la Prueba Final del plan de 1945*, expedido a 9 de octubre de 1950 por la Escuela de Magisterio. Recibo del Secretario de la Escuela de Magisterio que certifica que ha recogido el título.



Educación y Descanso”, el Coro del centro escolar y a diferentes solistas locales entre los que se anuncia en el séptimo lugar la romanza de *Katiuska*, a cargo del barítono Pedro Lavirgen. Es, sin duda, el programa más antiguo que hemos encontrado en el que figure su nombre.<sup>206</sup>

Pedro Lavirgen en el ejercicio de su labor docente como Maestro de Primera Enseñanza tiene como materia favorita la Historia. Ronda sobre su cabeza la posibilidad de ampliar sus estudios, por lo cual se trasladará a Madrid para realizar el examen de ingreso en la Facultad de Filosofía y Letras. Al menos, este fue el pretexto para salir de su Bujalance natal.

---

<sup>206</sup> Programa de mano. Gran Velada Artístico- Musical en Homenaje al Hijo Predilecto y Párroco de la ciudad Fray Ladislao de Jesús María, 27 de junio de 1952. Recogido en Apéndice Doc. N.º 4.

### 3. PRIMERA ETAPA MADRILEÑA (1954-1961)

En febrero de 1954 Pedro Lavirgen se traslada a Madrid. Allí busca un profesor de canto. Fue escuchado por la profesora Carlota Dhamen, María Ángeles Ottein, conocida por su nombre artístico como la Ottein y Juan Pérez Flores. Recibió clases de canto de Carlota Dhamen y de Juan Pérez Flores, sin progresos vocales, y tras varios descalabros encontró a su Maestro de Canto: el tenor Miguel Barrosa.

Los avances con el maestro son notables, estudia concienzudamente el repertorio y ofrece su primer concierto en febrero de 1959. Durante estos años de formación vocal compagina las clases de canto con una labor como Corista de diversas agrupaciones vocales de Madrid: “Coro Cantores de Madrid”, el “Coro de Cámara de Radio Nacional” y el “Coro del Teatro de la Zarzuela”.

Los años de estudio han dado seguridad a un joven que lo ha apostado todo por cantar. No obstante hasta forjarse un nombre propio, Pedro Lavirgen deberá formar parte de las compañías líricas existentes donde poner a prueba los años de aprendizaje al servicio del Coro. Bajo el epígrafe *Labrando una oportunidad*, que comprende los años 1959 y 1960 realizaremos un seguimiento de las intervenciones del tenor: en algunas ocasiones participa como solista, mostrando sus cualidades interpretativas; en otras será contratado como comprimario. Una nueva etapa laboral inaugura en 1961, contratado como tenor titular de la Compañía Amadeo Vives que dirige José Tamayo. Pasemos a analizar cómo se desarrolla esta primera etapa madrileña.

### 3.1. EN BUSCA DE UN PROFESOR DE CANTO

Pedro Lavirgen tiene veinticuatro años y un título de Maestro de primera enseñanza cuando decide ir a Madrid para realizar la prueba de acceso en la Universidad y proseguir los estudios de Licenciatura en Filosofía y Letras. Esta ocasión o pretexto será aprovechado para recibir clases de canto con profesores que pudieran informarle sobre sus cualidades y posibilidades vocales. El gusto por cantar, lejos de ser un entretenimiento, se está convirtiendo en una prioridad para sentirse plenamente realizado:

“Impulsado por mi afición innata al canto y aconsejado por muchas personas, decidí venir a Madrid para que un profesor de canto me oyese, al objeto de conocer opinión autorizada acerca de la calidad de mi voz y si realmente merecía la pena emprender la costosa y paciente tarea de mi formación belcantista.”<sup>205</sup>

#### 3. 1.1. Los primeros profesores: Carlota Dhamen, la mítica Ottein y Pérez Flores

De la mano de Andrés Fuentes, amigo que tantas veces lo había escuchado cantar en su parroquia natal, Pedro Lavirgen se presentó en casa de la soprano Carlota Dhamen, notable cantante que se había trasladado a Madrid en 1920 y que gozaba de un gran prestigio docente. Esta soprano había estrenado en España *Der Rosenkavalier* en el Teatro Real y, junto a su marido, el célebre Eladio Chao, destacó en la enseñanza de canto impartiendo clases en una academia privada.<sup>206</sup>

En la voz del joven aspirante, Carlota Dhamen intuyó unas dotes vocales que era necesario trabajar, pero dentro de la tesitura de tenor y no como barítono como hasta entonces había cantado –coincidía, pues, con las indicaciones que seis

---

<sup>205</sup> Diario personal de Pedro Lavirgen.

<sup>206</sup> Parte las experiencias de Eladio Chao han quedado recogidas en su libro *Doce lecciones de preguntas y respuestas a la impostación de la voz*. Une a su carrera lírica y a la fama como profesor de canto, la dirección artística del Teatro Real, hasta su clausura como coliseo operístico; y primer Maestro de bel canto en la Hochschule für Catedreler Musik de Colonia durante siete años. Véase DE SAGARMÍNAGA, J. M.: *Diccionario de cantantes líricos españoles*, pp. 119-120.

años antes le dio el profesor cordobés Rafael Serrano Palma– y fue aceptado como alumno:

“Intenté cantar el aria de Tosca, «Recóndita armonía», y digo intenté porque no me fue posible acabarla, tal vez por los nervios, o porque me cansé antes de terminar, por mi defectuosa emisión, hecha a base de fuerza y pulmones. No obstante esta impotencia, la Sra. Dhamen quedó gratamente sorprendida por el timbre y volumen de mi voz, aunque me dijo que para hacer un juicio más concreto había de darme, como mínimo, veinte lecciones. De todas formas, me aclaró que era tenor bien definido y no barítono como yo creí hasta entonces. El día 1 de marzo de 1954, di la primera lección de canto de mi vida.”<sup>207</sup>

Para atender los gastos de estudios en Madrid, donde reside como estudiante en casa de una señora, decide solicitar una beca a la Diputación de Córdoba. Necesita un informe técnico de un profesor que certifique que reúne condiciones para el canto, y será Carlota Dhamen quien emita el informe, pese a lo cual no consigue la beca:

“Completé mis veinte lecciones con la Dhamen, la cual me suscribió un informe técnico acerca de mis posibilidades vocales. En él afirmaba que las condiciones naturales eran extraordinarias y que mediante el estudio podría llegar a primera figura del teatro lírico. Con aquel documento traté de conseguir una beca de la Diputación de Córdoba para hacer la carrera de canto en Madrid. Fue inútil; allí sólo concedían una beca de arte para ampliación de estudios, y sólo a los que terminan la carrera en aquel Conservatorio.”<sup>208</sup>

Por consiguiente, este esfuerzo no sirvió inicialmente, ante el deniego por parte de la Diputación de tan ansiada ayuda.<sup>209</sup> A pesar de ello la familia apoya el traslado de Pedro Lavirgen a Madrid donde empieza su desvelo por querer avanzar vocalmente más rápido que la propia naturaleza. La comparación con otras voces de tenor hace que, entre otras cosas, surjan las dudas e inquietudes de quien se ve enfrentado ante la dura realidad que supone dedicarse al canto. A la

---

<sup>207</sup> Diario personal de Pedro Lavirgen.

<sup>208</sup> *Ídem*. También lo cuenta años después en una entrevista en que comenta: “lo grave es que se me negó sin ponerme a prueba”. Véase DE ARGILES, J. M.<sup>a</sup>: “Tres intérpretes de ópera, en Badajoz”, en: *Hoy*, 21 febrero 1961, p. 6. Foto de Pedro Lavirgen.

<sup>209</sup> La Diputación concedió la única beca a un joven de Jaén, Dionisio Hernández, un tenor que cantaría posteriormente en el Coro de Radio Televisión Española.

pregunta del alumno sobre el tiempo necesario para estar en condiciones de un debut, la propia Carlota Dhamen le contesta que necesita un estudio mínimo de cuatro años. Así comienzan una serie de desencantos a medida que se va introduciendo, poco a poco, en el ambiente musical y más concretamente en el del canto:

“No sólo para triunfar era suficiente tener una voz grande y de notable calidad, como la mía. Hacían falta muchas cosas más; talento, sensibilidad, musicalidad, y un gran factor: la suerte, a la hora de estar preparado.—Me di cuenta que no sólo era yo el único tenor en España, como casi había creído. Había cientos, aunque la calidad no abundase mucho. Estas circunstancias, hicieron casi que renunciase a seguir adelante. Pero yo mismo me había demostrado que mi voz no era precisamente de las peores. Al menos debía probar suerte. Mi afición desmedida, por otra parte, me obligaba a seguir.”<sup>210</sup>

Las clases con la profesora Dhamen se mantienen hasta Navidad, pues el inquieto alumno, entre otros motivos, no siente que hubiese progresado lo suficiente. De ahí que se plantee la necesidad de buscar otro profesor a su regreso de Bujalance, después de la fiesta de Reyes:

“Esta Señora, con los problemas familiares, y especialmente desde que murió su marido, el conocido Maestro Chao, no era eficaz en su enseñanza. Yo no había adelantado gran cosa en esas treinta ó cuarenta lecciones, y en cambio me había costado no poco dinero.”<sup>211</sup>

La inquietud por avanzar más, por descubrir nuevas vías para desarrollar las posibilidades vocales, le conduce a buscar consejos e ir de maestro en maestro. Con su mejor amigo y cantante aficionado, Alberto Bausili, consiguen una audición con María Ángeles Ottein, una de las más famosas profesoras del momento. Esta ilustre cantante soprano de los años 30 poseía una larga trayectoria operística: había cantado en Lisboa, en las dos Américas, en el Teatro Real de Madrid, compartiendo escenario con los cantantes más famosos de la época como Schipa, Hipólito Lázaro o Cortis. El año 1935 representó todo un hito, al cantar en

---

<sup>210</sup> Diario personal de Pedro Lavirgen.

<sup>211</sup> *Ídem.*

una temporada los más variados títulos y desde el año 1958, ocuparía por oposición la Cátedra de Canto en el Real Conservatorio de Madrid.<sup>212</sup>

Nos imaginamos la emoción contenida de los dos jóvenes principiantes, a la espera de una opinión sobre su voz:

“Nos probó la voz, y cuando yo canté, tras los meses de estudio con Carlota, se me quedó mirando y me dijo:

- «Chico... ¿Tu tienes alguna profesión?... ¿Tienes algunos estudios?
- Si, yo soy maestro.
- Pues, dedícate a eso, porque para cantar no has nacido. No amargues tu vida en algo para lo que no tienes condiciones; ni por voz ni por otras cosas. En cambio tu amigo, si... este, va a hacer una carrera internacional».<sup>213</sup>

Este fue el encuentro con la mítica Ottein. Pedro Lavirgen recuerda que su amigo tenía efectivamente «una voz portentosa». No obstante, el destino que le marcó la soprano no se cumplió, pues nunca llegó a cantar; hizo carrera como protésico dental.

En busca de un nuevo profesor acudieron los dos amigos a Juan Pérez Flores, cantante y maestro repetidor, además de padre de una cantante muy famosa que había entonces en España conocida como Dolores Pérez.<sup>214</sup> Tampoco se cubrieron las expectativas iniciales, pese a que estuvo recibiendo clases desde enero de 1955 hasta abril de 1956, descontando los meses de vacaciones y festividades en que volvió a su pueblo:

“Se trataba del padre de la famosa cantante Lili Berchman, Don Juan Pérez Flores, quien, por el hecho de ser padre de una buena cantante, no quería

---

<sup>212</sup> Cfr. DE SAGARMÍNAGA, J. M.: *Op. cit.*, pp. 243-244. Ángeles Nieto Iglesias (1895-1981) usó un apellido artístico invirtiendo el suyo y duplicó la “t” “para darle un aspecto más italiano. Señala Emilio Casares, que desde su cátedra y desde su academia privada formará a cantantes tan señalados como Marimí del Pozo, Pilar Lorengar, Consuelo Rubio, Inés Rivadeneira y Antonio Campó entre otros. CASARES RODICIO, E.: *Historia gráfica de la zarzuela: del canto y los cantantes*, pp. 277.

<sup>213</sup> Entrevista personal del tenor con la autora (24 julio 2000).

<sup>214</sup> Vid. DE SAGARMÍNAGA, J. M.: *Op. cit.*, pp. 257- 258. Efectivamente, Juan Pérez Berchman era maestro repetidor. Con su hija Dolores Pérez, conocida con el nombre artístico Lili Berchman (1930-1982), llegaría a cantar Pedro Lavirgen Fue en mayo de 1965, en la ópera *Amaya* de Guridi, para el Teatro de la Zarzuela de Madrid, dirigidos por Enrique Jordá.

decir que fuese mi gran maestro de canto. Desgraciadamente hube de convencerme que estaba muy lejos de serlo.”<sup>215</sup>

Esta etapa de estudio podríamos considerarla como un episodio oscuro en el que la técnica vocal que empleaba, lejos de otorgar a su voz elasticidad y naturalidad, impedía su impostación:

“Su técnica estaba basada en el apoyo del sonido en el pecho, con lo cual se necesitaba un constante esfuerzo de garganta y pulmones y la voz queda así completamente agarrotada. Mi voz, grande por naturaleza, la hizo él aún más pesada, haciéndome cantar sólo trozos de óperas dramáticas. De esta forma ensanchó mi voz en el registro medio y grave, quedando, como es natural, muy corta de agudo; al extremo de que un la natural, era para mí una nota poco menos que inaccesible.”<sup>216</sup>

Insistimos en las consecuencias nefastas que esta docencia supuso para su formación; de hecho las clases con el profesor Pérez Flores no aparecen en las referencias biográficas de Pedro Lavirgen que hasta ahora hemos manejado.<sup>217</sup> Como nos indicaba: “Yo no lo entendía a él, a lo mejor fue culpa mía, o no entendía mi voz. El caso es que agotó mi voz, me salieron nódulos”.<sup>218</sup>

Para el curso 1955/1956 Pedro Lavirgen se matricula en el Conservatorio Superior de Música de Madrid.<sup>219</sup> A partir de noviembre se solventan los problemas económicos, si bien comienzan a surgir otros cuando es llamado para dos empleos que desde hacía tiempo perseguía: maestro en una Escuela Nacional en Madrid y tenor en el “Coro de Cámara de Radio Nacional”:

“Naturalmente acepté ambos, puesto que eran perfectamente compatibles... compatibles para desempeñar, pero incompatibles para la

---

<sup>215</sup> Diario personal de Pedro Lavirgen.

<sup>216</sup> *Ídem*.

<sup>217</sup> Entre las referencias biográficas de Pedro que hemos analizado, la más completa respecto al tema de su formación vocal, aparte de las entrevistas concedidas a la prensa, aparece en DE SAGARMÍNAGA, J. M: *Op. cit.*, que en la página 203 señala que estudió “... técnica vocal con Carlota Dahmen y Miguel Barrosa...” es decir, omite al profesor Pérez Flores.

<sup>218</sup> Entrevista personal del tenor con la autora (24 julio 2000).

<sup>219</sup> Pedro Lavirgen cursó solfeo como alumno libre y se examinó como tal. De la profesora Ángeles Sánchez recibió clases de solfeo y piano según nos comentó en una entrevista que mantuvimos con el tenor (marzo 2004).

formación de mi «garganta», como más tarde hube de comprobar. De momento empecé a trabajar ilusionado, pues aquello significaba la solución completa de todos mis problemas económicos.”<sup>220</sup>

El Coro de Cámara de Radio Nacional de España es el embrión del actual “Coro de Radio Televisión Española”. Comenzó su andadura en enero de 1950, con el nombre de “Los Cantores Clásicos” y dirección de Roberto Pla, protagonizando recitales que retransmitía la emisora Radio Nacional, pues la escasez de discos llevaba a la práctica del directo durante la emisión.

Desde 1952 estuvo bajo la batuta de Odón Alonso, director que, tras realizar la correspondiente prueba, admite a Lavirgen a formar parte de este selectivo coro integrado por unos cuatro cantores por cuerda. Sus componentes eran todos solistas, algunos de los cuales serían más tarde figuras indiscutibles del canto: Inés Rivadeneira, Isabel Penagos, Teresa Berganza... Como Pedro Lavirgen manifestaba, Odón Alonso le dio la oportunidad:

“Me admitió porque había una plaza felizmente, si no, no sé qué rumbo había tomado mi vida”.<sup>221</sup>

Durante la etapa de Odón Alonso, el Coro participó y colaboró con otras entidades musicales. Se incorporó a los programas de divulgación musical de los Festivales de España y se implicó en la programación de la emisora pública, especialmente en la música española.<sup>222</sup> El tenor tuvo que aprender lenguaje musical y familiarizarse con su práctica, con cierta desventaja respecto de sus compañeros:

“El trabajo en el Coro fue al principio bastante pesado, pues mi evidente falta de práctica y mis escasos conocimientos de solfeo, hacían que fuese siempre rezagado con respecto a los demás, haciéndome pasar no pocos sofocones con las reprimendas del Director, Odón Alonso.”<sup>223</sup>

---

<sup>220</sup> Diario personal de Pedro Lavirgen.

<sup>221</sup> Declaraciones que recogemos del libro *Coro de radiotelevisión Española 1950-2000*. Servicio de publicaciones de R.N.E. Madrid, 2000, p. 27. En la página 24, en una foto tomada durante un concierto podemos apreciar a Pedro Lavirgen en un primer plano. Así mismo, como antiguo componente de Cantores Clásicos, su nombre se incluye en el listado ofrecido en la página 105.

<sup>222</sup> Cfr. *Ídem*, pp. 22-23.

<sup>223</sup> Diario personal de Pedro Lavirgen.



El ejercicio de la docencia como maestro en una escuela de Madrid fue posible por la experiencia que como maestro había adquirido en su pueblo natal. Durante el año escolar de 1955/56 pudo simultanear el trabajo del coro con la escuela que se encontraba en el barrio del Estrecho. Salía a las cinco de la tarde, tomaba un taxi hasta la calle del Este donde estaba Radio Nacional y llegaba con los minutos justos para iniciar el ensayo a las cinco y media.<sup>224</sup>

Pero el siguiente curso fue nombrado maestro de una escuela de Morata de Tajuña, para lo que tenía que desplazarse desde Madrid. Entonces comprobó que ambos trabajos eran incompatibles:

“El trabajo en la Escuela empezó pareciéndome difícil y perjudicial para mi garganta, y continuó siéndolo, hasta que no tuve más remedio que abandonarlo, si quería ser cantante. Cinco horas luchando con críos que me crispaban los nervios y hacían que me quedase casi afónico; para después de terminar salir corriendo a la Radio y seguir forzando mi garganta durante dos horas más. Esto hubiese acabado con mi laringe.”<sup>225</sup>

A las circunstancias anteriores hay que añadir que el trabajo vocal que mantiene con el profesor Pérez Flores llega a un límite insostenible. A finales de abril 1956 su laringe se niega, completa y peligrosamente agotada, a emitir unos sonidos, ni siquiera hablados:

“A pesar de este trabajo, si mi impostación hubiese ido acertada, hubiese sido contrarrestado este esfuerzo; pero lejos de esto, después de cantar en la Radio, me iba a casa del señor Pérez Flores a gritar como un energúmeno.”<sup>226</sup>

Afortunadamente, tras el diagnóstico de un principio de nódulo por agotamiento y defectuosa emisión y guardar veinte días de silencio absoluto, se

---

<sup>224</sup> Véase GÓMEZ-SANTOS, M.: “Pedro Lavirgen cuenta su vida (II). El sacrificio de mi padre me permitió estudiar”, en: *Ya*, 21 enero 1976, p. 40.

<sup>225</sup> *Ídem.*

<sup>226</sup> Diario personal de Pedro Lavirgen.

restableció pronto y pudo actuar con el coro en los Festivales de Granada y Santander, celebrados en junio y agosto, respectivamente.<sup>227</sup>

### 3.1.2. El maestro de canto: Miguel Barrosa

Un compañero del coro –al parecer una de las pocas personas que en sus primeros años de aprendizaje creyeron en su porvenir como cantante–, el bajo Joaquín Deus<sup>228</sup>, viendo su desánimo, le recomendó a un nuevo profesor llamado Miguel Barrosa: “Si haces cantar a ese chico yo creeré en ti como maestro”, y Barrosa pensó que el muchacho del que hablaba era una calamidad.<sup>229</sup>

Miguel García-Barrosa y Argüelles (1904-1996) era un tenor de voz ligera que había debutado en 1933. Formado en Italia había cantado durante 30 años, así pues, conocía la técnica y estilo italianos; se acababa de retirar de los escenarios y se dedicaba a la docencia.<sup>230</sup>

Pedro Lavirgen escoge con recelo a quien se hará cargo de su voz, aunque esta vez debe ser distinto, pues ante la amarga experiencia de los dos últimos años busca con pies de plomo. Ahora sabe perfectamente lo que quiere. La audición o presentación ante Miguel Barrosa se desarrolló bajo unas pésimas condiciones vocales, fruto de la mala técnica empleada hasta ahora, pero el maestro considera que con el trabajo continuo se pueden superar los problemas pasajeros:

---

<sup>227</sup> El Coro de Radio Nacional de España intervino en la V Edición del Festival Internacional de Música de Granada. En concreto en la Misa del Festival, celebrada en la Capilla Real el día 25 de junio, en que bajo la dirección de Odón Alonso interpretaron la *Missa Quarti toni* de T. L de Victoria. El día 26 ofrecieron un concierto de música coral polifónica con obras de autores españoles, desde Juan del Encina hasta autores más contemporáneos, como Rodrigo, Remacha o Esplá, en los Jardines del Partal. Véase KASTIYO, L. y DEL PINO, R.: *El Festival Internacional del Música y Danza de Granada, 1952- 2001*. Volumen I, pp. 94-95. También cuenta la “Anécdota del hotel sin líos” en que relata cómo el coro, sin el alojamiento previsto se quedó en un colegio mayor y cómo se resolvió hasta asignarles un hotel de la ciudad.

<sup>228</sup> Joaquín Deus Mejuto (1921-1983) durante la temporada 1956-57 cantaba en el Teatro de la Zarzuela junto a Lola Rodríguez de Aragón en *El Retablo de Maese Pedro y Mayo*. Desde la temporada del 64 comenzó a realizar labores de dirección escénica y en el 67 llegó a ser director del mencionado teatro. En el 69 era adjunto a la dirección de la Compañía Lírica Nacional que estaba a cargo de José Tamayo. Véase CASARES RODICIO, E.: (Coord.) *Diccionario de la Zarzuela. España e Iberoamérica*. Tomo I, p. 627.

<sup>229</sup> Confróntese GÓMEZ-SANTOS, M.: “Pedro Lavirgen cuenta su vida (y V). La importancia del si natural”, en: *Ya*, 24 enero 1976, p. 40.

<sup>230</sup> Cfr. DE SAGARMÍNAGA, J .M.: *Op. cit.*, p. 73.

“Le hice una audición con dos arias de Puccini. Le gustó mucho mi voz, aunque aseguró que estaba en malas condiciones; trémolo cansino –baile de voz– y escasez de agudos y aún estos pocos, todos rozados. De todas formas, aún podía corregirme y hacer buena carrera. Mi voz seguía siendo de las mejores.”<sup>231</sup>

El propio tenor escribe el recuerdo de aquella cita en el estudio madrileño (en el primer piso, letra B de la calle Fernando el Católico n.º 12) que ha frecuentando durante cuarenta años y en que cantó ante su profesor *Chella mi creda* de la ópera *La fanciulla del West* de Puccini. Lo escuchó pacientemente, estaba en malas condiciones y rozó los dos *si bemoles* que tiene el aria y, a pesar de ello, se levantó y le dijo:

“Esa voz está mal impostada, careces del más elemental sentido de la técnica y estás muy mal de dicción, pero, detrás de todo eso, veo en ti muchas posibilidades y me atrevo a asegurar que podrás vivir del canto...”<sup>232</sup>

El joven aspirante a ser su alumno tiene corazón e inteligencia artística y casi toda la voz necesaria; le faltan tres notas arriba las agudas. Y desde ese momento lo toma como alumno.<sup>233</sup> Desde las primeras sesiones Lavirgen presiente que Miguel Barrosa va a realizar un trabajo concienzudo y que va a ser algo más que un profesor, su verdadero Maestro, tal y como lo refleja en el inicio de su Diario personal:

“El día 14 de septiembre de 1956, di mi primera clase de canto con mi nuevo profesor D. Miguel Barrosa. Como juzgo que será el último de quien tome clases, quiero ir anotando prolijamente los progresos de mi formación hasta mi debut, y las peripecias de mi actividad profesional, si es que definitivamente decido seguir el camino del arte lírico.”<sup>234</sup>

Este diario íntimo comienza con un pequeño resumen de lo realizado hasta la fecha, del que ya hemos hecho referencia. A continuación, aparte de reflejar sus progresos técnicos, el aprendizaje del repertorio y su evolución, muestra la confianza que va adquiriendo en sí mismo, la asimilación del estilo y fraseo, y lo

---

<sup>231</sup> Diario personal de Pedro Lavirgen.

<sup>232</sup> Confróntese ARRONES PEÓN, L.: *Miguel Barrosa, gran tenor de ópera*. Asociación Asturiana de Amigos de la Ópera. Oviedo, 1997, p. 132.

<sup>233</sup> Cfr. GÓMEZ-SANTOS, M.: “Pedro Lavirgen cuenta su vida (y V)...”, p. 40.

<sup>234</sup> Diario personal de Pedro Lavirgen.

más importante: los distintos estados anímicos por los que va pasando, desde la duda inicial sobre la carrera que ha elegido hasta la seguridad en sus posibilidades. Va resumiendo las clases o lecciones que escribe con pulcritud en un pequeño cuaderno rayado de pasta negra. La meditación precede a una escritura de trazo firme y seguro en la que no hay correcciones. El tesón y la constancia en el estudio y la práctica, la fe en sí mismo, permiten un progreso en ascenso a través de 200 Lecciones, desde septiembre de 1956 hasta abril de 1959.

Miguel Barrosa es el maestro que forma a Pedro Lavirgen y al que acudiría en cuantas ocasiones tenga cuando esté en la capital española.<sup>235</sup> Su labor docente se extiende también a la formación de otros cantantes como Luis Lima, Josefina Meneses, Antonio Ordóñez, etc.,<sup>236</sup> hasta completar una larga lista de 200 alumnos.<sup>237</sup>

La técnica del profesor Barrosa dio ligereza a la voz de Pedro Lavirgen. Si analizamos el recorrido de su tesitura vocal, debemos situarnos en el punto de partida cuando interpretaba repertorio para barítono, es decir, poseía sonidos graves en una voz rotunda y ancha. Para poder moldearla y ganar extensión hacia los agudos debe agilizar su voz, quitarle peso, de esta manera será más dúctil y maleable:

“Hasta hoy llevo con él 32 lecciones, y debo congratularme, pues mi mejoría es ostensiblemente notoria. Su sistema es completamente distinto al de mi anterior Maestro: aligerar la voz, hacerla flexible y ganar altura. Para ello nada mejor que cantar en principio óperas líricas y ligeras, Barbero, Traviata, etc. Ya tendré tiempo de cantar en dramático, cuando mi voz esté hecha y mi edad más avanzada. La verdad de este método está en

---

<sup>235</sup> Afirmaciones que realiza en GUERRERO MARTÍN, J.: “Pedro Lavirgen, una generosidad sin límites”, en: *La Vanguardia Española*, 23 noviembre 1973. Además, en ocasiones futuras, el tenor rendirá homenaje público de agradecimiento hacia su maestro, como veremos en los siguientes capítulos.

<sup>236</sup> Confróntese DE SAGARMÍNAGA, J. M.: *Op. cit.*, p. 73. Esperábamos encontrar esta referencia profesor-alumno en la reciente publicación de CASARES RODICIO, E.: (Coord.) *Diccionario de la Zarzuela. España e Hispanoamérica*. Tomo I, en que se recoge la entrada Barrosa, en el tomo I para remitirnos a la entrada García-Barrosa que debería aparecer, siguiendo el criterio alfabético en la página 825, pero creemos que por un error de edición se omite.

<sup>237</sup> Cfr. ARRONES PEÓN, L.: *Miguel Barrosa, gran tenor...* p. 120. El capítulo V de este libro está dedicado a la Academia de Canto.

que ya consigo muy buenos si bemoles, aún me queda mucho por trabajar en ese sentido”.<sup>238</sup>

Un día importante en el progreso vocal de su alumno –tal y como cuenta Barrosa– fue cuando consiguió el *si natural*. Después de cantarlo y tras comprobarlo con el piano, la emoción le embargó y se puso a llorar.<sup>239</sup>

Posteriormente, y en numerosas entrevistas concedidas para la prensa a lo largo de su carrera profesional, Pedro Lavirgen resaltará el hecho de su formación, haciendo hincapié en este particular, porque de principio a fin, fue obra exclusiva de Miguel Barrosa por lo que necesitaría todo un libro de memorias para relatar, con cierto detalle, una larguísima relación de cuarenta años:

“Trabajó con gran paciencia y tenacidad conmigo, animándome siempre en los momentos de desaliento, y poco a poco me fue introduciendo en nuestro mundo musical, porque era hombre de gran cultura, y muy especialmente del mundo del teatro lírico, con gran riqueza de anécdotas, que unido a su gran versatilidad en la conversación, hacia más atractiva su relación con el alumno, al que formaba en todos sus aspectos. Su gran personalidad y fuerte carácter, le hacían ser muy respetado, pero ello no impedía hacerse querer de todos (...) Persona de enorme gracia y simpatía, estar con él fuera de la clase o en alguna celebración, era una auténtica delicia, y pasé momentos, a lo largo de tantos años, verdaderamente inolvidables...”<sup>240</sup>

La admiración de ambos fue mutua; y el maestro cuenta la especial relación que le ha unido con un alumno tan aventajado: “Pedro fue siempre un gran alumno y el que sin duda me procuró las mayores satisfacciones en el terreno profesional con sus siempre grandes éxitos (...) Le acompañé en muchas de sus salidas para darle ánimo por delante de cada función, y he vivido junto a él varios de sus triunfos.” También se manifestaba complacido al verlo situado como Catedrático en el Conservatorio madrileño.<sup>241</sup>

---

<sup>238</sup> Diario personal de Pedro Lavirgen.

<sup>239</sup> Vid. GÓMEZ-SANTOS, M.: *Op. cit.*, p. 40.

<sup>240</sup> Confróntese ARRONES PEÓN, L.: *Op. cit.*, p. 133. Véase el cariñoso recuerdo que le dedica el alumno a su maestro en las páginas 132-134.

<sup>241</sup> *Ídem*, p. 120.

### 3.1.3. Pedro en la cuerda de tenores. Su primer concierto

En esta etapa madrileña, Pedro Lavirgen es miembro del “Coro Cantores de Madrid”, una agrupación vocal creada y dirigida, desde 1951, por José Perera Cruz, conocido como el Maestro Perera.<sup>242</sup> En abril de 1955, esta agrupación ampliada hasta cerca de cien voces, fue la base del Coro que figuraba en las producciones de José Tamayo para *La Verbena de la Paloma*, representadas en la madrileña Plaza de La Corrala. Como miembro del mismo realiza numerosos conciertos y participa en grabaciones de zarzuela, las primeras que se realizan en España, con solistas como Alfredo Kraus y Ana M.<sup>a</sup> Iriarte en *Doña Francisquita*.

Pedro Lavirgen participa en las agrupaciones vocales del Maestro Perera, hasta que el 20 de noviembre ingresa como Titular del “Coro del Teatro de la Zarzuela” que dirige éste. Desde la presentación del Coro Titular, con motivo de la reinauguración del Teatro de La Zarzuela en 1956, se comenzó a hablar y considerar al Coro como un conjunto de verdaderos artistas, destacados por la crítica musical, cuando hasta entonces el término corista se pronunciaba casi en tono despectivo.<sup>243</sup>

Para ser corista y desempeñar las labores del Coro en la zarzuela se deben poseer unas cualidades, nos enumera José Perera que ocupó el cargo de su dirección durante 32 años. En la escena representan al pueblo, o bien pasan de plebeyos a palaciegos, acomodándose a las acciones que reclaman los autores. Deben poseer una buena voz, con una emisión limpia y timbrada; buena dicción, para que se entienda la letra; memoria, se canta sin el apoyo de la partitura; actúan atendiendo a la escena, por lo que deben plegarse a las exigencias del director escénico y musical (ritmo, afinación y matices, a veces con escasas condiciones de visibilidad) y en ocasiones deben bailar. Una disciplina meritoria

---

<sup>242</sup> José Perera Cruz, director de coro (1920), creó esta agrupación vocal en el año 1950. Desde 1956 es elegido por José Tamayo para dirigir el coro Titular del reinaugurado Teatro de la Zarzuela. Obtuvo el Premio Nacional de Teatro en 1960 y permaneció en dicho teatro hasta 1988. Véase CASARES RODICIO, E.: (Coord.) *Op. cit.*, Tomo II., p. 511. Añade cómo fueron componentes destacados de Cantores de Madrid, Pedro Lavirgen y Teresa Berganza.

<sup>243</sup> Cfr. PERER, J.: “El coro en la zarzuela española”. *La zarzuela*. Revista de la Fundación de la Zarzuela Española. Madrid, año II, nº 4, 2002, pp. 16-19. Se recoge una fotografía en la que reconocemos a un joven Lavirgen entre los componentes masculinos. Creemos que se produce un error tipográfico y en vez de Perer debe figurar Perera (además en el índice se señala a Ramón Regidor Arribas como autor del artículo).

(además de saber maquillarse y vestirse adecuadamente, empastar, puntualidad y asistencia a los ensayos...) por cuanto realizan una importante labor colectiva.<sup>244</sup>

Los avances vocales del estudiante de canto se aprecian en la evolución del repertorio, muestran el tesón y la constancia de un trabajo realizado concienzudamente por Pedro Lavirgen, sabiendo que está apostando por un camino en el que no cabe el retorno:

“Hoy he tenido la satisfacción de comprobar que la imposibilidad de cantar por la mañana ha desaparecido. Mi mejoría técnica de estos últimos días se está consolidando definitivamente. Hoy he cantado por la mañana ya que tarde y noche canto en el Coro del Teatro de la Zarzuela, donde ingresé el día 20 por necesidades económicas. Al empezar hoy la clase, la voz estaba un poco dura, pero rápidamente se ha ductilizado y he podido cantar cómodamente. Hoy estrené una romanza: «La forza del destino» difícil de tesitura por los numerosos agudos, si bemoles y la. «Barbero», «Traviata», para la flexibilidad de la voz, cantadas con corrección. Luego todo el «viejo» repertorio, Turandot, Tosca, Carmen, Boheme, sin un fallo y con agudos extraordinarios.”<sup>245</sup>

En 1957 tuvo lugar un importante acontecimiento en el Teatro de La Zarzuela: la calidad de las reposiciones de *La Gran Vía* de Chueca y Valverde; *Doña Francisquita* de Vives; *El canastillo de fresas* de Guerrero y el estreno de *María Manuela* de Moreno Torroba. No obstante, la vida musical madrileña sigue centrada en estos años en torno a los conciertos de la Orquesta Nacional (dirigida por su titular Aulfo Argenta hasta su muerte en 1958); la Orquesta Filarmónica dirigida por Mendoza Lasalle (con violinistas de la talla de Ricardo Ricci, y Yehudi Menuhin); y la Orquesta Sinfónica, bajo la batuta del maestro Spiteri. Aparte de las agrupaciones extranjeras, entre las agrupaciones de cámara destaca

---

<sup>244</sup> *Ídem*, p. 17. Remitimos a este interesante artículo en el que además ejemplifica partituras destacadas de coro en la zarzuela española.

<sup>245</sup> Diario personal de Pedro Lavirgen: día 22 noviembre 1957. -Lec. 105. Pedro ha ido recogiendo en un pequeño cuaderno sus progresos vocales, detallando lección tras lección. Lo explicaremos en sucesivos epígrafes.

la madrileña Orquesta de Cámara, que actuó en diversas ocasiones dirigida por Rafael Ferrer y Odón Alonso.<sup>246</sup>

El trabajo como corista en el Coro del Teatro de La Zarzuela le permite afrontar el género dramático, que implica todos los aspectos anteriormente señalados, y escuchar el repertorio interpretado por los cantantes de prestigio de aquellos años:

“En ese coro empecé a encontrarme en mi elemento: el teatro. Me tenía que pintar, vestir, moverme en el escenario, veía la orquesta debajo, estaba con mis compañeros y tuve la ocasión de conocer a muchos cantantes”.<sup>247</sup>

Esta oportunidad de trabajar sobre un escenario, de conocer el mundo de la lírica desde dentro, a veces no coincide con el mejor momento en la etapa de su formación vocal, llegando incluso a ser un obstáculo:

“Regular lección, la de hoy. Siento como cansada la garganta, pues a pesar de que me consta haber colocado bien el sonido, no estaba la voz completamente libre. No obstante he cantado bien, aunque no como otros días. Es indudable que el «maldito» Coro de la Zarzuela no me hace precisamente un favor.”<sup>248</sup>

Los progresos en los agudos y en el repertorio también van dando pequeñas alegrías y una seguridad en sí mismo. No oculta las ganas de abandonar algunas de las actividades musicales en las que trabaja:

“El pasado martes no di mi lección de vocalizaciones debido a que en esa misma hora precisamente, estaba probándome la ropa para la nueva obra que estrenamos en el Teatro. Hoy, con piano, he hecho una estupenda lección. Muy bien «Carmen» sin desafinar, Traviata, Turandot, La forza del destino, Trovador, Barbero y Bohéme. Cada día afianzo más esta región aguda que antes fue mi obsesión. Los si bemoles de hoy han sido espléndidos. Igualmente el si natural de

---

<sup>246</sup> Para un resumido panorama musical de Madrid, Barcelona y algunos acontecimientos de provincias, remitimos a *Enciclopedia Universal Ilustrada, Europeo- Americana*. Enciclopedia Espasa Calpe. Madrid. Suplemento Anual, 1957- 58, pp. 1230-1232. En la temporada 1957-58 Pedro Lavirgen cantó en el Teatro de la Zarzuela en la gran revista internacional *Carrusel Mágico* de Augusto Algueró y Ramón Vives. Véase CASARES RODICIO, E.: (Coord.) *Op. cit.* Tomo II, p. 117, que llega a indicar que “sus primeros pasos los dio en el mundo de la revista”.

<sup>247</sup> Entrevista personal del tenor con la autora (24 julio 2000).

<sup>248</sup> Diario personal. 27 diciembre 1957.- Lec. 114.



«La Bohème». Si continuo así, muy pronto podré dejar el «maldito Coro» de la Zarzuela.”<sup>249</sup>

Su deseo de ser solista es una meta a la que llegaría con la constancia y el estudio, pero todavía queda un largo camino que recorrer como corista. Llegado el año 1958 Pedro, corista o no, con o sin trabajo fijo, decide dar un paso más en la relación que mantiene con Francisca Baena Coca (aquella colegiala, amiga de sus hermanas y que también cantaba en el Coro Parroquial de Bujalance). Paquita ha mostrado un apoyo incondicional a las aspiraciones musicales de su novio (cuando marcha a Madrid no le pone ningún reparo e incluso cuando contestaba a sus cartas introducía un billete de mil pesetas que reunía de la venta de las prendas que realizaba a punto o ganchillo) y ahora juntos, comenzarán una nueva andadura:

“Dispuesta mi mujer a sacrificarse lo que fuera –tiene un mérito incalculable e impagable—echamos cuenta de los que nos costaba comer... y tiramos para adelante.”<sup>250</sup>

Siendo un estudiante de canto, miembro de la cuerda de tenor del Coro de La Zarzuela y con los extras de las misas y funerales que canta en Madrid y sus alrededores, contrae matrimonio el 5 de julio de 1958 en la Iglesia de la Asunción de Bujalance, en una ceremonia presidida por el Padre Ladislao.

Desde su pueblo natal, el matrimonio Lavirgen-Baena se traslada a Madrid donde fijan su residencia en un piso compartido con un hermano de Paquita. Para aumentar los ingresos de la familia, el tenor canta en todas las ocasiones que se le brindan: en las fiestas patronales, bodas, bautizos, funerales... Por aquel entonces se le podía escuchar en las madrileñas iglesias de Santa Isabel y de Santa Ana, en El Escorial interpretando el *Te Deum*, o en cualquier celebración en la que se incluyera la música:

---

<sup>249</sup> Diario personal. 17 enero 1958.- Lec. 119.

<sup>250</sup> Entrevista personal del tenor con la autora (3 diciembre 2000). El detalle de la ayuda de su mujer, cuya familia estaba en mejor situación, hacía punto y le enviaba lo que podía, es narrado también por el tenor en el artículo DE LAS NAVAS PAGÁN, A.: “Entrevista con Pedro Lavirgen”, en: *El Informador*, 19 enero 1992, p. 7.

“El dinero lo redondeaba cantando funerales muy temprano. A las 6<sup>30</sup>, 7 de la mañana. En la que más pagaban me daban 50 Ptas., en la que menos 14 con 20 céntimos. La gran ocasión llegaba cuando cantábamos en San Francisco El Grande, entonces me daban 100 Ptas., igual que en las fiestas de las patronas de los pueblos cercanos.”<sup>251</sup>

Una de esas intervenciones fue en la localidad de Meco (Madrid), con motivo de las Fiestas Patronales. Se cantaba por la tarde y al día siguiente en la Misa Solemne. La siguiente anécdota nos describe por sí sola la España de entonces y la ilusión de un joven que quiere vivir y ejercer de cantante, para lo cual debe seguir adelante aceptando todas las celebraciones en las que la música esté presente. Las celebraciones religiosas, entonces frecuentes, se revestían de solemnidad contando con cantores:

“Recuerdo que llegué en autobús con dos violinistas hasta un punto kilométrico donde luego nos recogería un coche. Después de esperar y esperar llegó un tractor que nos recogió. Me alojaron en casa de una señora, no tenía ni cuarto baño y la cama era aquellas de lana en la que te metías y desaparecías en el colchón. Me atendían con todo lo que tenían... El que algo quiere, tiene que hacerlo a costa de pagar muchos tributos.”<sup>252</sup>

En septiembre de 1958 Pedro Lavirgen marcha a Edimburgo (Escocia) como corista del Coro de la Compañía de la Zarzuela, donde realizan una gira de quince días; y a su vuelta reanuda las clases con su maestro Barrosa. Compatibiliza el estudio con las agrupaciones vocales en las que trabaja.

Los logros vocales, conseguidos clase tras clase durante estos años, se van haciendo visibles. Su maestro le ha preparado una audición en su propia casa ante Pablo Civil, famoso tenor retirado de los escenarios en 1955 y que ahora ejerce de regidor de escena en el Liceo de Barcelona.<sup>253</sup>

---

<sup>251</sup> Entrevista personal del tenor con la autora. *Ídem*. También ha explicado esta etapa de su vida para la prensa. Véase GÓMEZ-SANTOS, M.: “Pedro Lavirgen cuenta su vida (II)...”, p. 40.

<sup>252</sup> *Ibidem*.

<sup>253</sup> Para una visión más completa de la trayectoria de este tenor véase DE SAGARMÍNAGA, J. M.: *Op. cit.*, pp. 109-111. Pablo Civil Costa (1899-1987) famoso tenor que debutó en la Scala de Milán en la temporada 1936-37; fue asiduo de todas las temporadas del Liceo de Barcelona desde 1943 a 1952. Posteriormente ejercerá como profesor de canto hasta 1984.

De esta audición todos quedaron muy satisfechos:

“Según parece y por las afirmaciones de mi maestro le he causado gran impresión. Me ha dicho que tengo una «voz real » teatral y que puedo hacer una gran carrera. Hay muchas posibilidades de que él mismo me haga debutar en Cataluña. Canté «Carmen», «Tosca», la canción «Dicitencello vuie» y para final «Turandot», esta última no tan brillante como las anteriores, que fueron impecables.”<sup>254</sup>

Sin abandonar su trabajo vocal, el 18 de febrero de 1959 realiza su “primer concierto” en el Centro Gallego de Madrid, con sede en la Plaza de Oriente. Acompañado al piano por Giuseppina Binda, comparte programa con la soprano Lola López (Dolly Alite).<sup>255</sup> Del concierto tenemos la descripción que nos ofrece Lavirgen en su diario. Podemos observar que las arias conforman un programa comprometido y escogido por él mismo, así como la gran evolución que ha experimentado su voz. El tenor ejerció la censura sobre su actuación:

“Por ser mi primer concierto ante el público, el programa escogido por mí, no era suave ni mucho menos. En la primera parte, alternando con mi compañera, canté dos romanzas, «il fior», de *Carmen* y «Vesti la giubba», de *Payasos*. Extraordinaria *Carmen*, con perfecto filado y un final brillante. Menos extraordinario *Payasos*, quizá por exceso de nervios y por tanto, escasez de filados. Sin estar mal faltó brillantez a la romanza. En general, la voz, por causas que desconozco, aunque supongo que por los nervios, estuvo falta de brillo y nitidez, especialmente para los que ya me habían oído anteriormente. La segunda parte fue mucho mejor, y el «Adiós a la vida» fue sensacional con mi filado que según algunos, es muy difícil mejorarlo. Bien el *Trovador*, aunque otras veces lo hago mejor. Extraordinario el duetto de «Cavalleria» en el que la voz brilló como siempre. Fue lo que más gustó al público. Al final, como propina, canté la *MATTINATA* de Leoncavallo, cuyo agudo final fue el mejor que hice.”<sup>256</sup>

---

<sup>254</sup> Diario personal de Pedro Lavirgen. 24 octubre 1958.- Lec. 164.

<sup>255</sup> Véase Programa de mano correspondiente al Concierto del Centro Gallego de Madrid, 18 de febrero de 1959. Recogido en Apéndice Doc. N.º 5.

<sup>256</sup> Diario personal de Pedro Lavirgen. Primer Concierto, 18 febrero 1959.

Desde este momento, según su maestro Barrosa, Pedro Lavirgen ya está en perfectas condiciones de hacer audiciones importantes. La formación y el trabajo intenso de estos años han conformado una sólida voz de tenor, aunque sin saberlo ha apostado por una carrera para la cual hay que estar continuamente ejercitándose y aprendiendo.

### **3. 2. LABRANDO UNA OPORTUNIDAD**

En una de las giras con el Coro del Teatro de La Zarzuela se le presenta a Pedro Lavirgen la oportunidad de suplir al tenor titular, y así debuta con la ópera española *Marina* en el Teatro Miguel Fleta de Zaragoza, julio de 1959. Aún tiene su presentación como solista ante el público del Teatro de la Zarzuela de Madrid, donde interpreta *Bohemios* el día 3 de diciembre de 1959.

Será contratado como Comprimario, con lo que aguarda a que llegue el momento de poder salir al escenario. Finalmente, incorporado a la Compañía del Maestro César de Mendoza Lasalle, canta *La bruja*, octubre de 1960, nuevamente ante el público del Teatro de La Zarzuela, para posteriormente emprender una gira por diversas capitales españolas.

Pese a estas apariciones “a solo”, Pedro Lavirgen inaugura una nueva etapa laboral cuando es contratado como tenor titular de la Compañía Amadeo Vives que dirige José Tamayo, y hace su presentación ante el público del Teatro Pérez Galdós de Las Palmas de Gran Canaria con la zarzuela *Doña Francisquita*, en abril de 1961. Desde esta fecha ofrece actuaciones de zarzuela, tanto en las representaciones organizadas bajo Festivales de España, como en las temporadas del género organizadas por las empresas teatrales. Analicemos a continuación cada uno de estos acontecimientos.

#### **3. 2.1. Destinado a ser solista: el debut de Zaragoza**

En julio de 1959, Pedro Lavirgen, como corista de la Compañía Titular del Teatro de La Zarzuela, se encontraba en la capital aragonesa para iniciar una pequeña temporada al aire libre. Cada día se celebraba una función al anochecer,

siempre y cuando lo permitiesen las condiciones meteorológicas, pero la lluvia hizo su aparición y obligó a trasladar los espectáculos al Teatro Miguel Fleta. Entonces el empresario exigió, como era costumbre, que se realizasen dos funciones seguidas.<sup>257</sup>

Los primeros títulos representados son *La tempranica* y *Gigantes y cabezudos*. Contaron con una buena puesta en escena, con un cuerpo de baile muy integrado en el juego escénico y con unos coros excelentes que dieron todo su valor a las frases descriptivas. Intervinieron como solistas Norberto Carmona, Selica Pérez Carpio y Francisco Maroto. Se trataba de la reposición de ambas zarzuelas pero la revisión de la primera, tantos años sin representarse en esta ciudad, supuso casi un estreno para el público que asistió al Teatro Fleta.<sup>258</sup>

A continuación se repuso *Marina*. Tal y como estaba anunciado intervino el tenor de la compañía, el mejicano Julio Julián, que logró un merecido éxito. Para las siguientes representaciones de esta ópera española, difícil y dura para el rol de Jorge, el tenor se negaba a intervenir en las dos funciones seguidas.

Ante el imprevisto, el maestro José Perera, encargado de la dirección de los coros, ofreció a la directora de la compañía, Lola Rodríguez de Aragón, la posibilidad de que actuase un corista que conociera la obra. Se trataba de Pedro Lavirgen, quien tras una audición, supo demostrar que dominaba el papel. Solía estudiar las partes de solistas de las obras que iban a representar siempre y cuando resultaran adecuadas a su tesitura, y de esta manera iba aumentando progresivamente su repertorio particular:

“Tenía como buena costumbre, de los que quieren hacer algo y conseguir un objetivo, y procuraba aprender el papel principal de las obras que ponían”.<sup>259</sup>

---

<sup>257</sup> Efectivamente, así se anuncia el espectáculo en el *Heraldo de Aragón*, 11 de julio de 1959. Teatro Fleta. 7 de la tarde-11 noche (Refrigerado) el mayor éxito conocido en Zaragoza. PRIMERISIMAS FIGURAS, COROS Y BALLETO DE LA GRAN COMPAÑÍA DEL TEATRO DE LA ZARZUELA, DE MADRID. Últimas representaciones «LA TEMPRANICA» Y «GIGANTES Y CABEZUDOS». Mañana, 7 tarde, última representación de «La Tempranica» y «Gigantes y cabezudos», 11 noche «Marina».

<sup>258</sup> Para más información véase CISTUE DE CASTRO: “«La Tempranica» y «Gigantes y Cabezudos», por la compañía titular del Teatro de la Zarzuela, de Madrid”, en: *Heraldo de Aragón*, 9 julio 1959, p. 3.

<sup>259</sup> Entrevista personal del tenor con la autora (3 diciembre 2000).

Efectivamente, tenía en voz la partitura y sabía de memoria todas las intervenciones de su papel. Solamente hizo un ensayo con el director de orquesta. Queremos hacer hincapié en este aspecto porque no pudo ensayar los números de conjunto ni los movimientos escénicos de una obra de envergadura para el tenor.

*Marina*, de Pascual Emilio Arrieta y Corera (1823-1894), es la obra más destacada de este compositor navarro. Con libreto de Francisco Camprodón, fue presentada como zarzuela en dos actos en 1855 y con uno más, se reestrenaba como ópera en 1871. Partitura de clara influencia italiana (de la que Albéniz dijo que no tiene ni un silencio de semicorchea que sea español), es la obra lírica española que más veces se representa. Su argumento transcurre en Lloret de Mar. Jorge, joven capitán de barco, se ha criado junto a Marina como un hermano y ella está secretamente enamorada de su compañero de infancia. Durante uno de los viajes de Jorge, Pascual, un constructor de buques, pide la mano de Marina y ésta concibe la idea de saber si es correspondida por Jorge, diciéndole a Pascual que pida a aquél su mano. Así lo hace y Jorge apenado consiente este matrimonio; pero Pascual, en un momento de celos, duda de la fidelidad de Marina. Posteriormente, Jorge y Marina comprenden que han nacido el uno para el otro.

Una de las piezas favoritas de esta ópera es el aria de la entrada de Jorge, *Costas las de Levante, playa la de Lloret*; a la que le siguen otras intervenciones de Jorge en el concertante; el célebre *A beber, a beber y a apurar*, con el coro; el trío con Marina y Roque, para finalizar con el dúo de revelación de amor con Marina.<sup>260</sup> Ofrece distintas páginas musicales para el tenor, que debe afrontar los agudos de los diferentes *si naturales*.

Avisado Pedro Lavirgen al mediodía, con un solo ensayo con el director Enrique Estela, va a debutar en Zaragoza en la función de tarde del lunes 13 de julio de 1959. El éxito fue aplaudido por un público que le obligó a repetir algunos números como el brindis.

La crítica que firma H. A., señala cómo la función del domingo por la noche fue un acierto más, un éxito que añadir a los que lleva alcanzados este

---

<sup>260</sup> Un análisis más completo de la obra de Arrieta, y de ésta en concreto la encontramos en ALIER, R., AVIÑO, X. y MATA, X.: *Diccionario de Zarzuelas*. Edit. Daimon. Barcelona, 1986, pp. 25-33.

elenco artístico encabezado por Conchita Domínguez y Julio Julián, y cómo en la función del lunes por la tarde, actuaron dos estupendos debutantes, Estrella Alsina, una Marina “deliciosa” y el tenor “Pedro Lavirgen, con facultades estupendas; ambos lograron los justos y merecidos aplausos del público entusiasmado.”<sup>261</sup>

En otro momento, Felipe Bernardos nos describe el ambiente de las funciones del domingo por la noche y del lunes por la tarde, en que la compañía obtuvo dos resonantes triunfos como no se habían presenciado en representaciones del género lírico desde hacía años. Contribuyó al éxito la actuación del magnífico coro, de perfecta y homogénea afinación, por lo que fue ovacionado prolongadamente por el público; los más ancianos de la ciudad no recordaban haber escuchado nunca una actuación tan perfecta de unos coros adscritos a una compañía de zarzuela o de ópera. El triunfo brotó con tanta potencia, que varios números fueron repetidos y si no se repitieron más, como aclamaban los aplausos insistentes del público, fue por no dilatar la duración de la representación. En la función del domingo, el tenor Julio Julián, de perfilada voz, flexible en los matices, rica en lirismo, dominador del registro agudo, al que llega con fácil y segura emisión, tuvo que repetir el brindis y fue ovacionado con profusión.<sup>262</sup>

Finaliza Bernardos describiendo la primera función de la tarde del lunes 13 de julio en la que debutó el tenor Pedro Lavirgen en *Marina*. Le disculpa una vacilación al inicio del primer acto, que se tornó en un éxito a partir del segundo pues “triunfó con su hermosa voz, extremadamente melódica en todos los registros, de potente y briosos agudos, de honda gravedad en esta tesitura tan adversa para los tenores, siempre valiente en la expresión y con un porvenir maravilloso si consigue dominar y sostener ese terciopelo musical que tiene en su garganta.” Su compañera de reparto, Estrella Alsina, “de fino timbre de voz pureza sonora y excelentes apoyos técnicos de canto” fue muy ovacionada. Las

---

<sup>261</sup> Confróntese, H. A.: “Teatro Fleta. El éxito de «Marina»”. Archivo privado del tenor. Reseña de prensa atribuida a julio de 1959. Lleva manuscrita la fecha 13 julio de 1959. Recogido en Apéndice Doc. N.º 6.

<sup>262</sup> Véase BERNARDOS, F.: “Teatro Fleta. Triunfo excepcional de la Ópera «Marina»”. Archivo privado del tenor. Reseña de prensa atribuida a julio de 1959. Recogido en Apéndice Doc. N.º 7.

ovaciones que recibió Lavirgen, sin duda alguna supusieron un gran estímulo y un recuerdo grato, pues tuvo que repetir, entre ovaciones el brindis del tercer acto, que cantó con una briosa valentía muy pocas veces presenciada.<sup>263</sup>

Después del debut, tuvo que cantar alguna función más en un estado de gran emoción y nerviosismo,<sup>264</sup> lo que supuso hacer frente al público midiendo sus propias fuerzas, tal y como el propio Pedro Lavirgen nos recuerda:

“En la segunda toda la emoción de la primera se me acumuló en un gran estrés, físico y mental. Cuando llegué a cantar estuve muy asustado. El maestro me vio muy apurado y me dijo que si quería me trasportaba los números de la salida, a lo que negué porque quería empezar bien la carrera y debía afrontar los nervios. La tercera y cuarta función fueron dos triunfos enormes, más grandes que en la primera”.<sup>265</sup>

Una entrevista realizada con motivo del debut zaragozano, nos refleja el lado más humano del joven debutante, que ha conseguido el sueño de su vida. El cronista Miorgo nos traslada a los segundos previos de la salida al escenario: “Empezó con el natural nerviosismo –«me han echado un Miura sin afeitarse», decía en el camerino mientras se preparaba para salir a escena–, y fue serenándose conforme entraba en acción, culminando un tercer acto –el brindis tuvo que repetirlo– que perdurará en el recuerdo de cuantos lo presenciaron.”<sup>266</sup>

Posteriormente recoge las palabras que Lavirgen dedica al Padre Ladislao, quien lo animó a que cantara. Nos habla también de la suerte que supuso su marcha a Madrid porque allí encontró a su maestro, el excepcional Miguel Barrosa, a quien considera el más capacitado de España para enseñar, pues ha demostrado cómo una voz, muy difícil de trabajar por su dureza y su volumen, se

---

<sup>263</sup> *Ídem*.

<sup>264</sup> Cartel anunciador. Teatro Fleta: *Marina*, funciones a las 7 de la tarde y 11 de la noche. Se anunciaba para mañana *Luisa Fernanda*. Confróntese *Heraldo de Aragón*, 14 julio 1959, p. 3. Pero después se decidió mantener la obra de Arrieta, Véase Cartel anunciador. Teatro Fleta: Hoy despedida de la gran Compañía del Teatro de la Zarzuela de Madrid, funciones a las 7 de la tarde y 11 de la noche, “a petición de numeroso público la compañía se despide con *Marina*”, en: *Heraldo de Aragón*, 15 julio 1959, p. 3.

<sup>265</sup> Entrevista personal del tenor con la autora (3 diciembre 2000).

<sup>266</sup> Véase MIORGO: “Un hecho singular en el Fleta: de corista a protagonista de «Marina»”. Archivo privado del tenor. Reseña de prensa atribuido a julio de 1959. Recogido en Apéndice Doc. N.º 8. Miorgo es el pseudónimo de Miguel Ortiz González, acreditado periodista cordobés centrado en la crónica taurina y que se encontraba en Zaragoza.



puede tornar flexible y fácil en la región aguda. Espera alcanzar el sueño de abordar óperas como *Payasos* o *Cavalleria rusticana*, siendo su aspiración más inmediata continuar con el rol de Jorge, aunque reconoce que es para una voz más lírica y él mismo se define como lírico dramático.<sup>267</sup>

Para finalizar esta entrevista, Miorgo recoge la anécdota de cómo después del debut, el joven artista envió el siguiente telegrama a sus padres, quienes se sacrificaron para darle una carrera y le animaron para que fuera cantante: “Debut Marina. Repetición brindis. Creo que he gustado y estoy muy contento. Os quiere. Pedro”.<sup>268</sup>

La prensa de la ciudad, finalmente, despidió a la Compañía de La Zarzuela de Madrid, señalado un triunfo con la popular ópera de Arrieta, tanto que parecía nueva: el público gusta y disfruta de la zarzuela, incluso tratándose de reposiciones, pues lo verdaderamente importante es que se mantenga el espectáculo y, en este contexto, esta temporada sirvió para demostrar cómo hay que renovar, presentar e interpretar aquellas obras, aquellas zarzuelas que merecen la subsistencia en los tiempos actuales y cómo con otras compañías de esta calidad, de esta disciplina, el género lírico resucitaría briosamente.<sup>269</sup>

Pese al éxito obtenido, las aspiraciones del tenor, que había demostrado sus excelentes dotes interpretativas y vocales, se vieron truncadas cuando tuvo que volver a la cuerda de tenores de Icoro, aunque había debutado y mostrado sus cualidades de solista:

“Yo me sentí desconsolado, frustrado, porque suponía que ante mi debut tendría un sitio como solista en la compañía pero no fue así. Tuve que volver al coro, al colectivo anónimo de corista, con todos los respetos, porque yo estuve mucho tiempo, pero no era a lo que aspiraba.”<sup>270</sup>

---

<sup>267</sup> *Ídem.*

<sup>268</sup> *Ídem.*

<sup>269</sup> M. A: “Con la ópera «Marina», terminó su actuación en el Fleta la compañía de la Zarzuela de Madrid”, en: *Heraldo de Aragón*, 16 julio 1959, p. 24.

<sup>270</sup> Entrevista personal del tenor con la autora (3 diciembre 2000). El esfuerzo realizado no se le compensó ni económicamente, pues no se le pagaron los honorarios que le correspondían por ser solista y cobró cien pesetas por función.

“Suponía un paso atrás que me proporcionaba una profunda tristeza; pero afortunadamente, no he desmayado nunca ante las situaciones adversas, conservando vitalidad suficiente para rehacerme.”<sup>271</sup>

Efectivamente, la compañía ya tenía contratados a los cantantes hasta el final de la temporada. Con el inesperado debut de Lavirgen, pudo cumplir con la segunda función programada y suplir la ausencia de un tenor comprimario pero ésta tenía otros intereses y no precisamente el de contar con Pedro Lavirgen como solista.

El matrimonio Lavirgen-Baena espera su primer hijo y la situación económica no permite abandonar este trabajo, pues los salarios recibidos no se corresponden con la responsabilidad asumida. Lola Rodríguez de Aragón le anima a seguir de corista asegurándole una nueva oportunidad que podría estar en el próximo montaje de *Bohemios* de Amadeo Vives, a la que el maestro Rafael Farrés le estaba añadiendo nuevos números musicales. Transformada en una obra de género grande, se estrenaría en octubre en el Teatro de La Zarzuela de Madrid.

Siguió entonces cantando todo el verano, interviniendo en Festivales de España como miembro del Coro de la Compañía de La Zarzuela y viajando a ciudades como Santander, Valencia y Sevilla.<sup>272</sup> En Santander, la interpretación de la misma deleitó al público acercándole más (por lo noble del empeño) a tan vituperado género, que pese a todas las crisis, será inmortal. En Valencia, en cambio, la crítica señalaba cómo estuvieron bastante flojos los protagonistas masculinos del reparto, mientras que los que se hicieron aplaudir fueron los coros y el ballet.

En Sevilla, dentro de la VI edición del Festival Internacional de Música y Danza que se celebraba en el Patio de la Montería, se volvieron a representar las óperas *El barbero de Sevilla* y *Madame Butterfly*, que integran un repertorio ya

---

<sup>271</sup> GÓMEZ-SANTOS, M. “Pedro Lavirgen cuenta su vida (III). No he desmayado nunca ante situaciones adversas”, en: *Ya*, 22 enero 1976, p. 43. Todas estas anécdotas serán contadas por el propio Lavirgen, una vez que corona con éxito su carrera y se encuentra a las puertas de su debut, en 1976, en el Convent Garden de Londres. Para entonces el diario *Ya*, le ofrece contar su vida en cuatro entrevistas.

<sup>272</sup> Para las reseñas de las actuaciones de Santander, véase LÓPEZ Y LERDO DE TEJADA, F.: “Lo que vieron mis ojos a través de unas gafas en Santander”. *Ritmo*. Madrid, nº 306, septiembre 1959, p. 8; y para las de Valencia y Sevilla véase la “Sección noticias”, en *Op. cit.*, pp. 12-13.

representado en la pasada III edición.<sup>273</sup> El elenco artístico del Maggio Fiorentino, acompañado de la Orquesta de Cámara de Madrid, recibió para esta ocasión la colaboración del Coro de la Compañía de la Zarzuela que cumplió bien su cometido, aunque parece que en general resultaron de escasa calidad.<sup>274</sup> Precisamente, estando en uno de los ensayos de la obra de Rossini, el tenor recibe la feliz noticia de su paternidad.<sup>275</sup>

### **3.2.2. La oportunidad se llama *Bohemios* y un contrato como comprimario**

Al iniciarse la temporada del año 1959 del madrileño Teatro de La Zarzuela, Pedro Lavirgen comienza a ensayar *Bohemios*, una nueva versión del maestro catalán Rafael Ferrer que incluía unos números musicales de otras obras de Vives y el libreto ampliado por Alfonso Paso. Una semana antes de la función, Lola Rodríguez le comunica que tiene el compromiso con el barítono argentino Norberto Carmona, de asignarle una pieza musical; se trataba de la romanza que había estudiado el tenor y que ahora se bajaba de tonalidad para adecuarla a la nueva tesitura. El solista nuevamente pasaba a ser corista.

Como el papel del tenor protagonista, Roberto, fue también ampliado con nuevos números musicales añadidos a la partitura original, Pedro Lavirgen no desistió de su empeño por estudiar el repertorio. Persistía en su idea de aprovechar cualquier ocasión para mostrar sus cualidades vocales. Aunque no existía la posibilidad de comprar la partitura, pues esta nueva versión de *Bohemios* aún no se había editado, la amistad del tenor con el regidor Eduardo Lalama (Chapete) hizo posible que éste le consiguiera una partitura manuscrita.

---

<sup>273</sup> En aquella ocasión con elementos de la Scala de Milán y del Real de Roma. Véase *Enciclopedia Universal Ilustrada, Europeo- Americana*. Enciclopedia Espasa Calpe. Suplemento Anual 1955-1956, pp. 1151. Nos resulta curioso que un Festival Internacional de tan poca andadura, repita en ediciones tan próximas el repertorio.

<sup>274</sup> Confróntese *Enciclopedia Universal Ilustrada, Europeo- Americana*. Enciclopedia Espasa Calpe. Suplemento Anual 1959-1960, pp. 1627.

<sup>275</sup> Entrevista personal del tenor con la autora (3 diciembre 2000). Lavirgen recibió un telegrama que le anunciaba la feliz noticia del nacimiento del primogénito, era el 29 de septiembre de 1959, el día de San Miguel. Pedro recuerda la euforia del acontecimiento y la tristeza de no estar al lado de ambos en esos momentos.

Hasta entonces, un único tenor, Carlos Mungía, había cantado todas las funciones de tarde y noche de *Bohemios*; pero sufre una súbita indisposición que le retiene en cama. Ante esta situación, Roberto Carpio, director adjunto, informa a Lola Rodríguez y a Ramón Tamayo que el corista Lavirgen tiene estudiado dicho papel. Así, tras la aprobación del maestro Ferrer, nuevamente, sin apenas ensayar nada, hace su presentación en Madrid, con *Bohemios*, en un segundo debut que casi nadie conoce. Fue el día 3 de diciembre de 1959.<sup>276</sup>

Acabada la última función en enero del año 1960 sugiere a Lola Rodríguez de Aragón la posibilidad de ascender en su categoría ya que nuevamente ha demostrado sus cualidades. No hay lugar para otro solista, así que le aconseja abandonar la Compañía Titular del Teatro de La Zarzuela para seguir estudiando, algo imposible para un cabeza de familia. Después de esta dura conversación, no vuelve a hablar más con ella como empresaria, y, a finales de enero, acabada la temporada, todos quedan sin empleo.

En el mes de marzo, el Ayuntamiento de **Toledo** organizó en el Teatro de Rojas, un Concierto-Homenaje a la Memoria del Maestro Jacinto Guerrero con un programa de sus obras. En el mismo, colaboraron elementos artísticos valiosos como los cantantes Dolores Cava, Marcos Redondo y Pedro Lavirgen; Cantores de Madrid, el Orfeón de Toledo y la Orquesta de Cámara de Madrid dirigidos por el Maestro Benito Lauret.<sup>277</sup>

En la sede de Televisión Española del Paseo de La Habana se grabó un programa en Homenaje al Maestro Guerrero, dirigido por el bailarín José Toledano. Lavirgen, caracterizado del pintor cortesano para *El huésped del*

---

<sup>276</sup> Véase Programa de mano, Teatro de la Zarzuela: *Bohemios*, 1959. Compañía Titular, dirección Lola Rodríguez de Aragón con la Orquesta Sinfónica de Madrid, bajo la dirección de Rafael Ferrer. De entre los que hemos encontrado, es uno de los primeros en que aparece como solista. Recogido en Apéndice Doc. N.º 9. Este debut es contado por Lavirgen en GÓMEZ-SANTOS, M.: "Pedro Lavirgen cuenta su vida (III). No he desmayado nunca ante situaciones adversas", en: *Ya*, 22 enero 1976, p. 43. También explica su debut en Madrid en MORANTE BORRAS, J.: "Al habla con Pedro Lavirgen", en: *Hoja del Lunes*, Valencia, 4 diciembre 1961.

<sup>277</sup> Confróntese "Sección Noticiario". *Ritmo*. Madrid, n.º 310, abril-mayo 1960, p. 18.

*Sevillano*, cantó las dos célebres romanzas: *Canto a la espada e Insolente y presumido*. Por desgracia estas imágenes no se han conservado en archivo.<sup>278</sup>

La estancia toledana fue aprovechada para la realización de una entrevista que nos permitió conocer el punto de vista del tenor Lavirgen sobre la zarzuela, su tipo de voz y sus aspiraciones:<sup>279</sup>

Sobre la zarzuela, de tanta polémica en estos años, afirma que ni aún los más autorizados se atreven a contestar sin peligro de caer en extremismos, pues no puede asegurarse que el porvenir de la zarzuela sea francamente risueño ni, por el contrario, que esté destinado al olvido definitivo. En su opinión, ha llegado a un estado que será difícil de alterar, y seguirá siendo nostálgico para muchos que rebasan los cuarenta y un género interesante para el pequeño grupo de jóvenes melómanos españoles. Sobre las figuras españolas del canto relevantes en ese momento destaca a Manuel Ausensi, Raimundo Torres, Alfredo Kraus y alguno más, que podrían formar una extraordinaria compañía. A la hora de definirse como cantante dice:

“Es la pregunta más difícil, aunque no quiero caer en el tópico de la falsa modestia. En realidad, llega el triunfo por la exacta medida que de sus posibilidades y aptitudes tiene. Naturalmente que sin pecar de presunción, puede uno definirse a sí mismo. Yo soy un tenor de los que en el argot belcantista llaman de “línea heroica” –lirico dramático o “spinto” –aunque definitivamente dramático por temperamento”.<sup>280</sup>

Tras reiterar su agradecimiento al extraordinario maestro Barrosa (a lque debe estar en posesión de una aceptable técnica que le permite cantar sin grandes problemas) afirma: “soy más tenor de ópera que de zarzuela, y es en aquel género donde un cantante puede consagrarse universalmente. Sinceramente creo que para ello tengo posibilidades, y esa es mi aspiración y mi sueño”.<sup>281</sup>

---

<sup>278</sup> Según nos comentaba el tenor, enero 2003, tenía referencias de que estas imágenes no se conservan. Nosotros hemos solicitado al Centro de Documentación de Televisión Española información sobre las grabaciones y programas del tenor Lavirgen. Según la base de datos remitida por el director de este centro –Leandro M. Aparicio Bonillo, con fecha marzo 2004– se confirman las palabras del tenor.

<sup>279</sup> Véase MUÑOZ BLANCO, J.: “Entrevista con el tenor Pedro Lavirgen”. *Revista de los Asociados de Educación*. Artes gráficas. Toledo, 1960, sin paginar.

<sup>280</sup> *Ídem*.

<sup>281</sup> *Ídem*.

En estas últimas líneas podemos apreciar la confianza que va adquiriendo sobre sus condiciones vocales, respaldada por una técnica con la que aspira alcanzar una meta que no se cansa de repetir: interpretar ópera.

Mientras tanto, a la situación por la que atraviesa la lírica española, escasez de estrenos y falta de una programación de temporadas estables, hay que añadir un tema vigente entre la crítica especializada como es la defensa o no de una Ópera Española.

A los artículos del musicólogo y crítico Arturo Menéndez Aleyxandre sobre la creación de una entidad en defensa de la ópera española, frecuentes en *La Vanguardia Española*, o de Juan Manén, quien echa de menos la existencia de locales para celebrar las interpretaciones, se suman las reivindicaciones de la sección editorial de la revista *Ritmo*. Ésta expone su punto de vista no partidaria de la creación de una sociedad que proteja a la ópera española, sino que, por el contrario, proteja a los demás géneros con un mayor interés a favor de la música y de los compositores españoles, dentro y fuera de nuestras fronteras. Para ello esta revista apoya y promueve, dentro de sus medios, cualquier iniciativa y hace un llamamiento para la creación de una Asociación Pro-Música Española.<sup>282</sup>

Efectivamente las condiciones sociales y económicas de estos años impiden el mantenimiento de unos espacios escénicos adecuados con temporadas estables por el elevado costo del mantenimiento de coros, solistas, orquesta y demás personal especializado, a lo que hay que añadir la falta de un público asiduo a la ópera, lo que se hace más difícil para la ópera española, que carece de tradición. Tampoco existen editores que respalden un posible triunfo, de ahí la llamada a una defensa de la música española en general, y especialmente de los compositores de vanguardia.

Finalizada la Temporada del teatro de La Zarzuela, se iniciaba la edición de Festivales de España de 1960, de la que Lola Rodríguez y José Tamayo eran los directores artísticos de la Compañía. Pedro Lavirgen necesitaba buscar una nueva oportunidad que vino en forma de contrato como tenor comprimario:

---

<sup>282</sup> Cfr. "Editorial". *Ritmo*. Madrid, n.º 308, enero-febrero 1960, p. 3.

“Intenté ver a José. Para ello estuve yendo dos semanas. Uno de sus empleados, que apreciaba mi constancia y paciencia, me dijo: aguanta y espera a que salga por la puerta. Así lo hice y ante su hermano Ramón Tamayo, le pedí verle para una entrevista.”<sup>283</sup>

Celebrada la entrevista en el Teatro Español, Ramón Tamayo señaló una tregua de una semana para comunicarle la decisión que tomara. Si la decisión de la empresa era negativa, no volvería al Coro y, tras cinco años de excedencia de su escuela, debería tramitar su reincorporación y reorientar su vida. Esta incertidumbre la compartía con Paquita: “Fue esta la semana más angustiosa que he pasado en mi vida.”<sup>284</sup>

Lavirgen veía cumplidos sus sueños cuando dejaba de intervenir en el Coro y pasaba a ser Tenor Comprimario de la Compañía Titular del Teatro de La Zarzuela. Aspiraba nuevamente a que los tenores solistas, Carlos Mungía y Julio Julián<sup>285</sup>, enfermaran para sustituirles en *Bohemios* o en *Marina*, cosa que apenas ocurría. Las condiciones económicas del contrato suponían una mejora con respecto a la etapa anterior, pero no resultaban excesivamente ventajosas. Los desplazamientos por toda la geografía española acarreaban muchos gastos de viaje, de hotel y comida que corrían de su cuenta. Festivales, por ejemplo, se organizaron en Puertollano, Córdoba, Lérica, Jaén, Cartagena, Toledo, Oviedo, León.<sup>286</sup>

El tenor intercaló alguna actuación fuera de la Compañía, como el Concierto Lírico organizado por la “Sociedad Alfredo Kraus” en la Sala Acapulco de Gijón, ofrecido el día 28 de junio de 1960. La soprano Felisa González, el barítono Rafael Samaniego y la pianista Giuseppina Binda integran el reparto para

---

<sup>283</sup> Entrevista personal del tenor con la autora (3 diciembre 2000). La obstinación de Pedro Lavirgen para verles era en realidad su propia tarjeta de presentación, pues nadie como él podía recordar su valía y profesionalidad sobre el escenario. Como comprimario, el sueldo ascendía a 250 Ptas. por cada intervención y en caso de no actuar cobraba 150 Ptas.

<sup>284</sup> Vid GÓMEZ-SANTOS, M.: “Pedro Lavirgen cuenta su vida (III)...”, p. 43.

<sup>285</sup> Carlos Mungía Altamira nace en 1921. Como tenor dedicado al género lírico español desarrolló una dilatada carrera en España. En 1959 recibió el Premio Nacional de Interpretación del Ministerio de Información y Turismo. El mexicano Julio Julián, nacido en 1935, debutó a los veinte años en su ciudad natal. Posteriormente se afincó durante un tiempo en España donde cultivó también el concierto y la ópera. Véase CASARES RODICIO, E.: (Coord.) *Diccionario de la Zarzuela. España e Hispanoamérica*. Tomo II., pp. 381 y 83 respectivamente.

<sup>286</sup> Confróntese “Sección Noticiario”. *Ritmo*. Madrid, n.º 311, junio 1960, p. 17.

un programa con arias de ópera en el que el tenor cantó el *Adiós a la vida, Celeste Aida* y números de conjunto (como el cuadro II del acto 3º de *Il trovatore*).<sup>287</sup>

Hacia finales del verano, los tenores de la Compañía tenían otros compromisos, por lo que, afortunadamente para Lavirgen, el día 30 de julio pudo cantar una función de *Marina* en El Ferrol (La Coruña) dirigida por el maestro Eugenio M. Marco.<sup>288</sup>

La situación económica del cantante cordobés se pudo mejorar con un pequeño “encuentro familiar”. Estando en agosto en el Teatro Griego de Monjuit de Barcelona atendiendo su labor como tenor comprimario, le explicó a Ramón Tamayo los inconvenientes de un sueldo tan escaso, los largos períodos en que la familia se encontraba separada... (contaba con la presencia de su esposa e hijo que le acompañaban en ese momento). Este sentimentalismo hizo que el salario aumentara, pero, acabada la temporada de Festivales de España, nuevamente se queda sin trabajo.

### 3.2.3. Con la Compañía de Mendoza Lasalle: *La bruja*

A finales de 1960, tal como se venía haciendo en las anteriores temporadas, el Ministerio de Información y Turismo asignaba una nueva empresa concesionaria del Teatro de La Zarzuela. El Maestro César de Mendoza Lasalle, renombrado director de orquesta, asumió la dirección del teatro madrileño en su tercera etapa. En su ambicioso programa pretendía crear un coro y un ballet nacionales que fuesen la iniciación en la ópera para ese teatro. Contaba con unas asesorías que recaían en las personas de Casal Chapí, para los estudios musicales; Juan José Mantecón, como encargado de los estudios vocales, y la dirección musical a cargo de Eugenio Marco. El propio Mendoza Lasalle señalaba que trataba de organizar un elenco de plantilla, con ausencia de divos, contratados por

---

<sup>287</sup> Vid. Programa de mano. *Extraordinario concierto lírico*. Gijón, 28 junio 1960. Tipografía Infer, Gijón.

<sup>288</sup> Véase Programa de mano. *Marina*. Teatro al aire libre en la Plaza del Marqués de Aragón de El Ferrol. Compañía Titular del Teatro de La Zarzuela, sábado 30 julio 1960. Imprenta Viuda Montero.



un año para que muchos de ellos pudieran continuar sus estudios o terminarlos, ya que contaban con unos ingresos fijos y seguros.<sup>289</sup>

Para cumplir estos objetivos había creado un centro de enseñanza donde se impartían clases de formación gratuitas para los integrantes de su compañía, sin que se les obligara a asistir a las mismas. Al cabo de cinco meses, si esos elementos no progresaban en el examen a que eran sometidos, se prescindía de sus servicios. También había formado una orquesta con una plantilla fija de cuarenta y ocho músicos que no fuesen miembros de la nacional, para evitar la dualidad y el quedarse sin músicos cuando hubiese conciertos. En definitiva, pretendía crear un cuerpo de músicos (cantores e instrumentistas) especializados en el género.<sup>290</sup>

En la programación de la temporada –se iniciaba en septiembre con *Baile en capitanía*, original de Moreno Torroba y *El hijo fingido*, de Joaquín Rodrigo contados estrenos de la zarzuela de estos años– César de Mendoza Lasalle incluía las reposiciones de *La bruja* y *Los sobrinos del capitán Grant*. En este sentido hemos de notar cómo el director lleva a cabo un gran esfuerzo por traer nuevos títulos a los escenarios para que el género lírico se renovara con estrenos, tal y como venía reclamando la crítica para mantenimiento vivo del género español.

En los dos primeros títulos contaron con el beneplácito del público por la acogida y puesta en escena; el reparto de solistas estuvo muy completo, destacando el gran cuadro de cantantes; el coro, por la preparación de sus voces; así como la labor realizada por el Ballet. En octubre se repuso esa joya del género lírico español que es *La bruja* de Ruperto Chapí, en la que los solistas y los coros (bien adiestrados y ensayados) tuvieron tal éxito que salieron a saludar.<sup>291</sup>

Para *La bruja*, el empresario-director había contado con el tenor debutante Miguel Sierra en un papel de grandes dificultades vocales. Para asegurarse todas las representaciones programadas contaba, con un tenor suplente que, llegado el momento de necesidad, falló; el director se encontró sin tener a quien recurrir. Pensaba suspender la obra en cartel cuando su propia secretaria le recordó que en

---

<sup>289</sup> Cfr. LÓPEZ Y LERDO DE TEJADA, F.: “El teatro de la zarzuela crea los Coros y Ballet Nacional”. *Ritmo*. Madrid, n.º 313, septiembre 1960, pp. 8-9.

<sup>290</sup> *Ídem*.

<sup>291</sup> Véase una descripción más extensa en LÓPEZ LERDO DE TEJADA, F.: “Estreno de «Baile en capitanía» y reposición de «La Bruja»”. *Ritmo*. Madrid, n.º 314, octubre-noviembre, 1960, p. 15.

una audición para la elección de solistas le causó una grata impresión las condiciones y temperamento artísticos de un joven llamado Pedro Lavirgen.

El primer día que Lavirgen acude al Teatro de La Zarzuela para ensayar *La bruja*, a las 4 de la tarde, se presentó muy apurado el regidor de escena porque el tenor solista, previsto para la función de las 7'30, se encontraba indispuerto. La única salida posible para llevar a cabo la función consistía en que Pedro Lavirgen, que había comenzado a estudiar esta zarzuela en su casa, la interpretase. Interrogado sobre los números más importantes, tres horas y media después estaba preparado para salir ante el público:

“Me pusieron apuntadores por todas partes. Y así debuté con *La Bruja* con tal éxito que tuve que repetir la jota famosa. La gente del teatro, que conocía cómo acababa de llegar, se quedó asombrada. Este era mi tercer debut”.<sup>292</sup>

*La bruja*, zarzuela en tres actos de Ruperto Chapí y libreto de Miguel Ramos Carrión, nos traslada al valle del Roncal coincidiendo con los últimos días del reinado de Carlos II. El tenor caracterizado como Leonardo encarna al hombre capaz de los mayores sacrificios para conseguir honores y riquezas junto a un cariño noble, con los que vencer el hechizo por el cual una bella dama fue convertida en bruja. Leonardo hace su aparición escénica en el acto primero, con un Racconto *En una noche plácida, del ardoroso estío* en el que debe llegar hasta un *la3*, e interpreta un dúo con la tiple, donde se ponen en juego los sentimientos heroicos de los protagonistas, para finalizar con la espectacular jota *No extrañéis que se escapan*. En el acto segundo el tenor aborda la arieta *Todo está igual parece que fue ayer*, en el que alcanza un *sib3*, y un dúo con la bruja (tiple). El tercer acto se abre con el coro de hombres y tenor en el brindis *En tanto que la guerra nos deja descansar* donde nuevamente hace una incursión aguda con el *sib*, y, finalmente, deberá cantar a dúo con la tiple y, en el concertante.<sup>293</sup>

---

<sup>292</sup> Entrevista personal del tenor con la autora (3 diciembre 2000). En estos momentos de nuestra investigación desconocemos si existió crítica, pero esta actuación es recordada en prensa con ocasión de las actuaciones que el tenor realiza en estos años. En un recorte de prensa se describe su intervención en La Zarzuela con *La bruja* con los siguientes términos: “obtuvo un señalado éxito, recordando en su interpretación de la famosa jota, según opinión de público y crítica, a Miguel Fleta”. Esta explicación es muy similar a la recogida en el artículo “Mañana, concierto Lírico organizado por la cátedra Donoso Cortés”, en: *Hoy*, 19 febrero 1961. Archivo privado del tenor.

<sup>293</sup> Véase un estudio más profundo de esta ópera cómica en CASARES RODICIO, E.: (Coord.) *Diccionario de la Zarzuela. España e Hispanoamérica*. Tomo I, p. 310-313.

Todos los números debieron ser de gran lucimiento para Pedro Lavirgen pues se ajustan a sus cualidades vocales como tenor lírico-dramático, por lo que debió conseguir una gran ovación.<sup>294</sup> A pesar de ello, estas actuaciones en el Teatro de La Zarzuela “pasaron sin pena ni gloria”, según nos refiere el protagonista, porque no se hizo una presentación adecuada.<sup>295</sup> La célebre *Jota*, andando en el tiempo, será una de las piezas que el tenor interprete frecuentemente en sus programas.

Desde la actuación de *La bruja* y hasta la primavera de 1961, Pedro continuó con la Compañía de Mendoza Lasalle, interpretando *Marina*, *El caserío*, *Luisa Fernanda...* para lo cual estudió el repertorio tal y como iba siendo necesario. Las condiciones económicas de la familia Lavirgen parece que comenzaron a mejorar: el nuevo empresario establecía unos salarios muy altos con respecto a los que había tenido anteriormente. Sin embargo, esta situación no duró mucho tiempo.<sup>296</sup>

En febrero de 1961, organizado por la Cátedra Donoso Cortés, Pedro Lavirgen ofreció un Concierto Lírico en **Badajoz**, junto a la soprano Felisa González y la pianista Giusseppina Binda. En una entrevista explicaba cómo se encontraba estudiando las ofertas para formar parte de las compañías de Lola Rodríguez Aragón, de la Compañía del maestro Sorozábal, de Tamayo o la Mendoza Lasalle... y cómo tiene la exclusiva de la casa Hispavox con la que está preparando varias grabaciones.<sup>297</sup>

El día anterior al concierto aparece publicada una reseña biográfica del solista masculino y señala que en Madrid intervino en *La bruja* donde “obtuvo un

---

<sup>294</sup> Para las exigencias músico-vocales del tenor en la partitura de *La bruja* hemos seguido las indicaciones de la obra REGIDOR ARRIBAS, R.: *La voz en la zarzuela*. Real Musical. Madrid, 1991, pp. 80-81 y 145-146. Un papel asignado a un tenor de carácter lírico-dramático, al que por la importancia y dificultad de la parte cantada le atribuye los calificativos de primera categoría, y extenso, en cuanto a los números que aborda.

<sup>295</sup> Así lo refiere el propio Lavirgen muchos años después, como en GÓMEZ-SANTOS, M.: *Op. cit.*

<sup>296</sup> Entrevista personal del tenor con la autora (3 diciembre 2000).

<sup>297</sup> Confróntese DE ARGILES, J. M.ª: “Tres intérpretes de ópera, en Badajoz”, en: *Hoy*, 21 febrero 1961, p. 6. Incluye fotografía del tenor.

señalado éxito, recordando en su interpretación de la famosa jota, según opinión de público y crítica, a Miguel Fleita.”<sup>298</sup>

El concierto fue un éxito, recogido posteriormente en los titulares de la prensa local de Badajoz: “Triunfal actuación de Felisa González y Pedro Lavirgen en la Cátedra Donoso Cortés”. A continuación nos describe al cantante que había escogido para el programa la Romanza de *Doña Francisquita*, el *Improvisado* de *Andrea Chénier* y el *Adiós a la vida* de *Tosca*, junto a dos dúos con la soprano:<sup>299</sup>

“Es un temperamento típicamente de tenor dramático, que enciende al público y le comunica esa especie de «electricidad» nacida de su fogosidad y su entrega valiente, lanzando la voz sin cortapisas y aparentemente sin control. Lo cual quiere decir exactamente lo contrario (...) con una impostación maravillosa y con una seguridad que le permiten actuar sin reservas y pendiente sólo de servir a su personaje que éste requiere. Porque además, Pedro Lavirgen tiene esa otra cualidad, que no siempre se da ni aún en los mejores cantantes, de tener soltura escénica.”<sup>300</sup>

El maestro César de Mendoza Lasalle no pudo llevar a cabo sus proyectos para el Teatro de La Zarzuela, por la inviabilidad económica de los mismos, y se vio obligado a cancelar temporalmente el teatro; cerrado le costaba menos dinero. La queja de la presidencia de la Sociedad Propietaria de La Zarzuela no se hizo esperar, dado que se perjudicaban los intereses de los autores. El empresario tenía la obligación de cumplir sus compromisos artísticos al igual que había cumplido los económicos.

El ansiado proyecto para el teatro madrileño tenía serios problemas económicos. Citemos, por su interés, un artículo de la revista *Ritmo* de esos días en el que analiza el estado de la cuestión y aporta algunas soluciones: la Sociedad Anónima del Teatro de La Zarzuela debía dotar al local de la calle Jovellanos de mayor capacidad para auditorio, rompiendo el tradicionalismo de los palcos y la

---

<sup>298</sup> “Mañana, concierto Lírico organizado por la cátedra Donoso Cortés”, en: *Hoy*, 19 febrero 1961. Archivo privado del tenor.

<sup>299</sup> Vid. Programa de mano. *Concierto Lírico*, organizado por la Cátedra Donoso Cortés. Badajoz, 20 febrero 1961.

<sup>300</sup> Véase “Triunfal actuación de Felisa González y Pedro Lavirgen en la Cátedra Donoso Cortés”, en: *Hoy*, 21 febrero 1961, p. 6.

escasez de localidades populares. También el Estado podía proceder suprimiendo todo impuesto sobre el espectáculo, pues música y cuantos espectáculos con ella se relacionan son atracciones de masas; pero para ello había que ir a la construcción de auditorios con capacidad suficiente y sin olvidarse de las condiciones acústicas.<sup>301</sup>

La temporada operística del Teatro continuó desarrollándose. Lamentablemente no tuvo suerte la etapa del maestro Mendoza y se hicieron muy difíciles los días finales de su concesión; se repusieron dos zarzuelas, *Katiuska* y *La tabernera del puerto* en las que lo mejor fue la dirección del autor, Sorozábal.<sup>302</sup>

Pedro Lavirgen colaboró en alguna ocasión más con la Compañía de Mendoza Lasalle hasta que su director y empresario terminó por arruinarse. Para entonces, el tenor cordobés había conseguido la firma de un nuevo contrato con la “Compañía Lírica Amadeo Vives”, que dirigía José Tamayo.

### 3.3. SOLISTA DE LA COMPAÑÍA AMADEO VIVES

El año 1961 supuso un paso muy interesante en la carrera profesional del tenor Pedro Lavirgen. Hasta este momento, ha trabajado con José Tamayo en calidad de miembro del Coro y, posteriormente, como comprimario de los espectáculos representados dentro de Festivales de España. Función tras función ha ido mostrando unas excelentes condiciones artísticas que ahora, en abril de 1961, le avalan para abordar una nueva etapa profesional como tenor solista de la “Compañía Lírica Amadeo Vives”, la mejor de su género.

José Tamayo era un hombre de larga trayectoria teatral. Ya en 1946 creó la Compañía “Lope de Vega” dedicada al teatro español, y sin ningún tipo de ayuda viaja por Hispanoamérica. A su vuelta en 1951 recibe la Encomienda de Isabel la Católica y la de Alfonso X el Sabio. Durante los años cincuenta dirige el madrileño Teatro Español y en 1961 inaugura el Teatro Bellas Artes, con

---

<sup>301</sup> Confróntese “A puertas cerradas, protestas abiertas”. *Ritmo*. Madrid, n.º 318, abril-mayo 1961, p. 3.

<sup>302</sup> Véase “Sección Noticias”. *Ritmo*. Madrid, n.º 320, julio-agosto 1961, p. 14.

capacidad para quinientos espectadores, del que fue director y empresario durante cuatro décadas. Con montajes de renombrado éxito representa a España en Viena, Washington y Nueva York.<sup>303</sup>

Tamayo asumió en 1958 una arriesgada labor directiva y empresarial al fundar la Compañía Lírica Amadeo Vives, que gozó de gran prestigio y reconocimiento desde la fecha de su creación. Ese mismo año recibió el premio Provincial de Información y Turismo de Valladolid, en su parte musical, correspondiente a dicha temporada.<sup>304</sup> Dedicada exclusivamente al género lírico (zarzuela, ópera, opereta, revista...), supuso para Tamayo un medio para ejercitar sus cualidades de dirección escénica. Demuestra que una zarzuela, que una pieza del género chico, puede proyectarse a un público de esta época mediante una inteligente puesta en escena, cuidando decorados y luces, el movimiento y el color y los actores. Todo ello en una época en que faltan buenos locales y escenarios en los que se puedan montar espectáculos de calidad.<sup>305</sup>

Esta compañía lírica debe sobrevivir en medio de un panorama músico-escénico en que, a falta de temporadas líricas estables en los teatros españoles, el Estado organiza Festivales de España; estos contribuyeron en gran medida a la supervivencia de la Amadeo Vives y a pasear su arte inigualable por diferentes países.<sup>306</sup> Al analizar la propia trayectoria del tenor Lavirgen comprobaremos la acogida del público a la Compañía, reflejada en las diferentes críticas.<sup>307</sup>

---

<sup>303</sup> Para una visión más extensa de su biografía remitimos al capítulo que aparece en PEÑÍN CASTILLO, I.: *50 Años de Teatro José Tamayo (1941-1991)*. Tomo I. Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música. Madrid, 1991, p. 163. La evolución de sus propios montajes teatrales ha sido estudiado en *Historia de los Teatros Nacionales*. Vol. 1 (1939-1962), INAEM, Madrid, 1993. Nosotros progresivamente continuaremos dando cuenta del desarrollo de algunas de sus producciones líricas.

<sup>304</sup> Vid. "Sección Noticiero". *Ritmo*. Madrid, n.º 305, septiembre 1959, p. 19.

<sup>305</sup> Cfr. FERNÁNDEZ MONTESINOS, A. "Dirección y puesta en escena". En: *Actas del Primer Seminario Internacional de Zarzuela*. Instituto Internacional del Teatro, Madrid, junio 1984, pp.1-13.

<sup>306</sup> Véase PEÑÍN CASTILLO, I.: *Op. cit.*, p. 49.

<sup>307</sup> Debemos recordar que durante los años 1960-65 también actuaban en representaciones de ópera y zarzuela el "Coro Cantores de Madrid", la "Compañía Lírica de Francisco Kraus", la "Agrupación Lírica Julián Gayarre" y la "Compañía Tomás Bretón", todas con mayor o menor estabilidad en el tiempo, aunque, sin duda, la que más se ha mantenido ha sido la Amadeo Vives.

### 3.3.1. El Debut definitivo

El debut de Pedro Lavirgen como solista de la Compañía Lírica Amadeo Vives será en el Teatro Pérez Galdós de Las Palmas de Gran Canaria, con la zarzuela *Doña Francisquita*. Entre el público hay cierta expectación ante el debutante, como atestiguan las siguientes palabras que describen al joven en el rol que interpretará:

“Fernando. Cuando no está aquejado de males de amor, usa el seudónimo de Pedro Lavirgen. Me ha dicho un teatro amigo mío que es un tenor joven, de gran porvenir, voz bien impostada, con una escuela depurada y agudos seguros y dominantes. Tengo mucho interés en escucharle. La juventud reclama un puesto y hay que dárselo.”<sup>308</sup>

La zarzuela, que en estos años se encuentra en decadencia, se renueva a los ojos del público cada vez que se repone un título ofrecido con calidad. Eso es lo que ocurrió en Las Palmas, cuando se presenta la Compañía Vives. Goza de un reconocido prestigio y esta ocasión es aprovechada por el comentarista para repasar las actuaciones pretéritas. Las compañías, a excepción de los magníficos cantantes de la de Ángeles Ottein, presentaban un desequilibrio total del conjunto: con malos cantantes descomponían la expresión y hasta el acento musical, se desvirtuaban en una serie ininterrumpida de fallos y de desinterés, por lo que el público perdía el entusiasmo. Ahora, afirma Héctor Agustín, la zarzuela remonta su decadencia, recupera su situación teatral, da fortuna a sus valores artísticos y comunica su eficacia lírica.<sup>309</sup> Ello es posible gracias a la labor de la Compañía Lírica Amadeo Vives que “nos devuelve el buen gusto de la zarzuela, cambia la inoperancia a que estábamos acostumbrados por un espectáculo colmado de novedad.”<sup>310</sup>

Parece que se ve cumplido el manifiesto de Tamayo expresado en el propio programa de mano: hay que ofrecer la zarzuela como espectáculo de nuestro tiempo; y por tanto dotarla de un nuevo estilo, y de una irrenunciable

---

<sup>308</sup> BERNARDINO CORREA, J.: “Yo, el Teatro Pérez Galdós”. Archivo privado del tenor. Reseña de Prensa atribuida a abril de 1961. Recogido en Apéndice Doc. N.º 10.

<sup>309</sup> Véase AGUSTÍN, H.: “Completo éxito en el debut de la compañía lírica «Amadeo Vives», anoche en el Teatro Pérez Galdós, con «Doña Francisquita»”, en: *Falange*, 18 abril 1961. Archivo privado del tenor.

<sup>310</sup> *Ídem*.

dignidad artística que conjugue sus valores musicales y sus posibilidades escénicas.<sup>311</sup>

*Doña Francisquita* es una de las obras más representadas de Amadeo Vives. Se trata de una comedia lírica en tres actos, con libro de Federico Romero y Guillermo Fernández Shaw, que fue estrenada en 1923. Está inspirada en *La discreta enamora*, de Lope de Vega, y la acción se ambienta con el fondo del carnaval madrileño. El joven Fernando descubrirá a su verdadera amada, después que ésta simulara una proposición de boda con su propio padre, a fin de provocarle celos.

Fernando (el tenor) va a tener dos momentos de lucimiento vocal. Con un corte de aria, con deje de ópera verista, interviene en *Canción de la juventud*, junto al coro. Le sigue un dúo con Francisquita, que da paso a uno de los momentos más esperados en el que expresa su lucha interior entre su pasión por la Beltrana y su nuevo amor; es la célebre romanza *Por el humo se sabe dónde está el fuego...* que acaba con un poderoso *si3*, que nuevamente da paso a otro dúo del tenor, ahora con la mezzo.<sup>312</sup>

En la función de presentación de la Compañía en Las Palmas, el martes 18 de abril de 1961, debutó Pedro Lavirgen como solista titular de la misma en el rol de Fernando junto con el siguiente reparto: Ana M.<sup>a</sup> Olaria (Francisquita) e Inés Rivadeneira (Aurora), Gerardo Monreal (Cardona), José Pello (Don Matías) y Selica Pérez Carpio (Doña Francisquita), bajo la dirección del maestro Benito Lauret.<sup>313</sup>

Los intérpretes cantaron y dijeron magistralmente sus respectivos papeles, según el crítico Héctor Agustín. Destaca en primer lugar a las dos figuras femeninas de renombre, Ana M.<sup>a</sup> Olaria e Inés Rivadeneira, como dos cantantes de excepción dentro del género, y Pedro Lavirgen, tenor que “cumplió con su papel.”<sup>314</sup>

---

<sup>311</sup> Cfr. Programa de mano. Gran Temporada Lírica, Teatro Pérez Galdós, 1961. Compañía Amadeo Vives. Incluye fotografías de todos los componentes del reparto, entre ellos Lavirgen. Recogido en Apéndice Doc. N.º 11.

<sup>312</sup> Vid. ALIER, R., AVIÑO, X. y MATA, X.: *Diccionario de Zarzuelas*, pp. 334- 338.

<sup>313</sup> Confróntese Programa de mano. Gran Temporada Lírica *Doña Francisquita*. Teatro Pérez Galdós. Festivales de primavera, 18 abril 1961. Apéndice Doc. N.º 12.

<sup>314</sup> AGUSTÍN, H.: *Op. cit.*



Otro diario, tras dedicar una amplia columna a las excelencias de la “renovación escénica que ha hecho Tamayo para dar vida a un género que no tiene por qué estar muerto”, señala el logro de las buenas voces en las que hay juventud en las figuras. Tras elogiar las virtudes de las cantantes señala cómo “cumplió el tenor Pedro Lavirgen, que canta con gusto y musicalidad y sacó bien la romaza del segundo acto.”<sup>315</sup>

Esta es la primera vez que Lavirgen asume el papel de Fernando y lo ha hecho rodeado del mejor elenco español:

“Había triunfado, digamos que no fue el triunfo de *Marina* del 59, pero quedé bien. Me aplaudieron mucho, era mi primera Francisquita, estuve discretamente bueno.”<sup>316</sup>

Pese al resultado favorable, algunos compañeros de reparto no están demasiado satisfechos con este joven tenor, al que consideran un desconocido para el público y que adolece además de falta de movimiento en escena. La defensa que le hacen el director musical y el propio Tamayo de sus valores vocales y musicales, así como de su excelente presencia y dominio escénicos, obliga a que sea considerado como un miembro más del elenco.<sup>317</sup>

Con el siguiente título, *Bohemios*<sup>318</sup>, también se produjo en Las Palmas un éxito teatral como no se recordaba, pues “el público fue sorprendido por un regalo prodigioso donde se conjugaban la dimensión extraordinaria de la música de Vives, la grandiosidad escénica y la renovación total de un género que parecía haber muerto”. Tras elogiar a Ana M.<sup>a</sup> Olaria (Cossette) como la gran triunfadora, señala también que estuvo magnífica en los dos dúos con Pedro Lavirgen, pues se

---

<sup>315</sup> Cfr. L. G. J.: “Visto y oído. Debut de la Compañía «Amadeo Vives», en el «Pérez Galdós», con «Doña Francisquita». Archivo privado del tenor. Reseña de prensa atribuida a abril de 1961. Recogido en Apéndice Doc. N.º 13.

<sup>316</sup> Entrevista personal del tenor con la autora (3 diciembre 2000).

<sup>317</sup> Al día siguiente, el empresario de Las Palmas llamó a Tamayo pidiendo una rebaja de caché por tratarse de “un principiante y cojo”. Al año siguiente y tras el debut en Madrid, el empresario de las Palmas solicitó a Tamayo que en el reparto incluyese a Lavirgen, a lo que Tamayo respondió: “que sepa usted que sigue siendo cojo.” Esta anécdota fue contada por el propio José Tamayo a Antonio Amengual y a Antón García Abril. Pedro Lavirgen nos la narra en conversación telefónica mantenida en ocasión del fallecimiento de José Tamayo (marzo 2003).

<sup>318</sup> Véase Programa de mano. *Bohemios*. Teatro Pérez Galdós. Festivales de primavera, 22 de abril de 1961.

ha crecido en seguridad respecto a su representación en *Doña Francisquita*: se mostró con más soltura, sin ese atadero fastidioso de los nervios y el cierre de las notas agudas, muy bien alcanzadas, que prestaron gran belleza al timbre de su voz. Compartieron el cartel: Luis Villarejo (El bohemio), Inés Rivadeneira (Janine) y Selica Pérez Carpio, citados en ese orden.<sup>319</sup>

Otro testimonio crítico, firmado con las iniciales L.G.J., nos deja testimonio de cómo la función del sábado, tras bisar en el segundo acto, finalizó con grandes ovaciones. En la del domingo, la nueva versión de *Bohemios* “constituye sin duda alguna el mejor intento para revalorizar el género lírico español de cara al público, convirtiéndolo en un espectáculo de moderna categoría”. Tras una descripción detallada de las innovaciones de la partitura, señala cómo los elementos que intervienen en ella no desmerecieron en nada la alta calidad escenográfica de la obra. Comienza por reseñar el éxito de los solistas entre los que cita a Pedro Lavirgen, que “llenó cumplidamente su personaje.”<sup>320</sup>

Muy interesante para conocer las cualidades vocales de Pedro Lavirgen en estos momentos es la entrevista que concedió a la prensa de la ciudad canaria. Tras las representaciones de “calidad extraordinaria”, el periodista fijó su atención en uno de los cantantes memorables, el tenor: algo nervioso en su debut, pero firme y seguro en la repetición de esta obra y triunfador “sin peros” con *Bohemios*. Un joven que, aunque ha cosechado muchos triunfos, puede decirse que está en los umbrales de su carrera artística y que supera con holgura las condiciones para ser cantante, como describe con detalle a continuación:

“La impostación, la piedra de toque, el escollo máximo de los cantantes, no es problema para Lavirgen. Duros esfuerzos, jornadas fatigosas, han sido el camino a seguir, hasta que debidamente orientado por su maestro alcanzó el tan añorado objetivo. Una voz impostada consiste en exprimir y sostener el aliento por el diafragma en forma educada; esto hará vibrar la laringe y las vibraciones, después de la libre resonancia en los resonadores, saldrán por la boca transformadas en voz impostada. La voz así resulta sonora, bella, fácil. El fraseo

---

<sup>319</sup> Confróntese AGUSTÍN, H.: “Gran éxito de «Bohemios»”. Archivo privado del tenor. Reseña de prensa atribuida a *Falange*, abril de 1961. Recogido en Apéndice Doc. N.º 14.

<sup>320</sup> Vid. L.G. J.: “Visto y oído. La temporada lírica en el «Pérez Galdós». Excelente presentación de «Bohemios» en su nueva versión”. Archivo privado del tenor. Reseña de prensa atribuida a Las Palmas, abril de 1961. Recogido en Apéndice Doc. N.º 15.

perfecto. Los agudos fáciles y potentes. Y lo más destacable es la facilidad para los pianos y filados, aún siendo su voz lírico-dramática. La respiración, la impostación, la mecánica y dominio de la voz, el virtuosismo, todos son elementos indispensables para una buena técnica, para una escuela depurada. Lavirgen tiene todo esto, pero aún ha de aprender mucho más. Y la solución está en su poder: estudiar con fe y ser fiel a las enseñanzas de su maestro”.<sup>321</sup>

En esta entrevista, el tenor nos ha dejado testimonio de su opinión acerca de la eficacia del profesor de canto, según la cual no existen métodos, sino alumnos bajo la labor, flexible y adecuada, de un profesor. Como ejemplo de ello ofrece la labor realizada por Miguel Barrosa, que en tres años hizo posible su debut con *Marina*. Tras destacar sus propios éxitos personales en El Ferrol cantando la obra citada, y en Madrid con *La bruja*, finaliza con una autodefinición como cantante: “No quiero caer en el tópico de la falsa modestia. Naturalmente que todo artista tiene idea de lo que es. Si así no fuera, mal podría atreverse a salir a escena. Creo que tengo voz suficiente para cantar ante el público; una técnica buena o mala, pero que me permite cantar sin grandes problemas y resistir bien, incluso dos funciones en el mismo día.”<sup>322</sup>

Para cerrar el breve Festival de Primavera del Teatro Pérez Galdós se hizo una función de gala con la popular opereta de *La viuda alegre* de Franz Lehár.<sup>323</sup> En ella, siguiendo a Héctor Agustín, la actuación de las primeras figuras fue muy lucida:

“Tanto Ana María Olaria como Inés Rivadeneira, Alberto Águila y Pedro Lavirgen han respondido al exacto contenido de la obra, diciendo con soltura y gracia sus respectivos papeles; en una palabra, han dado vida a sus personajes.” El público los aplaudió calurosamente, obligando a que el telón subiera repetidas veces en cada final de acto.<sup>324</sup>

---

<sup>321</sup> CORREA, B.: “Pedro Lavirgen nos relata cómo pasó de ser solista de la iglesia de su pueblo a tenor de la compañía «Amadeo Vives»”. Archivo privado del tenor. Reseña de prensa atribuida a Las Palmas, abril de 1961. Noticia ilustrada con una foto del protagonista. Recogido en Apéndice Doc. N.º 16.

<sup>322</sup> *Ídem*.

<sup>323</sup> Programa de mano. Festivales de primavera. Teatro Pérez Galdós. *La viuda alegre*, 29 abril 1961. Tipografía Espino.

<sup>324</sup> Véase A. H.: “«La Viuda Alegre» anoche en función de gala”. Archivo privado del tenor. Reseña de prensa atribuida *Falange*, abril de 1961. Recogido en Apéndice Doc. N.º 17.

### 3.3.2. Los Festivales de España, edición de 1961

Para este año 1961, la Compañía Lírica Amadeo Vives ha sido la compañía seleccionada para actuar por toda la península española dentro de las actividades culturales de Festivales de España, organizadas por el Ministerio de Información y Turismo. Ofrecen en el apartado de Teatro Lírico obras como *Doña Francisquita* y *Bohemios*, de Amadeo Vives; *Agua, azucarillos y aguardiente*, de Chueca; *La revoltosa* y *El tambor de granaderos*, ambas de Ruperto Chapí; *Gigantes y cabezudos*, de Fernández Caballero; y la opereta *La viuda alegre* de Lehar.

Pedro Lavirgen interviene para abordar los roles de Fernando y Roberto, de las obras de Vives, y Camilo Rosillón de la opereta de Lehar, ofrecida en una versión española de Roger Junoi. En el reparto figuran como solistas principales las sopranos Ana María Olaria y Dolores Cava; la mezzo Inés Rivadeneira; los tenores Lavirgen y José Manzaneda; los barítonos Alberto Aguilá y Luis Villarejo, todos bajo la dirección musical de Benito Lauret. El Coro Titular figura bajo las órdenes de José Perera y el Ballet Titular cuenta con las coreografías de Alberto Lorca. El elenco, junto al maestro concertador, ayudante de dirección, maquinistas, apuntador, regidor, electricista, luminotecnia, vestuario y decorados, recorrerán toda España, como veremos a continuación.

La Compañía actúa, bajo contrato del Ministerio, y en mayo se desplaza al ciclo de Teatro Lírico en Santa Cruz de Tenerife, al Teatro Leal de La Laguna, a Cartagena y a Elche, entre otras localidades.<sup>325</sup> A continuación veremos cómo se recoge en la prensa las representaciones desplegadas en las ciudades de Santa Cruz de Tenerife, Sevilla, Oviedo, Madrid, Valencia, San Sebastián y Barcelona:

En el Teatro Guimerá de **Santa Cruz de Tenerife**, la Compañía Lírica Amadeo Vives se dio a conocer con la nueva versión de *Bohemios*. Lo primero que se destaca en prensa es la partitura, pues en ella es inconfundible la presencia del maestro Ferrer, con sus exclusivas creaciones a lo largo de los tres actos. Ha

---

<sup>325</sup> Programas de mano. Festivales de España, Santa Cruz de Tenerife, *Bohemios*, 5 mayo 1961; Teatro Leal de La Laguna, *Doña Francisquita*, 16 mayo 1961, función extraordinaria de tarde y noche. Patrocinadas por el Ayuntamiento y organizadas por la Comisión de Fiestas el Stmo. Cristo. Imprenta Vera; Elche, *Doña Francisquita*, 1961, no señala ni día ni mes; Cartagena, *El tambor de granaderos* y *Gigantes y cabezudos*, 1961, no señala ni día ni mes.

incorporado nuevas piezas cuyos ritmos y trabazón armónica, no se subordinaron al modo “de hacer” de Amadeo Vives. Es decir, la música en este nuevo *Bohemios* tiene dos estilos: el de Vives que se conserva intacto y el del maestro Ferrer. Así es como se recibe esta actualización de *Bohemios*. También se da cuenta de la actuación del tenor: “Muy bien Pedro Lavirgen en un Roberto impecable. También ha ganado muchas ovaciones a través de toda la actuación y le ofrecemos, sinceramente, nuestras mejores felicitaciones.”<sup>326</sup>

Posteriormente la Compañía se desplazó a **Sevilla** a la Temporada Oficial de Zarzuela, patrocinada por el Ayuntamiento, donde reponen títulos como *Bohemios*, *Doña Francisquita* y *La viuda alegre*.<sup>327</sup> Con mucho público en el salón del Teatro Lope de Vega, *Bohemios* contó con un selecto ambiente y un elenco integrado por figuras de renombre. La prensa cita al excelente tenor Lavirgen “encarnando un atinado Roberto que ofreció, tanto en su romanza del primer acto como en los dúos del segundo y tercer actos, admirables interpretaciones a lo compuesto por Vives”.<sup>328</sup>

Otra crítica del mismo acontecimiento nos relata cómo el público acogió con repetidas muestras de aprobación el desarrollo escénico, premiando con cálidos aplausos diversos pasajes de la obra y la actuación esmerada de los intérpretes. Entre ellos Pedro Lavirgen “de correcta dicción, lució su excelente escuela”. El público supo apreciar el acierto de la adaptación ofrecida, pues el propósito era vestir y darle un aire moderno a la zarzuela: convertirla en espectáculo brillante sin que perdieran los valores permanentes. “Pues bien, esto

---

<sup>326</sup> Cfr. ALMADI: “Teatro Lírico. Nuevo estreno de «Bohemios»; un espectáculo de hoy, con materias primas del ayer”. Archivo privado del tenor. Reseña de prensa, 8 mayo 1961. Recogido en Apéndice Doc. N.º 18.

<sup>327</sup> Programa de mano. Teatro Lope de Vega. Temporada Oficial de Zarzuela desarrollada del 24 al 30 de mayo de 1961. Patrocinada por el Ayuntamiento de Sevilla. Gráficas Sevillanas. Días 24 y 25 de mayo *Bohemios*; día 26 *La viuda alegre*; día 27 *La boda de Luis Alonso* y *La verbena de la Paloma*; el 28 *los gavilanes*. El día 29 *Pan y toros*, para acabar con *Doña Francisquita* el martes 30 de mayo. Funciones de tarde y noche. Este programa se recoge fotografías en blanco y negro de los diferentes espectáculos.

<sup>328</sup> Vid. “Lope de Vega. «Bohemios»”. Archivo privado del tenor. Reseña de prensa atribuida a mayo de 1961. Recogido en Apéndice Doc. N.º 19. En casi todas las actuaciones de la temporada, el reparto de la Compañía Amadeo Vives es el mismo: Bajo la dirección escénica de José Tamayo intervienen los intérpretes Ana María Olaria, Inés Rivadeneira, Pedro Lavirgen, Gerardo Monreal y Luis Villarejo.

se ha cumplido con gracia y lujo, en libreto, dirección de escena y decorados. Este es el camino y no otro para dejar en su sitio exacto al género lírico español”.<sup>329</sup>

El éxito rotundo en un teatro rebosante hace que, para el siguiente título, *Doña Francisquita*, se revista en la prensa sevillana un artículo del compositor Conrado del Campo en el cual se enaltece las excelencias de nuestra auténtica zarzuela, afirmando que era, en algunas ocasiones, de calidades, comparables y hasta superiores a las de muchas aplaudidas operas intrascendentes. En la misma nos señala que Fernando, el estudiante enamorado, corrió a cargo de Lavirgen: “papel tan destacado y de tanto empeño fue felizmente llevado por el joven tenor”.<sup>330</sup>

Como despedida de la ciudad hispalense, se representó *La viuda alegre*, luciendo su hermosa voz de soprano Ana M.<sup>a</sup> Olaria, gran figura del elenco, junto al barítono Alberto Aguilá, con una irreprochable personificación de Danilo. Inés Rivadeneira destacó con una especial gracia escénica y Lavirgen “acompañó cumplidamente en su papel de Camilo”.<sup>331</sup>

En general, a la vista de estas críticas sevillanas, podríamos decir que el tenor Lavirgen cumplió con su papel, recibió el aplauso del público, pero de momento, quizá porque se trata del menos conocido o porque progresivamente va adquiriendo soltura, debe luchar para hacerse un hueco entre el público hispalense.

En junio, tras una breve estancia en el Teatro Coliseum de Plasencia<sup>332</sup>, se inicia una Temporada Lírica en **Oviedo**, posible gracias al acuerdo entre el Ministerio de Educación, el Ayuntamiento y la empresa concesionaria del Teatro Campoamor. En este teatro ovetense de larga tradición lírica, *La viuda alegre* se puso en escena en 1920 con la compañía de opereta Granieri-Marchetti, y, en

---

<sup>329</sup> Confróntese M. F.: “La Compañía Lírica «Amadeo Vives» inauguró la temporada de zarzuela, en el Lope de Vega, con la nueva versión de «Bohemios», en: *ABC*, Sevilla, mayo 1961. Archivo privado del tenor. Recogido en Apéndice Doc. N.º 20.

<sup>330</sup> Cfr. E. S. P.: “Clamoroso éxito de «Doña Francisquita» en la temporada de zarzuela” en: *ABC Sevilla*, 31 mayo 1961.

<sup>331</sup> Vid. E. S. P.: “Informaciones y noticias teatrales y cinematográficas Brillante representación de «La viuda alegre», por la compañía lírica «Amadeo Vives»”. Archivo privado del tenor. Reseña de prensa, atribuida a *ABC*, mayo de 1961. Recogido en Apéndice Doc. N.º 21.

<sup>332</sup> Programa de mano. Teatro Coliseum de Plasencia, Empresa Ambracia S. A. *La viuda alegre* como presentación, el miércoles 7 junio con dos funciones, y despedida con otras dos de *Doña Francisquita*, al día siguiente. Imprenta Gabriel y Galán.

1921, con la compañía del Maestro Rada. Ahora se escoge como apertura de la temporada.<sup>333</sup>

En la función de tarde, en que ni una sola localidad quedó vacía, se creó un ambiente de gran solemnidad artística. Esta obra es para soprano y barítono, pero con abundantes compromisos para el tenor, por eso Pedro Lavirgen fue objeto de atención preferente en su rol de Camilo Rosillón: “tenor de claras posibilidades de tesitura, limpio de voz, seguro, con tendencia a la dramática, que es la voz de tenor que agrada, sin duda en mayor porcentaje”. Dúos, romanzas, concertantes han sido pasajes musicales que no serán olvidados fácilmente por los que vieron y aplaudieron con tanto calor. Así se puede ofrecer teatro lírico y estar seguros de que el público responderá siempre como respondió ayer.<sup>334</sup> En nuestra opinión, estas líneas nos muestran cómo la zarzuela es un espectáculo acogido por su público, y éste apuesta por su continuidad.

El diario *La Voz de Asturias* destacó cómo interpretaron los principales personajes un conjunto de cantantes especialmente dotados, entre ellos el “tenor Pedro Lavirgen, de fácil, aguda y cálida dicción, que se hizo aplaudir en Rosillón”.<sup>335</sup> Por último, Alberto Less señala que el tenor causó una gran sensación aunque “todavía no está formado del todo, pero canta con seguridad y gusto y tiene unos agudos impresionantes.”<sup>336</sup>

El Festival de Zarzuela de **Madrid**, patrocinado por su Ayuntamiento, tuvo como escenario los Jardines del Retiro. En ella, Tamayo volvió a presentar su Compañía lírica, posiblemente con las mejores figuras que se puedan agrupar, afirma Antonio Fernández-Cid, gran entendido del canto, que nos relata cómo los objetivos no se cumplieron plenamente: “es lástima porque pudo, con más ensayo, mayor rigor y determinadas exigencias que se abandonaron, lograrse todo y, al tiempo, deslumbrarnos”. A pesar de ello destaca las bondades de los solistas, entre

---

<sup>333</sup> Programa de mano. Teatro Campoamor de Oviedo. *La viuda alegre*, sábado 10 junio, dos funciones. Imprenta Trutero.

<sup>334</sup> Véase J. F. B.: “En el Campoamor. Revisión y reposición de «La Viuda Alegre» de Franz Lehar”. Archivo privado del tenor. Reseña de prensa, *La Nueva España*, p. 8, atribuida a junio de 1961. Recogido en Apéndice Doc. N.º 22.

<sup>335</sup> Confróntese MAIRLOT SALINAS, M.: “Inauguración de la temporada de Zarzuela con «La viuda Alegre»”, en: *La Voz de Asturias*, 11 junio 1961, p. 9.

<sup>336</sup> LESS, A.: “Campoamor. Presentación de la compañía lírica Amadeo Vives”. Archivo privado del tenor. Reseña de prensa atribuida a junio de 1961. Recogido en Apéndice Doc. N.º 23.

los que cita a Pedro Lavirgen quien “con brillantez y buen timbre, pero algo corto al comienzo, defendió su intervención en la obra de Vives”.<sup>337</sup>

Desde Melilla<sup>338</sup>, la Compañía se desplazó por la ribera mediterránea hasta **Valencia**, ciudad incluida también dentro de los Festivales, los cuales se desarrollaban en los Jardines del Real, de los Viveros Municipales. Allí hizo su presentación con *La viuda alegre*, en la que todos los solistas fueron “eficaces”.<sup>339</sup> También se representaron *Tambor de granaderos*, *Doña Francisquita* y el final de fiesta a base de páginas de zarzuela. En *Doña Francisquita*, todos los cantantes pusieron a prueba sus cualidades vocales al cantar al aire libre, y los que esperaban ver al tenor Pedro Lavirgen en una particella de mayor empeño que la del debut en Valencia, no quedaron defraudados: “cantando con entrega, triunfó.”<sup>340</sup> Este éxito valenciano también se recogió en la revista especializada de música *Ritmo* de ámbito nacional.<sup>341</sup>

Durante el mes de agosto recorren las ciudades de Vigo, Pontevedra, Málaga<sup>342</sup> y **San Sebastián**, donde los Festivales de España se integran dentro de la prestigiosa Quincena Musical desarrollada en el Teatro Victoria Eugenia. En la misma se representó *La viuda alegre* en la que Pedro Lavirgen “en sus momentos fugaces, mostró sus cualidades como tenor, que posee un timbre agradable y que podrá llegar a ser una figura en la lírica española.” Los coros cantaron bien,

<sup>337</sup> Véase FERNÁNDEZ-CID, A.: “La Compañía Amadeo Vives, en los jardines de Cecilio Rodríguez”, en: *Informaciones*, 4 julio 1961. Archivo privado del tenor.

<sup>338</sup> Programa de mano. Festivales de España. Melilla. *Gigantes y cabezudos*, 19 julio 1961, interviene Pedro Lavirgen. El mismo día también se representa *Agua, azucarillos y aguardiente*.

<sup>339</sup> Programa de mano. Festivales de España. Valencia. *La viuda alegre*, 23 julio 1961. Confróntese G.: “Festivales de España. «La viuda alegre» y «Doña Francisquita»”. Archivo privado del tenor. Reseña de prensa atribuida a Valencia, julio de 1961. Recogido en Apéndice Doc. N.º 24.

<sup>340</sup> FEDERICO: “La ejemplar «Doña Francisquita» de Amadeo Vives, por la compañía que lleva su nombre”. Archivo privado del tenor. Reseña de prensa, 25 julio 1961, atribuida a Valencia. Recogido en Apéndice Doc. N.º 25.

<sup>341</sup> CHÁVARRI ANDÚJAR, E. L.: “Crónica desde Valencia”. *Ritmo*. Madrid, septiembre, 1961, p 14. En este artículo menciona que se ha de “destacar a Dolores Cava, Inés Rivadeneira y Pedro Lavirgen”. Igualmente señala en la página 19 que, con motivo de las fiestas de agosto, también actuaron en la Plaza de toros las Compañías de zarzuela del Maestro Sorozábal y la Amadeo Vives, que dirige José Tamayo y destaca la actuación de Pedro Lavirgen. Observamos que, según la crítica que firma G, el lugar de actuación fue los Viveros Municipales, coincidiendo con las palabras de Pedro Lavirgen en su entrevista de MORANTE BORRÁS, J.: “Al habla con Pedro Lavirgen”, en: *Hoja del Lunes*, Valencia, 4 diciembre 1961. Archivo privado del tenor.

<sup>342</sup> Programas de mano de Festivales de España: VIII Festival Internacional en Vigo, con *La viuda alegre*, 1 agosto 1961; Pontevedra con *La viuda alegre*, 4 agosto 1961, y Málaga *Doña Francisquita* y *La viuda alegre*, los días 14 y 15 de agosto respectivamente.



afinados, y obteniendo un fondo musical logrado, gracias a que en los momentos así precisos supieron cantar piano, acompañados por la orquesta bajo la dirección del maestro Benito Lauret. A pesar de las virtudes enumeradas, no es ésta la calidad que se esperaba de la Compañía en un marco de calidad como es la Quincena Musical.<sup>343</sup>

De esta misma sesión se nos ofrece una crítica que apunta la versión meritísima de la Compañía. Con ella, el tenor “aunque joven y forzando algo en los agudos, logra un registro centro plausible, con voz de notable volumen. Nos agradó en sus intervenciones del acto segundo, donde, como es sabido, corre bastante riesgo el cantante de su cuerda”.<sup>344</sup>

En septiembre, la Compañía actuaba en **Barcelona** en el Teatro Griego de Montjuich con las zarzuelas *La revoltosa* y *Gigantes y cabezudos*.<sup>345</sup> La crítica nuevamente nos muestra como el género lírico estaba en auge con un excelente programa que no podía salir mejor: “Así da gusto ver zarzuela. Tamayo infunde a la zarzuela una gracia nueva y un estilo moderno que hace el género más de nuestro tiempo. Si la zarzuela continúa presentándose así volverá a conquistar el público.” Por ese camino –añade Vidiel– el género dejará de ser el espectáculo de “cuando nuestros padres se conocieron”. Tamayo llena el Griego con una compañía admirablemente conjuntada y en la que figuran “artistas de mucho mérito”. En el segundo título resalta cómo triunfan el buen arte de la soprano Dolores Cava, y del tenor Pedro Lavirgen en el papel de Jesús.<sup>346</sup>

Otra reseña de la ciudad catalana, de grandes aficionados al lírico, señala que Tamayo aportó una nueva prueba de que “la zarzuela goza de una salud más fuerte de cuanto se viene afirmando.” Con un éxito excepcional, el público llenó una vez más, y, como anécdota, tuvo que esperar, sin impaciencias y sin protestas la larga espera a que obligó la falta del fluido eléctrico, para poder aplaudir a

---

<sup>343</sup> Véase ANFEL INARAJA: “Música. «La viuda alegre» por la «Compañía Amadeo Vives»”. Archivo privado del tenor. Reseña de prensa atribuida a 1961. Recogido en Apéndice Doc. N.º 26.

<sup>344</sup> Confróntese, GOÑI DE AYALA, T.: “«La viuda alegre», en el Victoria Eugenia”. Archivo privado del tenor. Reseña de prensa atribuida a 1961. Recogido en Apéndice Doc. N.º 27.

<sup>345</sup> Programa de mano. Festivales en el Teatro Griego de Montjuich, Barcelona, 1961. Imprenta Peralta.

<sup>346</sup> VIDIEL: “El lírico continúa en auge”. Archivo privado del tenor. Reseña de prensa, Barcelona 4 septiembre 1961. Recogido en Apéndice Doc. N.º 28.

“Pedro Lavirgen, cuya timbrada y extensa voz fue especialmente apreciada en el coro de repatriados”.<sup>347</sup>

### 3. 3. 3. La zarzuela en la cartelera teatral

Finalizadas las ediciones de Festivales de España, la Compañía Lírica Amadeo Vives aborda las representaciones en las Temporadas organizadas por los empresarios de los teatros, que incluyen la zarzuela en la cartelera de su programación. Ésta es una muestra de la escasa iniciativa privada que existe para la zarzuela en España, mantenida por la concurrencia del público a la taquilla; es el caso del Teatro Lope de Vega de Valladolid<sup>348</sup>, el Teatro Principal de Valencia<sup>349</sup> o el Gran Teatro de Córdoba. Los espectáculos mantienen los mismos repartos y títulos que los ofrecidos a lo largo de toda la campaña veraniega.

En **Córdoba** se desarrolla en el Gran Teatro una Temporada de Zarzuela, coincidiendo con la Feria de Otoño de 1961.<sup>350</sup> Es un acontecimiento esperado por el público, porque desde el año pasado por estas mismas fechas ha existido un vacío en cuanto a este género, y porque hace su presentación en la ciudad la Compañía Lírica de Tamayo.

La primera obra presentada es *La viuda alegre*, en funciones de tarde y noche. En ellas, el crítico local Clarión califica a los cantantes de verdadera

---

<sup>347</sup> ZANNI, U. F.: “Teatros. Teatro Griego de Montjuich. Brillante reposición de las zarzuelas «La revoltosa» y «Gigantes y Cabezudos»”. Archivo personal el tenor. Reseña de Prensa, atribuida a 1961. Recogido en Apéndice Doc. N.º 29.

<sup>348</sup> Programa de mano. Teatro Lope de Vega de Valladolid. Temporada centenario (1861-1961) con zarzuela en dos únicos días: el miércoles 20 de septiembre *La viuda alegre*, y día 21 de septiembre de 1961, sin especificar título. Funciones de tarde y noche. Tipografía Minerva de Valladolid.

<sup>349</sup> Teatro Principal de Valencia. Gran temporada de Zarzuela. Presentación 5 octubre de 1961 con Bohemios. Otros títulos son: *La verbena de la Paloma* (no interviene Pedro Lavirgen), *Gigantes y cabezudos*, y *Doña Francisquita*. Programas de mano, Imprenta Pau, Valencia.

<sup>350</sup> Programas de mano. Gran Teatro de Córdoba. Temporada Feria de otoño de 1961 a cargo de la Empresa Sánchez-Ramade. Imprenta A.G. San Antonio, Córdoba. La Compañía Lírica Amadeo Vives se presenta con *La viuda alegre* el 23 septiembre 1961, en funciones de 8 y 11’30. El domingo 24 representan *El tambor de granaderos* y *Gigantes y cabezudos*; el lunes 25 dos funciones de tarde y noche de *Doña Francisquita* y, el martes 26, *Pan y Toros*. Esta programación coincide con la publicada inicialmente en la cartelera prevista, que se puede ver en el diario *Córdoba*, 13 septiembre 1961, p. 2.

categoría elogiando a Ana M.<sup>a</sup> Olaria y a Alberto Aguilá. Del joven tenor comprovinciano señala que también mostró altas cualidades de cantante, aunque su voz, bien timbrada, le pareció “algo limitada en el momento actual, tal vez afectada por esporádica afonía: buena prueba de ello es que en el segundo acto, templada ya la garganta, mejoró bastante la primera impresión producida” por lo que espera oírle de nuevo para formar un concepto más concreto. Dirigió el maestro Benito Lauret, una de las primeras batutas del momento, y para todos hubo aplausos, pues la versión fue por completo elogiada, siendo su opinión decididamente favorable.<sup>351</sup>

Entre las funciones de abono, la segunda es ocupada por *El tambor de granaderos* de Ruperto Chapí y *Gigantes y cabezudos* de F. Caballero; y en la tercera llega la célebre *Doña Francisquita*. Finalizadas las mismas, el periodista prefiere reservar su crítica para perfilar su opinión en la obra de Vives, donde tiene una responsabilidad mayor la esperada actuación de Pedro Lavirgen. Publicadas en el mismo día, recoge cada una de las funciones y al llegar a la primera representación de *Doña Francisquita* escribe:

“La misión del tenor en esta zarzuela es ardua: el compositor le señala, casi sin remisiones una tesitura elevadísima que complica aún más todavía, con los riesgos de caladuras y fallos, lo frecuente y difícil en las intervenciones; pues bien Pedro Lavirgen ha tenido una actuación realmente completa, dominado los agudos con suficiente poder, cantando con una escuela de la mejor calidad y demostrando plenamente que es el tenor lírico que esperábamos en él; fue obligado a bisar la romanza del segundo acto entre ovaciones y su triunfo ha sido total: celebramos poder rematar así el juicio sobre este joven cantante abocado, creemos a un porvenir brillante e inmediato.”<sup>352</sup>

Sus compañeras de reparto fueron Ana M.<sup>a</sup> Olaria e Inés Rivadeneira, y el público, interesado y enterado, “pisaba” los finales de los números y condecía sus aplausos.<sup>353</sup>

---

<sup>351</sup> CLARIÓN: “Presentación de la Compañía «Amadeo Vives, con «La Viuda Alegre”, en: *Córdoba*, 24 septiembre, 1961, p. 4.

<sup>352</sup> CLARIÓN: “La Temporada de zarzuela en el Gran Teatro. «El tambor de granaderos»” en: *Córdoba*, 26 septiembre 1961, p. 4. Benito Lauret dirige a una nutrida Orquesta formada por profesores cordobeses.

<sup>353</sup> *Ídem*.

Interesante es la posible comparación que podemos realizar con las críticas del reparto de la función de noche, porque creemos que son un ejemplo de cierta margen de autonomía del crítico a la hora de emitir sus propios juicios. A cada uno de los nuevos protagonistas (la mezzo dobló) le señala una “observación”: A Dolores Cava, el insuficiente volumen en los registros medio y bajo; al tenor José Manzaneda le previene del riesgo de incurrir en imperfecciones de afinación y engolamientos que no llegan a producirse abiertamente.<sup>354</sup>

Clarión no se limita a ofrecer todas las líneas en positivo, de la que califica “triumfal temporada de abono”, sino que también enumera aquellos aspectos a mejorar. Así, en el resto de las representaciones ofrecidas fuera de abono (en ellas no intervino Pedro Lavirgen), podemos leer comentarios como un lapsus incidental en la orquesta<sup>355</sup>; mientras que el conjunto de *La verbena* lo considera susceptible de mejora, sobre todo en cuanto a las segundas partes vocales.<sup>356</sup> El vaticinio lo efectúa sobre Dolores Cava, a la que señala que, como los cantables no le van, encontrará en el teatro de verso un mejor puesto.<sup>357</sup> Incluso, amplía los comentarios en una crítica posterior, en la que matiza dos comentarios: el efectuado sobre Villarejo, porque tratándose de un artista en el comienzo de su carrera las observaciones no son censuras, “sino una colaboración al buen enfoque de aquélla precisamente porque sus posibilidades inspiran confianza en el futuro”; y sobre *La verbena*, porque insiste en que los resultados totales quedan fuera de la espléndida línea teatral de Tamayo, precisando esta obra una revisión a fondo en la realización.<sup>358</sup>

El 13 de diciembre el escenario que acoge a la Compañía Amadeo Vives es el Teatro Principal de **Zaragoza**. Hace su presentación en esta ciudad con *Doña Francisquita*. Tiene un apoteósico éxito el trío protagonista, del cual el

---

<sup>354</sup> CLARIÓN: “Reposición de «Pan y Toros en Córdoba”, en: *Córdoba*, 27 septiembre 1961, p. 4.

<sup>355</sup> CLARIÓN: “Brillantes representaciones de «Los Gavilanes»”, en: *Córdoba*, 29 septiembre 1961, p. 4.

<sup>356</sup> CLARIÓN: “«La boda de Luis Alonso» y «La verbena de la Paloma»”, en: *Córdoba*, 28 septiembre 1961, p. 7.

<sup>357</sup> CLARIÓN: “«Agua, Azucarillos y Aguardiente» y «La Revoltosa»”, en: *Córdoba*, 1 octubre 1961, p. 4.

<sup>358</sup> CLARIÓN: “El barítono Villarejo en «La verbena de la Paloma» y ampliación del comentario a la representación de ésta”, en: *Córdoba*, 29 septiembre 1961, p. 7.

tenor Lavirgen estuvo: “muy bien y ajustándose a la partitura, muy aplaudido en la romanza del segundo”.<sup>359</sup>

Este moderno montaje, el mismo que se ha escenificado en el teatro de la Gran Ópera de Viena, ha alcanzado un significativo triunfo. En el comentario de otro diario, F. Bernardos destaca al tenor Lavirgen:

“Fue el héroe de la representación de tarde. De bonita voz, con rotundidad en los agudos que ataca con perfecta afinación, cantó la romanza de Fernando en el segundo acto, con perfecta adecuación musical y humana. Un gran tenor que creemos mejorará todavía en sucesivas actuaciones.”<sup>360</sup>

El mismo día de este triunfo, la familia Lavirgen-Baena celebra el nacimiento de una niña. Nuestro tenor, en ofrecimiento a la patrona de Zaragoza, la bautizará con el nombre de María del Pilar.

En el mes de diciembre, Pedro Lavirgen es entrevistado por un diario valenciano, *Hoja del Lunes*. Sus palabras se recogen bajo el epígrafe de “Al habla con Pedro Lavirgen” donde hace un repaso de su carrera profesional.<sup>361</sup> El entrevistador José Morante nos muestra un joven valor, dado a conocer por Tamayo en el plano lírico y que va “despertando la atención del público, que le aplaude con fervor en cada una de sus actuaciones” y señala, entre sus cualidades “una inusitada modestia” dada su sencillez. Gracias a estas líneas –y a falta de otras pruebas documentales– podemos acercarnos a varios acontecimientos profesionales.

Entre las salidas al extranjero nos recuerda que, formando parte de la Compañía Lírica Nacional participó, en los Festivales Mundiales de Edimburgo (Escocia) y de Bruselas (Bélgica), figurando también en este espectáculo las eminentes cantantes María de los Ángeles y Manuel Ausensi, así como también el Ballet de Antonio. Su primer gran éxito artístico lo obtuvo en Madrid, cantando

---

<sup>359</sup> Confróntese “Principal. Apoteósico éxito de la gran compañía lírica «Amadeo Vives», en su presentación con «Doña Francisquita». Archivo personal el tenor. Reseña de Prensa, Zaragoza 14 diciembre 1961. Recogido en Apéndice Doc. N.º 30.

<sup>360</sup> Véase BERNARDOS, F.: “Triunfó la compañía «Amadeo Vives» con «Doña Francisquita»”. Archivo personal del tenor. Reseña de prensa, 14 diciembre 1961, p. 5, atribuida a Zaragoza. Recogido en Apéndice Doc. N.º 31.

<sup>361</sup> MORANTE BORRÁS, J.: “Al habla con Pedro Lavirgen”, en: *Hoja del Lunes*, Valencia, 4 diciembre 1961. Foto del tenor.

*La bruja*, del maestro Chapí, de la que dice “que es de lo más duro y difícil que pueda cantar un tenor”.

Pedro Lavirgen explica que en cierta ocasión, para resolver el problema de su subsistencia, intervino “en una revista, interpretando un simple papel de *boy*”.<sup>362</sup> En cuanto a cinematografía, sólo ha prestado su voz en algunas películas, siendo la última al filmarse *Alma aragonesa* cantando en off la famosa jota de *La Dolores*.

Entre su proyecto más inmediatos apunta su deseo por continuar en la Compañía que dirige Tamayo, a quien debe muchísimo de su formación artística. Nombra y elogia la relación fraternal con los compañeros del elenco y está ilusionado por cantar ópera. En el orden deportivo nos hace saber que practica el atletismo y natación, y finaliza contando una anécdota de su vida artística:

“En los principios de mi actuación como tenor, ensayaba en el teatro de la Zarzuela, bajo de la dirección de Roberto Carpio, ayudante de dirección en aquel entonces. Ya he dicho que como actor yo era una calamidad. Bueno, Roberto, como antes y después José Tamayo, corregía mis defectos como actor, pero ello le costaba un triunfo. Una tarde, durante un ensayo, enfurecido, gritó: “¡Es usted un mal actor, señor Lavirgen, si bien canta como los ángeles!”. Yo quedé avergonzado, perplejo, hasta que pensé que si como actor me reprochaba, como cantante me exaltaba.”<sup>363</sup>

La Compañía paseó el repertorio de zarzuela por las ciudades españolas y con ellas el tenor Lavirgen. Aunque no podemos precisar si las siguientes funciones tuvieron lugar en Zaragoza o en Valencia, los recortes de prensa nos sitúan en el año 1961 y en un Teatro Principal, con *Bohemios*, nuevo a los ojos del público; se trataba de la nueva versión de obra.

---

<sup>362</sup> Posiblemente esta referencia que hace el propio Pedro Lavirgen sobre su participación en una revista sea la que se señala en la obra CASARES RODICIO, E.: (Coord.) *Diccionario de la Zarzuela. España e Hispanoamérica*. Tomo II, p. 117 cuando cita: “Aunque ha triunfado con la ópera, sus primeros pasos los dio en el mundo de la revista, así en la temporada 1957-58 cantó en el teatro de la Zarzuela en la gran revista internacional *Carrusel mágico...*”. Tras la exposición que venimos realizando, comprobamos que el volumen de representaciones del tenor en el género de zarzuela es muy superior al de la revista. Opinamos que esta referencia puede producir una imagen distorsionada de la labor canora que hasta el año 1961 ha venido realizando y de la cual no se hace mención alguna.

<sup>363</sup> MORANTE BORRÁS, J.: *Op. cit.*

Cistue nos dice que, tras la representación, el telón se llegó a levantar hasta diez veces por las aclamaciones del público. La soprano Ana M.<sup>a</sup> Olaria hizo una Cossette ideal como cantante y como actriz; “No desmereció a su lado el tenor Pedro Lavirgen y éste es el mejor elogio que podemos hacerle. Con ella compartió las ovaciones.” También causó excelente impresión el resto del reparto, y el director Benito Lauret, fue aclamado en un intermedio y al final con todos los artistas.<sup>364</sup>

Distintas reseñas nos dan cuenta de la actuación de Pedro Lavirgen encarnando el papel de Roberto:

- “Muy bien y ajustándose a la partitura, muy aplaudido en la romanza del segundo.”<sup>365</sup>
- “Cantaron la obra la soprano Ana María Olaria y el tenor Pedro Lavirgen, quienes sirvieron la partitura con acentuada musicalidad, matices bien cuidados y estupenda escuela de canto.”<sup>366</sup>

Finalmente con la opereta *La viuda alegre*, en una función patrocinada por la Asociación de la Prensa, se cita como paradigma de la representación el “extraordinario” dúo de tenor y tiple llamado *Como aurora temprana*, cantando como nunca se había escuchado en esa ciudad por el tenor Lavirgen y la contralto Marisol Lacalle.<sup>367</sup>

Durante estos dos últimos años, nuestro protagonista había registrado varias grabaciones discográficas<sup>368</sup>, entre ellos, *La linda tapada* (Sello CCL, de

---

<sup>364</sup> Cfr. CISTUE: “Teatro Principal. Estreno de la nueva versión de «Bohemios» por la compañía «Amadeo Vives»”. Archivo personal del tenor. Reseña de prensa, diciembre 1961. Recogido en Apéndice Doc. N.º 32.

<sup>365</sup> Véase H. A.: “Grandioso éxito del estreno de la nueva versión de «Bohemios» en el teatro Principal”. Archivo personal del tenor. Reseña de prensa, p. 11, atribuida a 1961. Observamos que al señalar solamente Teatro Principal pudiera corresponder a otras ciudades, como Valencia; las iniciales H. A. pueden corresponder a Héctor Agustín. Recogido en Apéndice Doc. N.º 33.

<sup>366</sup> Confróntese BERNRDOS, F.: “Ayer, en el teatro Principal, Estreno de una nueva versión de la zarzuela «Bohemios»”. Archivo personal del tenor. Reseña de prensa atribuida a 1961. Observamos que al señalar solamente Teatro Principal pudiera corresponder a Zaragoza o Valencia. Recogido en Apéndice Doc. N.º 34. (Creemos que se produce un error tipográfico con el apellido Bernrdos, cuando debe ser Bernardos).

<sup>367</sup> Vid. F. B.: “Éxito de la «Viuda Alegre»”. Archivo personal del tenor. Reseña de prensa, *Amanecer*, atribuida a 1961. Recogido en Apéndice Doc. N.º 35. Observamos que F. B. pudieran corresponder con las iniciales de F. Bernardos.

<sup>368</sup> En el Apéndice II, véase Tomo 2, ofrecemos un listado completo con los registros audiovisuales que ha grabado Lavirgen.

1959)<sup>369</sup>, *Luisa Fernanda*, *Los gavilanes* y *El retablo de Maese Pedro*.<sup>370</sup> Pasemos a comentarlo muy brevemente.

El registro de *Los gavilanes* de Jacinto Guerrero (Hispavox, 1961), con Dolores Ripollés, Aliacia Armentia, Renato Cesari, con el Coro Cantores de Madrid (dir. José Perera) y la Orquesta de Conciertos de Madrid bajo la batuta de Francisco Moreno Torroba, nos permite aproximarnos a la voz del tenor Lavirgen. Fue realizada en una etapa en la que intenta abrirse camino como solista, por lo que nos parece especialmente interesante la audición y comentario de la misma.<sup>371</sup>

En el segundo acto en la *Escena de la flor* ofrece dos momentos para contrastar su tipo de canto.<sup>372</sup> El primero, cuando dialoga con el coro de sopranos y el segundo, cuando entona la triste melodía *Flor roja*. En ambos se aprecia una característica voz ancha y aterciopelada (mórbida); un respeto por el texto, que se hace perfectamente legible al oyente gracias a una impecable dicción; el sostenimiento de una línea de canto y del *fiato* que le permite mantener un amplio fraseo, conteniendo la resolución de los finales (*tenutos*). De un canto más intrascendente en la primera parte, tal vez por eso más libre vocalmente, en la

---

<sup>369</sup> Biblioteca Nacional de España. Sala Barbieri. Registros sonoros de Pedro Lavirgen. En diez fichas de consulta manual se recogen los títulos de las zarzuelas, las fechas y el sello de la grabación. La información de las mismas la hemos verificado con la información recogida en las carátulas de los CD. También para acercarnos al mundo de las grabaciones disponemos del Catálogo de Grabaciones sonoras, en formato Automatizado, de la misma Biblioteca Nacional. En este se recogen los títulos publicados posteriormente bajo otro sello. Sin entrar en un análisis de la evolución de las compañías discográficas, señalaremos que Hispavox se lanzó al registro del repertorio lírico español recogiendo voces tan carismáticas como las de Sagi Vela, Marcos Redondo, M. Espinalt, A. Kraus, Pilar Lorengar, R. Cesari, Teresa Turné, M.<sup>a</sup> Carmen Ramírez y el propio Lavirgen. Estas grabaciones, con otros fondos recuperados, bajo los nuevos propietarios de las licencias, y tras una remasterización digitalizada, han salido al mercado en soporte CD (por ejemplo, la colección de EMI Grandes momentos de la zarzuela). Finalmente, en relación a Pedro Lavirgen, el catálogo fonográfico más extenso de zarzuela es el recogido en CASARES RODICIO, E.: (Coord.) *Diccionario de la Zarzuela. España e Hispanoamérica*. Tomo II, p. 117.

<sup>370</sup> El tenor anota en su Libro de contabilidad la fecha de cobro de las grabaciones de *Luisa Fernanda*, *El retablo* y *Los gavilanes*, en los meses de febrero, abril y octubre de 1960, respectivamente.

<sup>371</sup> Cuando nos convertimos en críticos de los registros, podemos vislumbrar algunos rasgos canoros de nuestra figura, establecer unas características vocales y su evolución. No es nuestra intención realizar un estudio crítico o comparativo de cada una de sus grabaciones. Un interesante estudio de esta naturaleza puede formar parte de una investigación futura; de momento sobrepasa nuestro trabajo.

<sup>372</sup> Un fragmento de la *Escena de la flor* puede escucharse en una de las pistas del CD recopilatorio que hemos preparado y que ofrecemos en el Tomo II de nuestro trabajo.



romanza observamos un canto que, sujeto al cambio de ánimo del personaje, se pliega a la tristeza del ofendido enamorado. En esta romanza se somete a la delicadeza de la partitura, y da como resultado que en algunas ocasiones, al cambiar a una dinámica en piano, la vocal *e* tienda a estrecharse y la *o* a abrirse, ambas con un componente de resonancia nasal; o bien se produzca un titubeo (calar, por no estar colocada la voz) en la afinación, en palabras como *amores*, *preciada*, sin que, afortunadamente, se resuelva en una desafinación. Son pequeñas inestabilidades, que pasan desapercibidas en una representación en directo, pero que quedan recogidas en el estudio. Obsérvese que son detalles propios de un cantante novel sobre el que prevalece un canto firme, seguro, con una voz homogénea en todos los registros.

Finalmente apuntaremos que en este año 1961 se va a premiar la grabación de *El retablo de Maese Pedro* de Manuel de Falla, promocionada a finales de diciembre, coincidiendo con las celebraciones en honor de Manuel de Falla y al estreno mundial de *La Atlántida*.<sup>373</sup> En ella, el maestro Pedro de Freitas Blanco dirige la Orquesta de Conciertos de Madrid, siendo los intérpretes Teresa Tourné (Trujamán), Pedro Lavirgen (Maese Pedro) y Renato Cesari (Don Quijote). Un disco objeto de futuros reconocimientos: el trofeo de la Academia Francesa del Disco, y la mención especial para sus intérpretes en el Festival del Disco del Mar de la Plata (Argentina).<sup>374</sup>

\*\*\*\*\*

Un primer gran periodo del protagonista se sintetiza como sigue:

A lo largo de este itinerario entre los años 1930-1961, englobados bajo las denominadas *Etapas cordobesa y madrileña de Pedro Lavirgen*, hemos analizado, en primer lugar, cómo se desarrolló su infancia en el pueblo natal de

---

<sup>373</sup> “Especial dedicado Manuel de Falla y el estreno mundial *La Atlántida*”. *Ritmo*. Madrid, n.º 323, diciembre 1961. Véase la contraportada en que aparece varia discografía de *Hispanvox* dedicada al compositor, entre ellos figura *El retablo de Maese Pedro* (HH 10-78).

<sup>374</sup> “Temas de actualidad”. *Ritmo*. Madrid, n.º 326, abril-mayo 1962, p. 23.

Bujalance. Pedro ocupa el quinto puesto entre los siete hijos de Antonio Luis Lavirgen Martínez y Marcelina Gil Romero, matrimonio forjado con el trabajo del cabeza de familia, empleado en las actividades agropecuarias propias de este pueblo olivarero de Andalucía.

Una vida modesta y sencilla interrumpida por el estallido de la Guerra Civil. Cuando nuestro protagonista estaba a punto de cumplir los seis años, la familia entera abandonó la casa natal para instalarse en Zocueca (Bailén). Allí sufrieron las carencias propias de un periodo de guerra y él, en especial, el padecimiento de una enfermedad que le dejará secuelas en la articulación de su rodilla izquierda.

Una vez finalizada la contienda, Pedro Lavirgen ingresó en el Hogar y Clínica de San Rafael de Córdoba y formó parte de su Coro. Durante la estancia en este centro (de julio de 1939 a marzo de 1941), se configuró parte de la personalidad espiritual de Pedro Lavirgen. De vuelta al pueblo natal, y dado que por problemas de salud no podía integrarse en el mundo laboral de la familia, comenzó a recibir una formación académica y superó el Bachillerato. Por entonces, ingresó en el Coro Parroquial donde recibió las primeras orientaciones musicales del Padre Ladislao de Jesús María Senosiaín y de la pianista Librada Begué y González de Canales.

Bujalance, al igual que otras muchas poblaciones españolas, mantenía en aquellos años un árido panorama musical. Según los documentos manejados, no recibió la Labor del Departamento de Música de la provincia de Córdoba, y el Coro Parroquial, acorde con el momento socio-político que vivía el país, se centraba en un repertorio musical para las festividades religiosas. En ocasiones, y para dar mayor solemnidad, la Parroquia contrataba a cantantes profesionales y éstos apreciaron en el joven aficionado unas excepcionales condiciones vocales.

En mayo de 1948 Pedro Lavirgen se presentó al Concurso de Artistas Noveles, celebrado en Córdoba, donde interpretó tres romanzas de zarzuela para barítono. En este acto, el Catedrático de Canto del Conservatorio Profesional de Música de la ciudad, Rafael Serrano Palma, le aconsejó que abandonase ese repertorio para encuadrarse en uno más apropiado a sus cualidades como tenor.

No obstante, en el programa más antiguo que hemos encontrado, una velada Artístico-Musical celebrada en junio de 1952, se anunciaba la participación del barítono Pedro Lavirgen para interpretar la romanza de *Katiuska*.

A los diecinueve años había obtenido el Título de Maestro de Primera Enseñanza en la Escuela de Magisterio de Córdoba, con el que imparte clases en un colegio de Bujalance. Su aspiración era ingresar en la Facultad de Filosofía y Letras de Madrid. Al menos, con este pretexto, partió hacia la capital de España.

En 1954, una vez instalado en Madrid, buscando un profesor de canto recibió diferentes indicaciones de las profesoras Carlota Dhamen, María Ángeles Ottein y Juan Pérez Flores. Sin apenas progresos vocales y tras varios descabros, encontró al tenor Miguel Barrosa, su Maestro de Canto: avanza notablemente, estudia concienzudamente un repertorio para presentarse como tenor solista, en 1959 en su primer concierto ante el público del Centro Gallego de Madrid.

Durante estos años de formación vocal compaginó sus clases de canto con la labor como corista de diversas agrupaciones vocales de Madrid: Coro Cantores de Madrid, el Coro de Cámara de Radio Nacional y el Coro del Teatro de la Zarzuela. Tuvo la oportunidad de afrontar el género dramático, de escuchar el repertorio interpretado por los cantantes de prestigio de aquellos años, formarse directamente sobre el escenario. En el ambiente privado debemos señalar que en 1958 contrajo matrimonio con Francisca Baena Coca, quien lo apoyará en su carrera de cantante.

En julio de 1959, Pedro Lavirgen de corista de la Compañía Titular del Teatro de La Zarzuela –dirigida por Lola Rodríguez de Aragón– pasó a ser tenor solista para las representaciones de la ópera española *Marina* de Emilio Arrieta, que representaron en el Teatro Miguel Fleta de Zaragoza. Llegó a bisar y recibió una elogiosa crítica; pero una vez finalizadas las funciones, volvió a integrarse en la cuerda de tenores. Obstinado por subir un nuevo peldaño en su posición laboral, aún tuvo otra presentación como solista ante el público del Teatro de La Zarzuela de Madrid cuando interpretó *Bohemios* (diciembre de 1959), en la nueva versión del maestro Ferrer sobre la original de Amadeo Vives.

Posteriormente, Lavirgen fue contratado como tenor comprimario de la Compañía Titular del Teatro de La Zarzuela, con lo que debía aguardar el momento de poder salir al escenario como sustituto, dentro de las representaciones que se organizaban bajo el patrocinio de Festivales de España.

Un impulso a su despliegue como solista fue su incorporación a la Compañía del Maestro César de Mendoza Lasalle, con la que presentó *La bruja* nuevamente ante en el público del Teatro de La Zarzuela (octubre de 1960) y emprendió una gira por diversas capitales españolas.

Sin embargo, inició una nueva etapa profesional cuando en abril de 1961 fue contratado como tenor solista de la Compañía Lírica Amadeo Vives, dirigida por José Tamayo. Con ella debutó como Fernando, en el Teatro Pérez Galdós de Las Palmas de Gran Canarias (abril 1961). Así mismo, tras *Doña Francisquita*, representó *Bohemios* y *La viuda alegre*.

Estas tres zarzuelas conformaron la programación que, dentro de la edición de Festivales de España de 1961, interpretó la Compañía Lírica Amadeo Vives y con ella Pedro Lavirgen, en las ciudades de Santa Cruz de Tenerife, Sevilla, Oviedo, Madrid, Valencia, San Sebastián y Barcelona. En una síntesis de las referencias críticas sobre el tenor Lavirgen, publicadas en la prensa española, lo encontramos caracterizado con los siguientes atributos: en ocasiones ajustado a la partitura; en otras, sin problemas; exaltado por un fraseo perfecto, los agudos fáciles y potentes, y la facilidad para los pianos y filados. Destacado como un tenor de bello timbre, de tendencia lírico-dramática, en posesión de una buena respiración, impostación, la mecánica y dominio de la voz. Cumpliendo con sus personajes, algunas veces más cohibido al inicio de la representación, pero en una creciente entrega. Se trata, pues, de cualidades que puede mejorar. Los aplausos del público le obligaban a bisar. Por todo ello, a Pedro Lavirgen se le auguraba un brillante porvenir.

Su voz quedó registrada en varias grabaciones discográficas como *La linda tapada*, *Luisa Fernanda*, *Los gavilanes* y *El retablo de Maese Pedro*.

En ese año de 1961 empieza a afianzarse en su carrera como solista y a cosechar sus primeros éxitos por España, tal y como hemos analizado a través de las críticas aparecidas en la prensa española sobre sus actuaciones, tanto en las representaciones organizadas bajo Festivales de España como en las temporadas organizadas por las empresas teatrales. Con la experiencia acumulada –en el argot teatral las tablas– y los triunfos obtenidos, el tenor ocupa un puesto propio como solista de la Compañía Lírica Amadeo Vives, así como en la prensa, en la que va acaparando poco a poco un mayor número de líneas, siempre resaltando sus cualidades vocales e interpretativas.

**PARTE SEGUNDA**

**ASCENSO HACIA EL ÉXITO EN ESPAÑA Y  
PRIMERAS INCURSIONES EN LA ÓPERA  
(1962-1965)**



En esta segunda parte, articulada en tres bloques de contenidos, vamos a analizar su actividad entre los años 1962 a 1965. Pedro Lavirgen progresa en sus actuaciones en España en una línea creciente de éxitos, especialmente con la zarzuela y realiza sus primeras incursiones en el mundo de la ópera.

El primer bloque comprende el año 1962, a lo largo del cual mantiene su labor como tenor solista de la Compañía Amadeo Vives, interviniendo en los Festivales de España o en pequeñas temporadas, y también como solista de la Compañía del Maestro Mendoza Lasalle. Debuta como Don José, en las producciones de José Tamayo de la ópera *Carmen*, y triunfa en el Teatro de La Zarzuela de Madrid con *Doña Francisquita*, con la que se hace merecedor del Premio Nacional de Interpretación Lírica.

La vida continúa para el premiado nacional, y durante los años 1963-64, periodo del que nos ocuparemos en el bloque siguiente, el nombre de Pedro Lavirgen va teniendo un reconocimiento en España, mostrando con cada representación su talante vocal y escénico. Como componente de la Compañía Amadeo Vives, analizaremos sus intervenciones en los Festivales de España, la temporada desarrollada en Lisboa y un nuevo reconocimiento: la concesión de la Medalla de Oro del Círculo de Bellas Artes de Madrid.

Finalmente, bajo el epígrafe *El salto a la ópera*, mostraremos cómo Lavirgen, tras los viajes que realiza a Milán, enfoca su carrera artística hacia la ópera. En 1964 debuta con *Aida* en el teatro Bellas Artes de México, casi a la vez que el Gran Teatro del Liceo de Barcelona le abre sus puertas con *Carmen*. Desde 1965 la ópera va acaparando su repertorio y junto a *Amaya* y *Cavalleria rusticana*, los nuevos títulos con los que irrumpe en el II Festival de la Ópera de Madrid, o *Turandot*, para México, continúa su labor canora con un programa en el que la zarzuela poco a poco va reduciendo su presencia.



## 1. UN AÑO, 1962, PARA EL PREMIO NACIONAL

Hemos comentado, a lo largo de la parte precedente, la inestable situación por la que estaba pasando la zarzuela. Un interesante artículo publicado a principio de 1962 nos puede situar nuevamente en ese contexto en que la zarzuela suena a poco, a “pequeño, deleznable, a modo pueblerino, cosilla de poca monta”<sup>1</sup>. Su autor trata de definirla como una criatura musical estrictamente nacional; como una forma especial de drama lírico que se ha menospreciado por la inadecuada comparación con el género operístico, cuando hay que estimarla con su propio rasero. También, se la describe como negocio y como espectáculo: nos recuerda que actualmente es una ruina porque, aunque el teatro se encuentre lleno, se moviliza a un gran ejército de intérpretes, coros, cuerpo de baile, etc. que por sí sólo no pueden resistir económicamente. Habría que pensar en la manera de subvencionarla porque al público le sigue gustando, es decir, es un género que no ha pasado.

En cualquier caso, la zarzuela y sus intérpretes se abren camino, representación tras representación, y Pedro Lavirgen formó parte del elenco de la Compañía Amadeo Vives que cosechó éxitos, como los que señalaremos del Teatro Calderón de Barcelona. La zarzuela siguió siendo motivo de polémica y de comparación con la ópera, mas en 1962, cuando en Madrid, a falta de un Teatro de Ópera, se representó *Carmen* de Georges Bizet en la Plaza Mayor. Un nuevo éxito para José Tamayo y su Compañía Lírica, un nuevo punto de arranque para los aficionados a la ópera y para el propio Lavirgen, que hizo su primera incursión en este título francés. Bajo el Plan Nacional de Festivales del año 1962,

---

<sup>1</sup> Confróntese LEGAZA, J. L.: “Reflexiones sobre el género lírico”. *Ritmo*. Madrid, n.º 324, enero-febrero, 1962, p. 4.

visitaron localidades españolas como Salamanca, Sevilla, Pamplona, Valencia, Logroño, La Coruña o Gijón.

Asimismo, con dicha compañía y con la del Maestro Mendoza Lasalle, interviene en las pequeñas temporadas de zarzuela desarrolladas por las empresas teatrales. Con todas estas representaciones se va forjando vocal y escénicamente, con éxito en ciudades de ambiente musical, hasta llegar a la apertura de la Temporada del Teatro de La Zarzuela de Madrid, donde el tenor obtiene un clamoroso triunfo con *Doña Francisquita* que le lleva a la concesión del Premio Nacional de Teatro en la modalidad de Interpretación Lírica (1961-1962). Veamos cómo transcurren todos estos acontecimientos.

### 1.1. LA COMPAÑÍA AMADEO VIVES EN BARCELONA

Para la presentación de la Compañía Lírica Amadeo Vives en Barcelona, en la temporada de zarzuela de 1962, se ha escogido *Doña Francisquita*. Aunque era el mismo título que se había representado en el Teatro Griego de Montjuich el año anterior (recordemos, con gran éxito), es la primera vez que va a representar en un teatro cerrado, el Calderón; lo que obliga a realizar diferentes modificaciones escénicas. Este Teatro incluye en su cartelera una temporada de zarzuela, aporte de este género a la vida musical que se desarrolla en la ciudad.

Desde hace dos años, Barcelona atraviesa una crisis musical y su Orquesta Municipal desciende en calidad y número de sus conciertos, siendo un grave trastorno la muerte de Ricardo Lamote de Grignon y la de Eduardo Toldrá, subdirector y director. La menguada actividad de las orquestas barcelonesas se vio en parte compensada por los soberbios conciertos de solistas de fama internacional y de música de cámara organizados por instituciones como Pro Música, Asociación de Cultura Musical, Tardes y Veladas Musicales, el Ateneo Barcelonés, el Instituto Británico, Instituto Italiano, Juventudes Musicales, Club 49, Instituto de Estudios Norteamericanos.<sup>2</sup> Pero también ofrece sus propuestas el Palau de la Música Catalana, sede del Orfeó Catalá, mientras el Gran Teatro del

---

<sup>2</sup> Cfr. *Enciclopedia Universal Ilustrada, Europeo- Americana*. Enciclopedia Espasa Calpe. Madrid. Año 1961-1962, pp. 1171-1179.

Liceo hace frente a una crisis económica, lo cual no quiere decir que no luciesen astros de gran magnitud como Montserrat Caballé, Joan Sutherland, Renata Scotto, Fiorenza Cosotto, Franco Corelli, y Giuseppe di Stefano, entre otros, o que las compañías de Ballet no mantengan su propia temporada.<sup>3</sup>

Hay un gran ambiente de gran afición a la música en el que la Compañía Amadeo Vives obtuvo un resultado concluyente, con un espectáculo deslumbrante y lleno a rebosar, apunta *La Vanguardia Española*, que tras elogiar a Ana M.<sup>a</sup> Olaria e Inés Rivadeneira, destaca al tenor: “Un gran triunfo personal alcanzó también, el tenor Pedro Lavirgen, cantante de fina escuela y poderosos medios vocales, a quien se ovacionó repetidamente, obligándole a bisar algunos números.”<sup>4</sup> En la misma línea se suceden las palabras de otro diario que, a su voz extensa y bien timbrada añade como elogio una “buena escuela y perfecto dominio de las tablas.”<sup>5</sup>

También se representan en el Teatro Calderón *Bohemios* y *Marina*.<sup>6</sup> Como dice el comentarista, Barcelona es una plaza en la que se hila fino con respecto al bel canto, y empieza a describirnos el ambiente musical de la ciudad condal. No exagera, pues debemos recordar que Barcelona era la única ciudad española que mantenía un teatro, el Gran Liceo, con temporada de ópera estable. Las grandes figuras que pusieron en pie en el escenario del Gran Teatro del Liceo, temblaron en *Tosca*, *Manón...*, ante la cátedra inflexible de la parte alta del coliseo y aquí en *Marina* no se permite el menor lapsus. Así fue la emoción, el temblor que le cogió al tenor Pedro Lavirgen, cuando hubo atacado su «Costas las de Levante» en el aplauso unánime y desbordado del senado.<sup>7</sup> Llegó y triunfó.

Otro diario, lo describe en las representaciones de *Marina* en los siguientes términos:

---

<sup>3</sup> CERVELLÓ, M., y NADAL, P.: *El Gran Teatre del Liceu*. Edit. Columna i Josep Infesta editor. Barcelona, 1999, pp. 38-39.

<sup>4</sup> Véase M. T.: “Calderón. Presentación de la compañía lírica «Amadeo Vives» con «Doña Francisquita», en: *La Vanguardia Española*, 24 abril 1962. A.P.T.

<sup>5</sup> Confróntese “Calderón. Presentación de la compañía lírica «Amadeo Vives» con «Doña Francisquita». A.P.T. Reseña de prensa, atribuida a abril de 1962. Recogido en Apéndice Doc. N.º 36.

<sup>6</sup> De acuerdo al programa de mano correspondientes a *Bohemios* y *Marina* del Teatro Calderón, 1962. Empresa Lusarreta. La segunda obra como despedida

<sup>7</sup> SAINZ, L.: “Teatro Calderón «¡Costas las de Levante, playas las de Lloret!» Una «Marina» espléndida”, en: *Diario de Barcelona*, 3 junio 1962. A.P.T.

“Con su enorme potencial de voz fresca, agradable y bien timbrada, cantante de fino estilo, dio la nota cumbre en el aria del primer acto (salida de tenor), adueñándose del público al que satisfizo ampliamente en todas sus intervenciones.”<sup>8</sup>

Con seis representaciones de *Marina* de “auténtica alcurnia” se termina esta temporada de zarzuela en Barcelona, en la que el tenor Lavirgen, con una excelente interpretación, hubo de repetir la salida.<sup>9</sup> Completaba el cuarteto protagonista Ana M.<sup>a</sup> Olaria, Antonio Campó y el bajo Julio Catania, dirigidos por Eugenio M. Marco. La crítica es unánime exaltando al tenor.<sup>10</sup>

## 1.2. PLAN NACIONAL DE FESTIVALES, EDICIÓN 1962

De mayo a octubre de 1962 se lleva a cabo el Plan Nacional de los Festivales de España organizado por la Comisaría General de Festivales, dependiente del Ministerio de Información y Turismo. Música, Teatro y Danza son llevadas por la geografía española como vehículo de cultura que en su décima edición han cumplido más de 1950 representaciones en más de 200 Festivales celebrados. Estas palabras figuraban en los programas editados por el Patronato Nacional de Información y Educación Popular que, en su aspiración por una educación del pueblo, ofrece espectáculos en base a un criterio de máxima selección, sin concesiones a la supuesta ignorancia de las mayorías.<sup>11</sup>

Para atender las 40 localidades incluidas en el Plan, debían contar con el apoyo económico de los Ayuntamientos. Estas instituciones, de mayo a octubre, van acogiendo a las Compañías de acuerdo con los programas previamente seleccionados e introduciendo los elementos locales necesarios para poder

---

<sup>8</sup> Cfr. DE CALA, M.: “En el Calderón. Grandioso éxito de la ópera «Marina» por la Compañía Lírica «Amadeo Vives»”. A.P.T. Reseña de prensa atribuida a 1962. Recogido en Apéndice Doc. N.º 37.

<sup>9</sup> Vid. “Terminó la temporada lírica”. A.P.T. Reseña de prensa atribuida a 1962. Recogido en Apéndice Doc. N.º 38.

<sup>10</sup> Diferentes recortes de prensa del archivo privado del tenor nos dan cuenta de estas representaciones, como A. M. T.: “CALDERÓN. Representaciones de la ópera «Marina», por la Compañía Amadeo Vives”, en: *La Vanguardia Española*. A.P.T. Reseñas de prensa atribuida a 1962. Recogido en Apéndice Doc. N.º 39.

<sup>11</sup> Véase programas de mano correspondientes al VIII Festival de Sevilla y al IX Festival de Cartagena, ambos de 1962. Son una muestra de esta labor divulgativa.

llevarlos a cabo, como son: la orquesta, el coro, rondalla, o solistas de relevado prestigio.

En teatro figura la Compañía Lope de Vega, bajo la dirección de José Tamayo<sup>12</sup>; en Danza, el Ballet Compagnons de París, con la primera bailarina de la ópera que ofrece diferentes coreografías. Nuevamente figura en música, dentro del Ciclo de Teatro Lírico, la Compañía Lírica Amadeo Vives. En su programa incluye la ópera española *Marina* de Arrieta, la opereta *La viuda alegre* de Lehar y las zarzuelas *Doña Francisquita* de Vives y *El barberillo de Lavapiés* de Barbieri. Por último recoge el espectáculo llamado *Festival de la Zarzuela*, que consiste en la recopilación de una selección de los números más famosos de zarzuelas, como *Pan y Toros* de Barbieri; *Agua, azucarillos y aguardiente* y *La gran vía* de Chueca; *La revoltosa* de Chapí y *Gigantes y cabezudos* de F. Caballero; páginas notables del género español que han permanecido archivadas tras su estreno y que por estos años se vuelven a reponer. No hay por tanto la incorporación de ninguna página musical nueva, ningún estreno.

En la Compañía son solistas principales las sopranos Ana María Olaria y Dolores Cava; las mezzos Inés Rivadeneira y Marisol Lacalle, los tenores Pedro Lavirgen y José Manzaneda; los barítonos Antonio Campó y Luis Villarejo, y el bajo Julio Catania, todos bajo la dirección musical de Eugenio M. Marco y el marchamo escénico de José Tamayo.

En el Teatro Campoamor de **Oviedo**, tuvo lugar un año más la edición Festivales de España e intervino la Compañía Amadeo Vives junto a la Orquesta Sinfónica Provincial, dirigida por Eugenio M. Marco. Para la primera presentación se escogió la obra *Marina*<sup>13</sup>, una oportunidad para que “los cantantes hiciesen una versión operística del más alto nivel”, en la que los pasajes líricos más conocidos y gratos al público permitieron a éste aplaudir para premiar las intervenciones de Ana M.<sup>a</sup> Olaria, cada día más segura en su larga tesitura de

---

<sup>12</sup> La Compañía Lope de Vega presenta *Fuenteovejuna*, *Peribáñez* y *el Comendador de Ocaña*, ambos de Lope de Vega; *El anticuario* de Dickens, *Becket* y *El honor de Dios* de J. Anohuil.

<sup>13</sup> Programa de mano. *Marina*. Ciclo de Teatro Lírico, Oviedo 8 junio 1962. Festivales de España y Ayuntamiento de Oviedo. Función de noche.

soprano; Pedro Lavirgen un tenor “de buenos y limpios registros”, al igual que al barítono Luis Villarejo, y al admirado bajo cantante Julio Catania.<sup>14</sup>

De esta misma interpretación tenemos otra impresión del éxito completo y grandioso, con la obra de Arrieta, relativo a la figura objeto de nuestro estudio, el tenor Lavirgen a quien había verdadero interés por oír: “satisfizo desde la salida. Si bien comenzó con una natural nerviosidad, duró poco y se fue creciendo a media que transcurría la obra. Todas las bellas frases melódicas de su *particella* fueron cantadas con voz limpia y potente, sin una sola vacilación”. Alberto Less nos hace un curioso comentario sobre el momento de los aplausos, pues no está conforme con la norma de no saludar durante la representación, ni con no levantar el telón hasta que la obra termina, pues se contiene y se pierde la efusividad hacia los cantantes.<sup>15</sup>

El crítico Tamino, en otro diario, exalta las cualidades vocales del tenor y matiza su intervención. Tras señalar, en primer lugar, la “creación excelente” de Luís Villarejo (Roque) y los “defectos” a Ana M<sup>a</sup> Olaria, dice de Pedro Lavirgen:

“Posee un bello timbre, más potente la voz en los agudos, conseguidos todos sin vacilación, que en el registro medio, muchas veces difícilmente audible (sobre todo en los dúos). Su interpretación fue correcta en general aunque no brillante ni excepcional.”<sup>16</sup>

Pese a las posibles limitaciones del crítico por la censura, no duda en calificar de “horrendo” el decorado; ni de apuntar los desajustes que en momentos se produjo en la orquesta, por lo que en general la representación ha sido “mediocre, salvada por las individualidades señaladas y por el entusiasmo del público que no regateó aplausos, a los conjuntos ni a los solistas.”<sup>17</sup>

Al día siguiente se repone *Doña Francisquita*, en la que las exigencias líricas de la partitura son superadas por los tres cantantes del reparto: Inés

---

<sup>14</sup> Véase B.: “En Festivales de España volvió al Campoamor «Marina»”. A.P.T. Reseña de prensa, 9 junio 1962. Recogido en Apéndice Doc. N.º 40. El subtítulo indica: Con el inmejorable cuarteto: Ana María Olaria, Pedro Lavirgen, Luis Villarejo y Julio Catania.

<sup>15</sup> Confróntese LESS, A: “Festivales de España. Presentación de la Compañía «Amadeo Vives»”. A.P.T. Reseña de prensa, 9 junio 1962. Recogido en Apéndice Doc. N.º 41. La noticia muestra un subrayado, característica frecuente en su archivo.

<sup>16</sup> Vid. TAMINO: “Festivales de España. Reposición de «Marina» en el Campoamor”. A.P.T. Recorte de prensa atribuido a junio de 1962. Recogido en Apéndice Doc. N.º 42.

<sup>17</sup> *Ídem*.

Rivadeneira, Ana M.<sup>a</sup> Olaria y Pedro Lavirgen, tenor que recibe un elogio aparte, la cualidad de saber reservarse, que será objeto de comentario a lo largo de su carrera artística:

“Ofrece una reservada característica: la de crecerse de pasaje a pasaje, de acto a acto. Este tenor siempre terminará por ser aplaudido y por permitir al público que escuche sin angustia; pero de primera intención inquieta. Juzgo que se administra bien y que gradúa su actuación sabiamente para terminar en franca complacencia.”<sup>18</sup>

En estas mismas fechas, coincidiendo con su estancia en Oviedo, es entrevistado por Nacho Artime quien escribe bajo el titular “Pedro tiene historia de cantante de película”. Justo antes de salir al escenario explica su vida y realiza una valoración sobre lo que supone cantar en esta ciudad, con un público esencialmente operístico. Venía un poco asustado pero notó que el público se entregó en diversas ocasiones, lo que quiere decir que las cosas estuvieron bien. Sabía perfectamente que quedar bien en Oviedo era un buen espaldarazo para cualquier cantante, dada la tradición operística de este público.<sup>19</sup>

Entre sus costumbres, por entonces, está la de tomar una infusión de manzanilla con limón. Afirma que para un cantante es importante saber hasta dónde puede llegar y se autodefine como una voz de tenor sin grandes problemas técnicos que, estudiando con buena voluntad puede hacer una bonita carrera. A punto de salir desde bastidores finaliza con estas palabras: “«Soy nervioso y tengo miedo cuando voy a salir a escena. De todas formas, creo que todos los cantantes tienen miedo, lo que pasa es que unos lo disimulan mejor que otros»”. El periodista se sorprende del tenor y cree que debe de ser un experto en disimular el

---

<sup>18</sup> Cfr. B.: “Decisivo éxito de Inés Rivadeneyra y de Ana M.<sup>a</sup> Olaria.” en: *La Nueva España*, 10 junio 1962, p. 5. El subtítulo de la cabecera dice: El tenor Lavirgen superó todas las posibilidades.

<sup>19</sup> Una de las asociaciones de amigos de la ópera de más solera de España es la de Oviedo, que en el año 1998 celebró su cincuenta aniversario. Para más información sobre ella véase, ALVAREZ-BUYLLA MENÉNDEZ, J.: (Coord.) *50 aniversario de la Ópera de Oviedo*, Casaprima editor, Oviedo. 1998. Recoge los recuerdos más sobresalientes de la ópera en esta ciudad, con una relación detallada de intérpretes y obras.

miedo porque, cuando lo dejó, a punto de empezar la representación, estaba totalmente tranquilo.<sup>20</sup>

En relación con los nervios previos a una actuación, el tenor nos hace referencia a una anécdota de estos años en que comparte escenario con el gran barítono Antonio Campó. Cuando veía al tenor, antes de cantar *Marin,a* que se daba masajes en la pared abdominal y nervioso, le decía: “tu cantas... y si cuando llegues a *Costas las de Levante* das un gallo, tras la función, te emborrachas y a dormir como un lirón; pero el torero puede ir a dormir al hospital o al cementerio...”<sup>21</sup>

El éxito ovetense de la representación de la *Doña Francisquita*, que ahora nos ocupa, queda reflejado por Alberto Less, quien destaca las voces de las tres figuras principales de la zarzuela, que sirvieron a los personajes de Aurora, la Beltrana y Fernando. Para este último señaló que fue servido por “uno de los cantantes de mayor mérito en la actualidad; pero, además, que no se limita a cantar, sino que vive el papel y sabe moverse en escena. La famosa romanza del segundo acto, cantada con gusto, con delicadeza y con brío, arrancó una larga ovación, entrecortada con aprobaciones de «muy bien» y «bravo»”. Las ovaciones se sucedieron casi sin interrupción y se permitieron los saludos y alzados del telón al finalizar cada número, por lo que el público pudo mostrar ampliamente su entusiasmo a cada uno de los elementos participantes.<sup>22</sup>

El siguiente espectáculo que se lleva a escena en el Campoamor es *Homenaje a la Zarzuela*.<sup>23</sup> Para los números seleccionados interviene el tenor, junto a Dolores Cava en el dúo *de Bohemios* que “cantaron espléndidamente”, y en su parte a solo con el coro de los repatriados en el que Pedro Lavirgen “hizo el regalo de su limpia y varonil voz de tenor, tan firme y tan segura.”<sup>24</sup>

---

<sup>20</sup> Vid. ARTIME, N.: “Pedro Lavirgen tiene historia de cantante de película”. en: *La Nueva España*, 10 junio 1962, p. 5. Con foto de un joven Pedro Lavirgen.

<sup>21</sup> Conferencia de Pedro Lavirgen “El Tenor verdiano”, dentro en las Jornadas de Ópera Abierta organizadas por la Asociación de Amigos de la Ópera de Córdoba. Salón de Telares del Gran Teatro de Córdoba, 11 junio 2001.

<sup>22</sup> Véase LESS, A.: “Festivales de España. Otro clamoroso éxito: «Doña Francisquita»”. A.P.T. Reseña de Prensa atribuido a junio de 1962. Recogido en Apéndice Doc. N.º 43.

<sup>23</sup> Programa de mano. Espectáculo *Gran festival de la Zarzuela*. Ciclo de Teatro Lírico. Festivales de España y Ayuntamiento de Oviedo, Oviedo 11 junio 1962.

<sup>24</sup> Cfr. LESS, A.: “Festivales de España. Homenaje a la zarzuela”. A.P.T. Reseña de prensa atribuido a junio de 1962. Recogido en Apéndice Doc. N.º 44.



Tamino nos escribe que el tenor Lavirgen cantó con sensibilidad el dúo de amor de *Bohemios* y los concertantes de la zarzuela aragonesa, pudiendo admirar sus dotes.<sup>25</sup> También este crítico, tras la reposición de *La viuda alegre*, se plantea que la opereta sigue siendo objeto de clamores y fanática adhesión, y se cuestiona una vez más sobre la ausencia de nuevas creaciones de zarzuela, teniendo que nutrirse la afición del repertorio clásico. Se resiste “a aceptar que nuestra zarzuela haya sido reemplazada per secula por los festejos revesteriles o folklóricos.” Posteriormente describe los aplausos que acompañaron insistentemente durante toda la representación, para una compañía ejemplar que permite la pervivencia de la zarzuela, y dedica unas excelentes líneas a Pedro Lavirgen:

“En su última actuación ante nosotros mantuvo y superó la constante de caudalosa voz y fuerte temperamento dramático que hacen de él la figura masculina de mayor relieve de la compañía. Sirva como mejor elogio en esta despedida el deseo de verle incorporados nuevos personajes. Se ha ganado al público ovetense.”<sup>26</sup>

El balance general de esta edición de Festivales de España es que proporcionaron cuatro funciones de ballet y siete de zarzuela, lo que “animó algo el decaído clima escénico” con la intervención de las principales voces de la Compañía Lírica Amadeo Vives: Ana M.<sup>a</sup> Olaria, Dolores Cava, Pedro Lavirgen y José Manzaneda.<sup>27</sup>

El tenor, imaginamos, debió sentirse muy halagado tras la lectura de estas críticas ovetenses, dada la larga tradición lírica existente en esta ciudad. Entre el público se encontrarían asiduos a la temporada de ópera que se reunían en torno a las tertulias musicales de buenos aficionados, como las que se citaban en los cafés cercanos al Campoamor.<sup>28</sup>

---

<sup>25</sup> Véase TAMINO: “Festivales de España. Gran festival de la zarzuela”. A.P.T. Reseña de prensa atribuido a junio de 1962. Recogido en Apéndice Doc. N.º 45. Pedro Lavirgen se despidió de este Festival con *El barberillo de Lavapies*.

<sup>26</sup> Confróntese TAMINO: “Festivales de España. Reposición de «La viuda alegre»”. A.P.T. Reseña de prensa atribuido a junio 1962. Recogido en Apéndice Doc. N.º 46.

<sup>27</sup> Cfr. ARRONES PEÓN, L.: *Teatro Campoamor. Crónica de un coliseo centenario, Oviedo 1892-1992*. Real Instituto de Estudios Asturianos. 1993, pp. 261-262. Aparece una fotografía de Pedro Lavirgen.

<sup>28</sup> Entre ellas, la tertulia de ópera *Los Puritanos* que se reunían desde finales de los años 40. Para una descripción de sus actividades véase ÁLVAREZ LEBREDO, C.: *Cincuenta años de música en Ribadeo*. Editorial Nigoba. Lugo, 2003, pp. 210-220.

En junio de 1962 el director granadino José Tamayo hizo un nuevo montaje escénico. En esta ocasión fija su labor coreográfica y artística en la ópera *Carmen* de Bizet, que, en una excepcional versión, es representada en el marco de la Plaza Mayor de Madrid. Ante un público de más de tres mil espectadores se ofreció en versión italiana, lo cual era relativamente corriente en aquellos años,<sup>29</sup> y vino a demostrar que hacía falta la ópera en Madrid donde había afición y público para ello.<sup>30</sup>

En el escenario se reunían trescientas personas con la Orquesta Sinfónica y un reparto integrado por Anna Maria Rotta, Ana M.<sup>a</sup> Olaria, Piero Miranda Ferraro, Piero Capuccilli, Julio Catania, José Luis Villarejo, Dolores Cava y Marisol Lacalle, que junto a los coros de la Compañía Amadeo Vives, la Escolanía y el coro Cantores de Madrid, lograron un buen éxito bajo la dirección de Bruno Rigacci.<sup>31</sup> Para esta ocasión, los tenores que alternaron el reparto durante más de dieciséis representaciones casi seguidas fueron Pier Miranda Ferraro y Angelo Laforese. Junto a ellos intervenía Anna M.<sup>a</sup> Rotta, la Carmen más solicitada de estos años, que alternaba con Gian Madeira. Pedro Lavirgen, en esta ocasión, era el *cover*, es decir, el sustituto o reserva ante la posible indisposición de alguno de los tenores, cosa que no ocurrió.<sup>32</sup>

A este veraniego espectáculo de la capital española asistieron alrededor de cuarenta y cinco mil personas, en representaciones con las localidades agotadas. Aunque los precios eran asequibles, pero no populares, se demostraba que

---

<sup>29</sup> La costumbre de cantar la versión italiana y no la versión francesa original fue recriminada por el propio Lavirgen con ocasión de la Conferencia dada sobre el tenor verdiano, pero era aceptado dentro del panorama musical de los años sesenta. En el propio Gran Teatro del Liceo de Barcelona, el único teatro estable para la ópera en España, el coro cantaba en italiano independientemente de la lengua en que se expresaban los solistas. Véase *El Liceu dels seixanta (1957-1972)*. Edita Amics del Liceu. Barcelona, 2000, p. 13.

<sup>30</sup> También en estas fechas la Compañía de Teatro Lírico Julián Gayarre presentó la ópera de Donizetti *Elixir d'amore*, con patrocinio de la Marquesa de Taurisano.

<sup>31</sup> El cuadro de cantantes gozó de una excelente crítica, véase el artículo de LOPEZ LERDO DE TEJADA, F.: "Ópera en Madrid". *Ritmo*. Madrid, n.º 328, julio- agosto 1962, p. 12. La portada también está dedicada a esta producción de *Carmen*, con fotografías del cuerpo del Ballet Español

<sup>32</sup> Según una conversación con Lavirgen, para el papel de Escamillo ensayó el barítono A. Campó que por indisposición fue sustituido por un jovencísimo Capuccilli. Este barítono que posteriormente ha realizado una brillante carrera internacional, "... fue el más flojo del reparto, actuando sin convicción", *Op. cit.*

merecía la pena unirse en el esfuerzo en pro de la ópera y de la música en general.<sup>33</sup>

El montaje se llevó a otras ciudades españolas como Sevilla, La Coruña... y se incorporó en la programación de la Compañía Lírica Amadeo Vives, especialmente en la del año 1963, con una versión más reducida y adaptable a diferentes escenarios. Faltaron los divos italianos, el Ballet de Pilar López, y en algunas ocasiones se emplearán la orquesta, coro y escolanía locales.

Para estas fechas, las llamadas a los aficionados de la ópera madrileña tuvieron su eco. Desde febrero se empezó a constituir una Asociación de Amigos de la Ópera con incipientes reuniones informales, siguiendo el ejemplo de otras provincias en defensa de la ópera. Tras nombrar a la duquesa de Alba presidenta honorífica y al marqués de Bolarque presidente efectivo, se constituyen en asociación con sus correspondientes estatutos. El camino en pro de la ópera en Madrid se había iniciado.<sup>34</sup>

### 1.2.1. De gira: desde Salamanca a Córdoba

Veremos que tras este paréntesis con la ópera *Carmen*, la Compañía Lírica Amadeo Vives prosigue su gira española y con ella Pedro Lavirgen, por lo que daremos cuenta de las actuaciones ofrecidas en ciudades como Salamanca, Sevilla, Pamplona, Valencia y Logroño, en las que el público asiste y premia con aplausos las representaciones organizadas en el contexto de los Festivales de España. La Compañía incluye en la programación el título de Bizet y nos detendremos en los éxitos de nuestro tenor al encarnar el rol de Don José, en ciudades como La Coruña, Gijón y Sevilla.

Finalmente, analizaremos el papel que le corresponde a la zarzuela entre el público de Córdoba. Al realizar un breve recorrido por las compañías que han actuado en esta capital, obtendremos una valoración sobre la acogida de la Compañía Amadeo Vives cuando desarrolla la tercera temporada de zarzuela.

---

<sup>33</sup> Confróntese, LOPEZ Y LERDO DE TEJADA, F. “La necesidad de la Ópera en Madrid”. *Ritmo*. Madrid, n.º 329, septiembre, 1962, p. 6.

<sup>34</sup> Véase FERNÁNDEZ-CID, A.: “Doce recuerdos musicales de 1962”, en: *Informaciones*, 13 diciembre 1962.

En **Salamanca**, tiene lugar el Primer Festival de Primavera coincidiendo con las Fiestas Patronales de San Juan de Sahagún y en su Plaza Mayor se representan *Doña Francisquita* y *Marina* (junio de 1962).<sup>35</sup>

En medio de una extraordinaria expectación, el numerosísimo público ocupaba la totalidad de las sillas del recinto especialmente acotado y se congregaba en todos los balcones de la plaza para una jornada con la ópera de Arrieta. El resultado –añade Delgado– es memorable por la “calidad excepcional” de sus cuatro primeras partes, todos ellos cantantes de exquisita calidad para interpretar una partitura tan rica en matices. La conjunción de todos los factores convierten una representación de ópera en un todo armónico, de insospechada belleza artística, en la que intervienen Ana M.<sup>a</sup> Olaria, esplendorosa, Antonio Campó, Julio Catania, dirigidos por Mario Marco. Con respecto a Pedro Lavirgen lo define como:

“Un tenor de depurada escuela, derrochó una generosa y bien timbrada voz con la más limpia soltura y facilidad que pueda imaginarse. Cantó su papel de Jorge con plenitud musical y equilibrada compostura escénica. Alcanzó alturas de maravillosa expresión lírica en todas sus intervenciones, sobre todo en «Costas las de Levante», el coro de «A beber... » y «Marina, yo parto... ».”<sup>36</sup>

El público no pudo contener casi constantemente sus cálidos aplausos para mostrar así su gratitud a los cantantes y músicos, demostraciones que alcanzaron la máxima expresión al final de cada acto y al final de la obra, verdadera apoteosis de satisfacción colectiva de intérpretes y público.<sup>37</sup>

La ciudad de Cartagena celebra su edición IX de Festivales de España con la reposición de *Bohemios*, *Doña Francisquita*, *Marina* y *Gran Festival de Zarzuela*.<sup>38</sup> Posteriormente, del 24 al 28 de junio, la Compañía se desplazó a **Sevilla** para participar en el VIII Festival, que se celebra en la Glorieta de Aníbal González, en el corazón del Parque de María Luisa. Cada día representan un título

---

<sup>35</sup> Programa de mano. Primer Festival de Primavera. Programa general. Salamanca. La Compañía Lírica Amadeo Vives actúa los días 14 y 15 junio de 1962. Ediciones Anaya.

<sup>36</sup> Vid. DELGADO: “Festivales de España, en la Plaza Mayor, clamoroso triunfo de la Compañía «Amadeo Vives», con «Marina»”. A.P.T. Reseña de prensa, Salamanca, p. 6. Atribuido a 1962. Recogido en Apéndice Doc. N.º 47.

<sup>37</sup> *Ídem*.

<sup>38</sup> Programa de mano. Festivales de España, edición IX. Cartagena, 16 al 19 de junio 1962.

distinto: *Marina, La viuda alegre, Doña Francisquita, El barberillo de Lavapies y Festival de Zarzuela*.<sup>39</sup>

En *Marina*, la intérprete Ana M.<sup>a</sup> Olaria es largamente aplaudida, al igual que el tenor Lavirgen, quien hizo gala de buena escuela y relevantes facultades. También participan Antonio Campó, Julio Catania, y Alberto Bausili, contando para esta ocasión con la orquesta que se ha formado con refuerzos locales.<sup>40</sup>

Esta inauguración constituyó un éxito, dado que los intérpretes fueron muy aplaudidos en diversos momentos de su actuación, como igualmente al final de todos los actos, viéndose precisados a saludar reiteradamente. Esta obra se esperaba con expectación en Sevilla, ya que han sido escasas las oportunidades de escucharla en su versión operística. La representación ha constituido un señaladísimo triunfo para cuantos en ella han intervenido y colaborado, entre ellos el tenor Lavirgen, que salió airoso en su difícil presentación en escena, tan esperada por los aficionados.<sup>41</sup>

Con *Doña Francisquita*, Dolores Cava tuvo una actuación de completo éxito tanto en las romanzas, como en los dúos con el excelente tenor Pedro Lavirgen, que cantó con perfecta igualdad en todos los registros y clara amplitud de volumen, obteniendo un triunfo merecido. En general, todos los intérpretes coadyudaron al singular relieve que alcanzó la representación, con entusiastas aplausos tributados en cada acto por el numeroso público.<sup>42</sup>

En **Pamplona**, el espacio escénico también es a cielo abierto: su Plaza de Toros. Coincidiendo con las fiestas de San Fermín, el Ayuntamiento organiza tres jornadas de representaciones: *Marina, El barberillo de Lavapies y Doña Francisquita*.<sup>43</sup> En esta última intervino Pedro Lavirgen, quien, en palabras de C.

---

<sup>39</sup> Programa de mano. VIII Festival de Sevilla, 1962. Organización conjunta del Ayuntamiento, Comisaría General de Festivales y la colaboración de la Sociedad Sevillana de Conciertos.

<sup>40</sup> Confróntese “VIII Festivales de España en Sevilla. Se iniciaron brillantemente con la representación de la ópera «Marina» por la Compañía «Amadeo Vives», en: *ABC*, Sevilla 26 junio 1962. A.P.T.

<sup>41</sup> Cfr. E.T: “Anoche, en el Parque de Maria Luisa, se inauguraron brillantemente los VIII Festivales de España. Gran éxito de la compañía Lírica «Amadeo Vives», que puso en escena la ópera «Marina», en: *Hoja del Lunes*, 25 junio 1962, p. 25.

<sup>42</sup> Vid. SANTÍÑO: “La representación de «Doña Francisquita» en los VIII Festivales de España obtuvo señalado éxito”, en: *ABC*, Sevilla 27 junio 1962. A.P.T.

<sup>43</sup> Programa de mano. Plaza de Toros de Pamplona. La Compañía Lírica Amadeo Vives interviene los días 23, 24 y 25 de julio 1962.

Echeveste: “Después del primer acto un poco dudoso, cuajó una actuación magnífica cantando muy bien su papel.”<sup>44</sup>

En **Valencia**, la Compañía es recibida como la “dignificadora de la zarzuela hispánica” e interviene en el marco de los Festivales, representando *Doña Francisquita*, *El barberillo de Lavapiés* y *Marina*.<sup>45</sup> En la ópera española, Ana M.<sup>a</sup> Olaria realizó felizmente el papel protagonista, al que tan bien le iba sus facultades vocales, “acompañada del tenor Pedro Lavirgen, de voz vibrante, cálida y magnífico fraseo”. Todo contribuyó a que la representación tuviera calidad brillantez y dignidad, cualidades a las que no fue ajena la esforzada Orquesta Municipal, dirigida sin complicaciones por Eugenio Marco. El público, numerosísimo, evidenció en diversas ocasiones su complacencia por los mejores momentos de la representación, así como especialmente al terminar el preludio del tercer acto. Con su generosa asistencia mostró el interés por estas representaciones líricas, en torno a las cuales se reunieron ilustres músicos valencianos.<sup>46</sup>

En esta obra, añade la crónica de *Levante*, “el tenor Pedro Lavirgen puso todo su empeño en responder a la expansión y al brío que su parte tan abundantemente demanda.” Así pues el espectáculo, en conjunto y bajo todos sus diversos aspectos, no desprestigia la firma del éxito de José Tamayo.<sup>47</sup>

En **Málaga** se desarrolla el V Festival de Teatro y Danza «Costa del Sol» en el Balneario del Carmen con *Marina*, *Festival Chueca* y *Bohemios*, interviniendo Lavirgen en la primera.<sup>48</sup> Después, siguiendo la línea costera representan en **Algeciras** *Doña Francisquita*, con la Orquesta Sinfónica Municipal de Jerez.<sup>49</sup>

---

<sup>44</sup> La crítica se centra especialmente en la cantante pamplonesa Lina Huarte Mendicoa, quien posa en la fotografía. Véase ECHEVESTES, C.: “Festivales de España. Gran éxito de «Doña Francisquita» por la compañía lírica «Amadeo Vives»”. A.P.T. Recorte de prensa, p. 9, atribuido a 1962. Recogido en Apéndice Doc. N.º 48.

<sup>45</sup> Cfr. CHÁVARRI ANDÚJAR, L.: “Festivales en Valencia”. *Ritmo*. Madrid, n.º 329, p. 21. Programa de mano. *Marina*. Festivales de España. Valencia, 28 julio 1962. Organizan la Comisaría General de Festivales y el Ayuntamiento.

<sup>46</sup> Confróntese CHAVARRI, E. L.: “Terminan los Festivales de España, en los viveros. «Marina», por la Compañía «Amadeo Vives»” en: *Las Provincias*, 29 julio 1962. A.P.T.

<sup>47</sup> Cfr. G.: “Festivales de España. Compañía lírica «Amadeo Vives», «Marina»”, en: *Levante*, 29 julio 1962. A.P.T.

<sup>48</sup> Programa de mano. V Festival de Teatro y Danza «Costa del Sol», en el Balneario del Carmen, los días 14 a 16 agosto 1962. Programa de mano, *Marina*, 14 agosto 1962.

<sup>49</sup> Programa de mano. *Doña Francisquita*. Festivales de España, Algeciras 17 agosto 1962.

También la Compañía debuta con la misma obra de Vives en el Teatro Bretón de los Herreros de **Logroño**, en la que Ana M.<sup>a</sup> Olaria y Pedro Lavirgen lograron excelentes interpretaciones. Entre el público logroñés, el género zarzuelero siempre estuvo de moda y acudió masivamente a ambas sesiones participando con frecuentes y largos aplausos, pues la versión resultó francamente admirable, en palabras de la prensa. La soprano recibió extensos aplausos, y Lavirgen, en la figura de Fernando:

“Estuvo sorprendente, confirmando su puesto de vanguardia en la actualidad lírica española. Sus recursos y potencia de voz se pusieron de manifiesto en la famosa romanza del segundo acto, donde resaltaron su delicadeza y brío y gusto de interpretación, así como sus dotes de actor teatral. El público le premió con extraordinarias ovaciones.”<sup>50</sup>

En agosto, la Amadeo Vives actuó en la Plaza de Toros de **La Coruña** donde se presentaron con éxito dentro del ciclo de los Festivales de España. Pedro Lavirgen intervino en el *Festival de Zarzuela* cantando el solo del Coro de repatriados de *Gigantes y Cabezudos*, demostrando ser un “excelente intérprete”, a continuación la Romanza y dúo de *Doña Francisquita*, y como brillante colofón la jota de *La Dolores*, que cantaron de manera magnífica los tenores Lavirgen y José Manzaneda.<sup>51</sup>

El segundo espectáculo fue la ópera *Carmen*. Esta incursión en el repertorio operístico supuso para el tenor el mantener su presencia en el escenario, con posibilidades de lucimiento vocales y dramáticas, en un papel de mayor responsabilidad frente a algunas de las páginas del género español que hasta ahora había abordado.

Georges Bizet concibe la ópera *Carmen* (compuesta en 1875), sobre el texto de Henri Meilhac y Ludoc Halévy, como una *opera comique*, lo que significa que la versión original tiene diálogos hablados y números musicales. Bizet, en su armonización del texto y el uso de sus dotes imaginativas, conduce a

---

<sup>50</sup> J. L. P.: “Magnífica actuación de la compañía lírica «Amadeo Vives»”, en el Bretón de los Herreros. A.P.T. Reseña de prensa, atribuida a 22 de agosto de 1962. Recogido en Apéndice Doc. N.º 49. Subtítulo: La soprano y el tenor lograron excelentes interpretaciones.

<sup>51</sup> Véase DE CASTRO BLANCO, R: “La Compañía «Amadeo Vives» se lució en el Festival de la zarzuela”. Archivo del tenor. Reseña de Prensa, *La Voz de Galicia*, agosto 1962. Recogido en Apéndice Doc. N.º 50.

que el realismo del tema sobrepasase los convencionalismos operísticos habituales, lo que hizo que su estreno fuese un gran fracaso. Sólo ocho años después de su muerte, Francia reconocía los valores indudables de esta gran obra, y para su producción en la Ópera de París, le encargó a Ernest Guiraud la composición musical para los diálogos hablados basándose en el estilo de Bizet, versión que es la que con más frecuencia se utiliza.<sup>52</sup>

La acción transcurre en Sevilla, a principios del siglo XIX, y los personajes presentan unos caracteres muy bien contruidos, dominados por el personaje central. Carmen, de fuerza arrolladora, es una mujer temperamental y de gran dramatismo, casi siempre representada musicalmente por ritmos de danza: habanera, seguidilla... (Bizet gustaba de utilizar los temas tomados del folklore). Micaela es el personaje de la campesina (invención de los autores del libreto), lleno de ternura y sencillez. Don José es el hombre pasional, exaltado, romántico (*La fleur que tu m'avais jetée*) dominado por los celos; el rechazo de Carmen le conducirá al desenlace trágico que posee la obra. La protagonista femenina causa una legendaria atracción sobre él, y el público se centra siempre sobre el modo de presentar a estos dos personajes: dos visiones opuestas sobre cómo vivir un amor que desemboca en la trágica muerte de ella. En contraposición a Don José, el torero Escamillo es el triunfador nato, el hombre que saca el máximo provecho de las circunstancias. El resto de personajes, muy bien dibujados, dan una gran vitalidad a la trama.

Vocalmente, Don José es uno de los papeles de tenor que requiere dos voces, nos explica –Plácido Domingo– una lírica, para los dos primeros actos –en especial el dueto con Micaela y la mayor parte de la «Canción de la flor»– y una, dramática, para los últimos dos actos, donde tiene que ser capaz de cortar y proyectarse por encima de una orquestación muy densa. Con cuidado Domingo nos advierte que el dueto del primer acto, si se hace sin cortes, puede ser agotador “porque sigue y sigue” con una constante tesitura alta.<sup>53</sup>

---

<sup>52</sup> Confróntese DIGAETANI, J. L.: *Invitación a la ópera*. Javier Vergara editor. Argentina. 1989, p. 272.

<sup>53</sup> Véase las interesantes explicaciones que nos ofrece Plácido Domingo sobre su visión de la psicología de los personajes, en MATHEOPOULOS, H.: *Plácido Domingo mis personajes, mi vida*. Ediciones Robinbook. Barcelona, 2001, pp. 92-93.



También el tenor José Carreras explica la evolución del protagonista masculino hacia un patetismo y un dramatismo realmente increíbles. Manifiesta que es una de las óperas que ha cantado más a gusto porque plantea una serie de situaciones dramáticas, aparte de lo puramente vocal, que pueden mostrar la verdadera capacidad interpretativa de un cantante. Toda la interpretación gira en torno al mismo personaje, pero con una gran cantidad de facetas muy marcadas y muy diferentes entre sí, lo que hace del Don José un rol tan atractivo.<sup>54</sup>

*Carmen* es hoy en día una de las óperas más populares de todos los tiempos, fruto de una construcción musicalmente sólida, de exótica belleza, con temas muy pegadizos pero no exenta de gran calidad. La celebración del centenario de esta partitura fue un pretexto para su representación en numerosos teatros. Su puesta en escena ha fomentado los tópicos bastante extendidos, allende de nuestras fronteras, de que los españoles somos todos «toreros o gitanas de rompe y rasga» en el puro sentido folklórico de la palabra, tópicos cada vez más desarraigados, pero que se dejan entrever en las críticas. En este año de 1962, Pedro Lavirgen la interpretó también en Albacete, según hemos constatado documentalmente, y desde este momento será el título que más veces asuma el tenor y una de sus óperas favoritas.

En la segunda función coruñesa de *Carmen* intervienen Inés Rivadeneira, apasionada y voluble con una voz grata en los tres registros, Ana M.<sup>a</sup> Olaria que se lució, Dolores Cava, Marisol Lacalle, Juan Rico y Pedro Lavirgen:

“El día anterior parecía un poco afectado de catarro, por lo que no nos había complacido plenamente, estuvo a gran altura y se lució en todas sus intervenciones, y de manera especial en la célebre romanza de la flor, que expresó con buen estilo y con agudos valientes y afinados”.<sup>55</sup>

---

<sup>54</sup> PÉREZ SENZ, J.: *José Carreras. El placer de cantar*. Ediciones de Nuevo Arte Thor. Barcelona, 1988, pp. 151-152.

<sup>55</sup> Confróntese CASTRO BLANCO, R.: “Festivales de España en la Plaza de Toros. Una lucida representación de la ópera «Carmen»”. A.P.T. Reseña de prensa. CASTRO BLANCO, R.: “Festivales de España en la Plaza de Toros. Una lucida representación de la ópera «Carmen»”. Archivo privado del tenor. Reseña de prensa., *La voz de Galicia*, agosto de 1962. Recogido en Apéndice Doc. N.º 51.

En la función de despedida, la plaza registró una entrada muy considerable pues el público respondió favorablemente a la fama que llegaba de esta nueva versión de Tamayo. Contó con una muy buena actuación de los cantantes: Inés Rivadeneira, en el papel de Carmen, hizo uno de los mejores de su carrera; Ana María Olaria encarnó una Micaela realmente superior y Pedro Lavirgen se mostró definitivamente como un tenor completo, lleno de posibilidades en todos los sentidos. Después de las primeras escenas, entró de lleno en su papel, que culminó en el dúo final, en el cual su actuación merece ser subrayada. Fue muy aplaudido, sobre todo en el segundo acto. Intervino el coro titular unido a los Cantores de Madrid y la orquesta bajo la dirección de Eugenio M. Marco.<sup>56</sup>

En septiembre, Pedro Lavirgen interviene en el Teatro Arango de **Gijón** con *Doña Francisquita* y a continuación, en la reposición de *La viuda alegre*.<sup>57</sup> De la obra de Vives, Arturo Arias publica el éxito rotundo de esta presentación quedando el espectador sumamente complacido cuando el telón bajó por última vez y con Lavirgen:

“Empezó con algunas vacilaciones pero se fue ajustando hasta conseguir un Fernando estupendo. Canta con temperamento y su voz, que aún irá a más, ha ganado en riqueza de colorido. En su romanza «Por el humo se sabe donde está el fuego», alcanzó un triunfo que el público refrendó con una ovación cerrada.”<sup>58</sup>

El mismo crítico ofrece información sobre la opereta, en la que no menciona al tenor, pero comenta su intervención en el *Festival de Zarzuela* en que, con sus romanzas *El huésped del sevillano*, “firmó su calidad de tenor de fuerza, diciendo con sentimiento, remontándose con valentía a las notas agudas”, calificando de “apoteosis” su intervención con el coro de repatriados. Finaliza

---

<sup>56</sup> Cfr. M.S.L.: “Festivales de España. El domingo se despidió la Compañía «Amadeo Vives» con la ópera «Carmen»”. A.P.T. Reseña de prensa, agosto de 1962. Recogido en Apéndice Doc. N.º 52. Estos éxitos en La Coruña se recogen también en el artículo “Crónica desde La Coruña”. *Ritmo*. Madrid, n.º 329, octubre 1962, pp. 19-20.

<sup>57</sup> Programa de mano. Teatro Arango de Gijón. Temporada de Zarzuela organizada por GIFESA y Comisaría de Festivales de España. Días 1 y 2 de septiembre de 1962.

<sup>58</sup> Véase “Arango. Doña Francisquita”. A.P.T. Reseña de prensa atribuida a 1962. Recogido en Apéndice Doc. N.º 53.

realizando un balance de los cantantes y afirma que Lavirgen es “el tenor lanzado a una carrera que le puede –y le llevará– muy lejos.”<sup>59</sup>

Con motivo de la estancia en Gijón, el tenor ofrece una entrevista en la que nos recuerda que se dio a conocer en esta ciudad cuatro años antes en un concierto organizado por la Sociedad Alfredo Kraus y que ahora es presentado como “una figura consagrada y uno de los tenores de más renombre de la lírica española actual”. Pedro Lavirgen sigue dando clases con Miguel Barrosa, pues afirma que “en esta profesión no se termina nunca de aprender ni de perfeccionarse”. Manifiesta su predilección por el compositor Verdi, al que considera el verdadero genio pues “sus obras exigen del cantante todo lo que éste puede llegar a darles” y cómo el cantante debe tener una formación integral: “Hoy se le exige al «belcantista» dominio escénico, y ahí tienes un buen ejemplo en la actual ópera italiana, donde no se llega a «divo» sin dominar ambas facetas: voz y actor”. Su mayor ilusión es cantar *Carmen* en Milán.<sup>60</sup>

Preguntado por qué se prodiga tan poco la zarzuela, señala como causas la escasez de compañías, y demasiados gastos; apunta “que debería protegerse más y mejor nuestro rico género lírico, al igual que en Italia hacen con la ópera” y que no hay crisis en la zarzuela porque se están registrando llenos diarios “cuando se presenta con dignidad y moderno sentido escénico.”<sup>61</sup>

Posteriormente la Compañía se desplaza a Zamora donde su Ayuntamiento organiza un programa de zarzuelas dentro de la Feria mayor con *Marina* y *Doña Francisquita* (en esta última interviene el tenor)<sup>62</sup> y a **Sevilla**. Dentro del Festival Internacional de Otoño, organizado por el Ayuntamiento hispalense, se programan tres funciones de la ópera *Carmen* (días 20, 21 y 22 septiembre), con un reparto doble para don José en que, junto al italiano Pier Miranda Ferraro aparece

---

<sup>59</sup> Confróntese ARIAS, A.: “Arango, «La viuda alegre»”. A.P.T. Reseña de prensa atribuida a 1962. Recogido en Apéndice Doc. N.º 54.

<sup>60</sup> Cfr. ARBESU, D.: “Una mezcla de Caruso, Fleta y Lázaro, el tenor ideal para Pedro Lavirgen”. A.P.T. Reseña de prensa atribuida a septiembre de 1962. Recogido en Apéndice Doc. N.º 55. Reproduce fotografía del tenor.

<sup>61</sup> *Ídem*.

<sup>62</sup> Programa de mano. *Marina*. Ayuntamiento de Zamora. Programas de zarzuela de la Feria Mayor, días 8 y 9 septiembre 1962.

anunciado el cordobés.<sup>63</sup> Las representaciones tienen lugar en la Plaza de la Real Maestranza, con la Compañía Lírica Amadeo Vives, el coro Cantores de Madrid, Anna Maria Rota, Ana María Olaria, Pier Miranda Ferraro y Pedro Lavirgen, con la Orquesta Bética de Cámara ampliada, bajo la dirección musical de Eugenio M. Marco, y la escénica de José Tamayo.

Las relaciones de la capital andaluza con la ópera se intentaron reestablecer al terminar la Guerra Civil, momento en que dentro de un “resurgimiento espiritual”, Manuel Bermudo Barrera propuso al Ayuntamiento la organización de las temporadas de ópera y la interpretación del *Miserere* de Hilarión Eslava. El propio gobierno de la nación dio apoyo para gestionar diplomáticamente la venida de artistas italianos (los únicos disponibles tras el aislamiento internacional de España) y en 1940 se inauguró una temporada entre la Semana Santa y la Feria. Por el Teatro Lope de Vega pasaron cantantes como Mario Filipeschi, Enzo de Muro y Lauri-Volpi, entre otros, hasta 1958, fecha de la última temporada organizada por el Ayuntamiento hispalense. Mantener una semana operística tan costosas para una reducida élite local no era bien visto y “el populismo inserto en el régimen a partir de los planes de desarrollo pedía espectáculos de masas que afirmasen las esencias nacionales”. Para cumplir con este objetivo, los Festivales de España se desarrollaban habitualmente durante el mes de septiembre en los espacios al aire libre del Parque de María Luisa, dando cabida de vez en cuando a una o dos representaciones líricas.<sup>64</sup>

---

<sup>63</sup> Cartel anunciador de *Carmen*, en: *Córdoba*, 20 septiembre 1962, p. 4.

<sup>64</sup> Véase MORENO MENGÍBAR, A.: “La ópera en Sevilla (1731-2000)”, en: *Teatro de la Maestranza*. Fundación José Manuel Lara. Sevilla, 2001, pp. 25-40. Este autor califica las producciones de Festivales de España de “engendros folclórico-populares” en cuyas representaciones líricas nombra la participación de voces como Ana M.<sup>a</sup> Olaria, Alfredo Kraus, Pedro Lavirgen (1962, 1965 y 1968) o Piero Cappuccilli, p. 34. La capital pasa las décadas de los setenta y ochenta casi en blanco en cuanto a ópera se refiere. Hubo un intento fallido por formar una Asociación de Amigos de la Ópera (aspecto que no se nombra en esta publicación, hecho al que haremos referencia en otros momentos de nuestra investigación), hasta que en 1992, de nuevo, se restablezca el vínculo entre sociedad y ópera en Sevilla. Para completar la historia de la ópera en Sevilla es muy completa la aportación que de los años 1924 a 1927 ofrece PÉREZ ZALDUONDO, G.: “El auge de la música en Sevilla durante los años veinte”. *Revista de Musicología*, vol. XX, 1979, n.º 1. Actas del IV Congreso de la sociedad española de Musicología, pp. 655-688. Muestra el gran protagonismo de la ópera italiana, y la expectación suscitada por divos como Hipólito Lázaro, Ofelia Nieto o Miguel Fleta. Aspectos que en ningún momento se recoge en la publicación de Moreno Mengíbar.

Llegado el año 1962, el Ayuntamiento sevillano aspira a que la ciudad andaluza tenga representaciones de ópera en el ruedo de la Maestranza, al modo de lo que para Italia son las magníficas jornadas de las Termas de Caracalla o de la Arena de Verona y demás recintos al aire libre, “a los que nada tiene que envidiar”. Además, por primera vez Carmen va a morir en el lugar exacto que Merimée eligió para su final en la ópera: la plaza de toros de Sevilla.<sup>65</sup> En un avance, se programaron inicialmente tres representaciones, para los días 20, 21 y 22.<sup>66</sup>

La presentación –siguiendo a Enrique Sánchez– fue calificada de espectacular, subrayada por largos y cálidos aplausos para unas deficientes condiciones acústicas que se resolvieron con el apoyo de megafonía. Elogiando a cada uno de los solistas y la escenografía de Tamayo, este crítico apuntaba la falta de ensayo del coro infantil, como un bache a subsanar en las siguientes representaciones.<sup>67</sup> Dado el éxito alcanzado, el Ayuntamiento, atendiendo las peticiones de las numerosas personas interesadas en la representación, acordó prorrogar el espectáculo un día más; al menos, así constaba en el anuncio de la prensa local en que nuevamente se daba a conocer el mismo reparto.<sup>68</sup> Fue este el marco en que Pedro Lavirgen resultó ovacionado por más de 2000 personas.<sup>69</sup>

También fuera del circuito de Festivales de España interviene nuevamente la Compañía Amadeo Vives en la ciudad de la **Córdoba**, y lo en la Temporada de la Feria de Otoño que se desarrolla en el Gran Teatro. El programa consta de *Doña Francisquita*, *El barberillo de Lavapies*, *La viuda alegre*, *Gran Festival de*

---

<sup>65</sup> Programa de mano. *Carmen*. Plaza de la Real Maestranza de Sevilla. 22 al 25 septiembre de 1962. En los comentarios sobre los intérpretes se omite al tenor Lavirgen y el italiano es presentado como tenor de excepcionales dotes vocales, que hizo su presentación en Madrid y que ha cantado en la Scala de Milán títulos como *Carmen*, *Tosca*, *Aida* y *Turandot*.

<sup>66</sup> Véase Cartel anunciador en: *ABC*, Sevilla, 20 septiembre 1962, p. 2.

<sup>67</sup> Confróntese SÁNCHEZ PEDROTE, E.: “Espectacular presentación de «Carmen» en la Maestranza”, en: *ABC*, Sevilla, 21 septiembre 1962, p. 33. Al día siguiente, el mismo rotativo ofrece un reportaje fotográfico bajo el título “«Carmen» ha vuelto”, en: *ABC* Sevilla, 22 septiembre 1962, p. 9.

<sup>68</sup> Véase “Prórroga de las representaciones de «Carmen»” y el cartel anunciador en: *ABC*, Sevilla, 23 septiembre 1962, p. 54 y 56, respectivamente.

<sup>69</sup> Cfr. LIVA, I.: “Música en este mes”. *Revista Castellana*, vol. VII, n.º 1. Publicación del Castellana Hilton de Madrid. Gráficas Orbe. Madrid, 1963, p. 27. Incluye fotografía de Lavirgen.

la Zarzuela, Marina, La revoltosa y Gigantes y cabezudos.<sup>70</sup> Coincidiendo con las tradicionales Fiestas de la Fuensanta se representa también una revista en el hoy desaparecido Teatro Duque de Rivas.

Constituye una nueva ocasión para que el público cordobés asista a la zarzuela en la tercera temporada que se representa en la ciudad durante este año. La primera tuvo lugar durante el mes de marzo por la Compañía de Artistas Líricos Asociados. En su presentación en la ciudad, el crítico Clarión<sup>71</sup> hace un llamamiento al público sobre la falta de apoyo económico para estas compañías y cómo, a la espera de las mismas, la mejor ayuda a unos artistas que arriesgan sus cualidades y sus economías son unas palabras de aliento, al margen de los juicios críticos pertinentes a sus actuaciones individuales o colectivas y aunque se trate de títulos hartamente reiterados.<sup>72</sup>

Pero el público no por eso fue lo suficientemente numeroso, y en las palabras de despedida, el crítico le recrimina la no concesión de favores a esta compañía. En su justificación, arguye que la ausencia de un cartel artístico que actúe como gancho es un error, pues el público se ha perdido la oportunidad de descubrir nuevas figuras que merecían ser oídas. Pero sí es verdad que esta compañía adolece de un número reducido de los conjuntos y un discreto montaje de las obras, agravado por la comparación y recuerdo reciente de otras campañas.<sup>73</sup>

La segunda temporada de zarzuela para los cordobeses se desarrolló en la Plaza de Toros con la “Compañía Lírica de Francisco Kraus”, formada por el hermano del célebre tenor, muy bien considerada en España por la calidad de sus componentes; compañía que al año siguiente se disolvería. Entre los motivos, su propio director señalaba que los gastos sobrepasaban en mucho a los ingresos y,

---

<sup>70</sup> Véase cartel anunciador del programa para los seis primeros días de actuación y reparto en: *Córdoba*, 23 septiembre 1962, p. 4. También en *La Hoja del Lunes*, Córdoba, 24 septiembre 1962, p. 2. En el diario *Córdoba*, 25 septiembre 1962, p. 4, se anuncia *Doña Francisquita* representadas en las funciones de las 8 y 11'15 de la noche por Pedro Lavirgen.

<sup>71</sup> Francisco Sales Melguizo, recordemos, firma con el seudónimo Clarión

<sup>72</sup> Entre los títulos programados figuran *Los claveles*, *La Dolorosa*, *Marina*, *La del soto del Parral*, *Doña Francisquita*, *Luisa Fernanda*... Son lógicos los continuos achaques que se ofrecen a las programaciones que carecen de estrenos. Confróntese CLARIÓN: “Temporada de Zarzuela en el Gran Teatro”, en: *Córdoba*, 10 marzo 1962, p. 6.

<sup>73</sup> Véase CLARIÓN: “Final de la temporada lírica en el Gran Teatro”, en: *Córdoba*, 15 marzo 1962, p.4.

principalmente, por el aumento experimentado en los salarios de los músicos y personal de escena. Se mostraba esperanzado con la posibilidad de que el Consejo de Ministros adquiriera el Teatro de La Zarzuela, pues con esta intervención se podría convertir en continuada realidad la pervivencia de un género netamente español, que está completa y totalmente muerto. Un siguiente paso –apuntaba– se podría dar con la creación del Teatro Lírico Nacional, y en cuanto a la música se precisa nuevos títulos y desempolvar muchísimas zarzuelas olvidadas injustamente.<sup>74</sup>

La Compañía Lírica de Francisco Kraus repitió tres títulos con respecto a la temporada que presencié el público de Córdoba el pasado mes de marzo.<sup>75</sup> Así pues, la Compañía Lírica Amadeo Vives fue la tercera que visitó la ciudad cordobesa. *Doña Francisquita* fue aplaudida sin restricciones por el público y destacaron los solistas, primerísimas figuras entre las que se cita a Pedro Lavirgen, que confirmó su categoría como tal, recibiendo grandes ovaciones y teniendo que bisar lo más lucido de sus intervenciones.<sup>76</sup>

*El barberillo de Lavapies* estuvo brillante (en ella intervino el tenor José Manzaneda) con una gran concurrencia de público que ovacionó la representación. El crítico Clarión analiza la obra de Barbieri y señala que tal concurrencia demuestra el interés de estas reposiciones, sin que pueda dar fecha de cuándo fue la anterior vez en que se vio en esta ciudad.<sup>77</sup>

De *Marina*, que por primera vez llega a la ciudad presentada por la Compañía de Tamayo<sup>78</sup>, Clarión destaca el montaje, la notabilidad de los cantantes y describe a los dos tenores que intervienen en los dos repartos, lo que resulta muy interesante. En la función primera intervino José Manzaneda que

---

<sup>74</sup> Confróntese DÁVILA NIETO, C.: “Francisco Kraus nos habla de zarzuela”. *Ritmo*. Madrid, noviembre 1963, p. 7.

<sup>75</sup> Vid. C.: “Temporada de Zarzuela en la Plaza de Toros”, en: *Córdoba*, 4 septiembre 1962, p. 4. También se deja constancia de la presencia en el Gran Teatro de Córdoba del género lírico con la Compañía de Kraus y la Amadeo Vives en LÓPEZ LERDO DE TEJADA: “Teatro lírico”. *Ritmo*. Madrid, marzo 1963, p. 20.

<sup>76</sup> Cfr. CLARIÓN: Presentación de la Compañía Lírica «Amadeo Vives» con «Doña Francisquita», en: *Córdoba*, 26 septiembre 1962, p. 5.

<sup>77</sup> Confróntese CLARIÓN: Brillantísima reposición de «EL barberillo de Lavapiés», en: *Córdoba* 28 septiembre de 1962, p. 5.

<sup>78</sup> Véase cartel anunciador en: *Córdoba*, 29 septiembre 1962, p. 4. Este título tiene funciones en la tarde y noche del sábado.

afrontó “lo atroz de la tesitura con toda naturalidad, gracias a su excepcional voz típica de tenor lírico haciendo una «salida» muy brillante y superando con holgura todos los momentos peliagudos de la parte que tiene asignada”. A continuación abre el comentario de la función nocturna, dedicada a la que denomina como una “gran figura del canto”, a Pedro Lavirgen. Era esperada con verdadera expectación, a la que supo corresponder “superándose a sí mismo, cantando con poderosa voz e imprimiendo a su personaje una fuerza extraordinaria, lo que le ha valido el triunfo personal absolutamente legítimo”.<sup>79</sup>

De esta breve enumeración de las compañías de zarzuela que han pasado por la ciudad cordobesa, podemos deducir que el hecho de programarse tres temporadas de este género implicaba una cierta demanda por parte del público; que éste era exigente y mostraba su conformidad o rechazo con el espectáculo que se le ofrecía; y por último que la actuación del tenor Lavirgen supuso un triunfo interpretativo.

### **1.2.2. Un paréntesis con la Compañía del Maestro Mendoza Lasalle**

Finalizada la gira estival desarrollada con la Compañía Lírica Amadeo Vives, incluida en la programación de Festivales de España de este año 1962, la misma compañía acude a las programaciones del género que, a modo de pequeñas temporadas, se efectúan en diferentes ciudades como Córdoba, tal y como hemos visto. Pedro Lavirgen también formará parte del elenco de la Compañía Lírica del Maestro Mendoza Lasalle, que se despliega en una gira por el litoral mediterráneo, con resultados notables en Valencia, y actúa en la reapertura del Teatro Cervantes de Granada.

El director Mendoza Lasalle dirige su propia Compañía Lírica. Está formada con un elenco en el que intervienen, entre otros, las sopranos Rosa Abril, Lina Huarte y María Dolores Ripollés; los tenores Evelio Esteve, Luis de la Fuente e Ion de Murguía; y los barítonos Pablo Vidal y Esteban Astarloa. La

---

<sup>79</sup> Cfr. CLARIÓN: “Últimas actuaciones de la Compañía «Amadeo Vives». «Marina»”, en: *Córdoba*, 3 octubre 1962, p. 4. También incluye el comentario sobre *La revoltosa y Gigantes y cabezudos*.



compañía posee orquesta, coro y ballet, siendo la primera bailarina Rosa M.<sup>a</sup> Bravo. En su repertorio incluyen zarzuelas como *El caserío* de Guridi, *Los burladores* de Sorozábal, *La parranda* de Alonso o *Las golondrinas* de Usandizaga. Pedro Lavirgen se incorpora a su cartelera como tenor solista para los títulos *Luisa Fernanda* de Moreno Torroba, *Marina* de Arrieta, y *La bruja* de Chapí.<sup>80</sup>

Una de las intervenciones más destacadas de la Compañía Lírica del Maestro Mendoza Lasalle tiene lugar en el Teatro Romea de Murcia, dentro de la celebración del Primer Centenario del Coliseo<sup>81</sup> y desde esta ciudad inician una gira por el Levante español: Teatro Principal de Alicante<sup>82</sup>, Teatro Circo de Orihuela<sup>83</sup>, Teatro Chapí de Crevillente<sup>84</sup>, Teatro Principal de Valencia y Teatro Argensola.<sup>85</sup> La zarzuela, pese a las escasas ofertas culturales, mantiene un hueco en las programaciones.

En **Valencia** la labor de Pedro Lavirgen es muy apreciada y aplaudida. Las críticas de sus intervenciones en el Teatro Principal dan una idea del alcance de sus actuaciones en los otros puntos del litoral mediterráneo. *Luisa Fernanda* constituyó un rotundo éxito para el tenor:

“Magnífico de voz, cálida, valiente, segura y poderosa en espléndidos agudos, cantó con elocuente expresión. Su romanza del acto primero fue un

---

<sup>80</sup> Programa de mano. Teatro Principal. Valencia. Compañía Lírica Maestro Mendoza Lasalle. 1962. Imprenta Pau.

<sup>81</sup> Programa de mano. Teatro Romea de Murcia. Programa del primer centenario. Días 27, 28 y 29 de octubre se representan *Los burladores*, *Luisa Fernanda*, *La bruja*, y *La parranda*. En ocasiones con dos representaciones diarias

<sup>82</sup> Programa de mano. Teatro Principal. El viernes 2 de noviembre de 1962, *La tabernera del puerto*; a las 10'45 *La bruja* con Lavirgen. Programa de mano. Teatro Principal. Sábado 3 noviembre 1962, *Los Burladores* a las 6'45; a las 10'45 *Marina*, actúa Lavirgen. El domingo, en la función de tarde *Luisa Fernanda* y en la de noche, *Molinos de viento* y *La canción del olvido*. Imprenta R. Costa, Alicante.

<sup>83</sup> Programa de mano. Teatro Circo de Orihuela. 7 de noviembre de 1962. Compañía Lírica del Maestro Mendoza Lasalle. *Luisa Fernanda*, con Lavirgen, y en la de noche, *Marina* (el tenor protagonista es Evelio Esteve). El jueves *El caserío* y *La tabernera del Puerto*. Lavirgen sólo actúa en *Luisa Fernanda*. Imprenta Rafael Costa. Alicante.

<sup>84</sup> Programa de mano. Teatro Chapí de Crevillente. Viernes 9 noviembre 1962. *Marina* con intervención de Pedro Lavirgen. Al día siguiente *El caserío*. Imprenta Rafael Costa. Alicante

<sup>85</sup> Programas de mano. Teatro Argensola. Compañía Mendoza Lasalle. Sábado 1 de diciembre de 1962, función de 6'30 de la tarde, *Luisa Fernanda*, con Lavirgen; en la de noche *El caserío*. Martes día 4 en la 1º, *Maruxa*; en la 2º, *Marina* con Lavirgen; miércoles 5, *Marina*, con Lavirgen, y *Maruxa*. Gráficas Iris. Zaragoza.

momento culminante de su representación, y en todas las demás actuaciones se mostró felicísimo.”<sup>86</sup>

Junto a Lina Huarte, M.<sup>a</sup> Dolores Ripollés y Esteban Astarloa forma un excelente cuarteto que “si se hallara la ocasión con exigencias operísticas, se vería como respondían a ellas, o sea con acierto y eficacia.”<sup>87</sup>

En *Marina*, los cantantes la interpretaron “bravamente, entregándose y de qué manera” por lo que “se produjeron ovaciones muy cálidas y nada breves tras las piezas más destacadas”, siendo los protagonistas la soprano Rosa Abril, el barítono Esteban Astarloa y Pedro Lavirgen, que cantó con “fervor en frases amplias y decididas y más valentía en agudos vibrantes y sostenidos no puede exigirse. En este sentido se superó y hasta nos atrevemos a decirle que se extralimitó al lanzarse al ataque de alguna nota normalmente fuera de la tesitura de tenor. No le salió mal, pero la cosa entraña peligro.”<sup>88</sup>

Deducimos de estas palabras que, en alguna cadencia final, debió recurrir a un agudo, que aunque no aparezca escrito en la partitura, permite, siguiendo la tradición belcantista, el lucimiento del intérprete, arriesgando en la coronación hacia el final de la frase.

*La bruja* fue representada con muy buen éxito y con ella Lavirgen estuvo extraordinario y con aplausos justificados:

“En toda su actuación se mostró cantante de relevantísima categoría, artista de verdadero mérito. Cantó admirablemente el «racconto» del acto primero, la arieta del segundo y las coplas de la tan bonita jota con una valentía y una matización y un estilo que no creemos exagerar si lo calificamos de magistrales. No se puede hacer mejor. ¡Bravo!”<sup>89</sup>

---

<sup>86</sup> Confróntese G.: “Principal. «Luisa Fernanda». A.P.T. Reseña de prensa, p. 8, atribuida a noviembre de 1962. Recogido en Apéndice Doc. N.º 56. Para más detalle de los repartos véase programas de mano de *Luisa Fernanda* y *Marina*, del teatro Principal de Valencia. No figura la fecha de las representaciones.

<sup>87</sup> *Ídem.*

<sup>88</sup> Cfr. G.: “Escenarios. Principal. «Marina»”. A.P.T. Reseña de prensa, *Levante* 18 noviembre 1962. Recogido en Apéndice Doc. N.º 57. Reproducimos el recorte de prensa con el subrayado del texto realizado por el propio tenor.

<sup>89</sup> Vid. G.: “Gran éxito de «La Bruja», en el Principal”. A.P.T. Reseña de prensa, *Levante*, 24 noviembre 1962. Recogido en Apéndice Doc. N.º 58.

El tenor, una vez finalizadas sus actuaciones por el Levante con la Compañía Mendoza Lasalle, se reincorpora en el mes de diciembre a la Compañía Lírica Amadeo Vives para representar *Doña Francisquita* en **Granada**, con motivo de la reapertura del Teatro Cervantes.<sup>90</sup> A este acontecimiento cultural asistieron numerosas autoridades. La sala recién remodelada estuvo llena, de ella Ana M.<sup>a</sup> Olaria obtuvo las más fuertes ovaciones y Marisol Lacalle desempeñó muy bien su papel junto a la maestría de Selica Pérez Carpio. Tras citar al reparto femenino, la prensa menciona al masculino encabezado por el tenor, cuya fotografía es la única que aparece en la noticia: “la voz poderosa de Pedro Lavirgen lució en toda su poderosas extensión y potencia en el papel de Fernando. Gran brillantez en su actuación, que culminó en la romanza del segundo acto.” En esta ocasión, la orquesta estaba dirigida por Antón García Abril.<sup>91</sup>

Sobre este escenario granadino del Teatro Cervantes, construido en 1810 y conocido popularmente como del “Campillo”, se representaron espectáculos diversos. Su telón bajará por última vez en 1966, interviniendo en un emotivo adiós las dos compañías de zarzuela granadinas: la Agrupación Lírica “Francisco Alonso” y el Grupo Lírico “Radio Granada”. Tras su demolición, el solar fue ocupado por un edificio de viviendas particulares y la ciudad quedó desde entonces con un único Teatro: el Isabel la Católica, inaugurado en 1952.<sup>92</sup>

### 1.3. EL ÉXITO MADRILEÑO CON *DOÑA FRANCISQUITA*

El sábado 15 de diciembre de 1962 marca el inicio de unas actuaciones de gran trascendencia en la trayectoria profesional del tenor, dentro de la temporada de género lírico nacional del Teatro de La Zarzuela de Madrid. En esta ocasión se

---

<sup>90</sup> Programa de mano. Gala de prensa con motivo de la reapertura del Teatro Cervantes de Granada. *Doña Francisquita*. Compañía Lírica Amadeo Vives, viernes 7 diciembre 1962

<sup>91</sup> “Con una brillantísima jornada artística y social, el Teatro Cervantes inauguró su nueva etapa, después de la renovación de la sala”, en: *El Ideal*, Granada, 8 diciembre 1962. La única fotografía que reproduce es la de Pedro Lavirgen. A.P.T.

<sup>92</sup> La historia de este Teatro Cervantes se recoge en MORALES VILLAR, M.<sup>a</sup> del C.: *La Agrupación Lírica “Francisco Alonso” (1963-1973). Historia de una Compañía de Zarzuela de Granada*. Consejería de Cultura. Centro de Documentación Musical de Andalucía. Granada, 2003, pp. 370-373. Se recogen los actos de su despedida en pp. 84-85, pero no se menciona la remodelación. También sobre este tema se puede consultar BARRIOS ROZÚA, J. M.: *Guía de la Granada desaparecida*. Editorial Comares. Granada, 1999.

repone *Doña Francisquita* de Romero y Fernández Shaw y música del maestro Amadeo Vives. Para esta temporada se recurrió al mismo montaje que se había utilizado con motivo de la inauguración del teatro. Tamayo tuvo dudas a la hora de conceder a Lavirgen este debut, razón por la cual iba a figurar como suplente. El tenor consultó a su maestro Barrosa sobre este hecho, quien tajantemente le dijo que no aceptase nada si no se lo daban: “Tienes que ser valiente y no aceptar más sustituciones”. Tamayo, enterado de esta respuesta, se preguntaba si conocía el riesgo que suponía la opinión de su maestro. Para Pedro Lavirgen ésta guardaba más profundas razones, y el caso es que el director le brindó el teatro madrileño.<sup>93</sup>

La apertura de la temporada estuvo inicialmente prevista para el viernes, pero se trasladó al día siguiente para no hacerla coincidir con otro estreno teatral del director de escena.<sup>94</sup> En el ensayo general, José Tamayo concedió unas palabras a la prensa, en las que manifestó su creencia en el género lírico “pues hay más obras líricas españolas con vigencia que dramáticas y cómicas” y también en los libretos hay puro teatro.<sup>95</sup>

Llegado el día de la función inaugural de la temporada del Teatro de La Zarzuela de Madrid, a las 10'30 de la noche, intervino la Orquesta Sinfónica de Madrid dirigida por el maestro Benito Lauret. El reparto lo integraban Ana M.<sup>a</sup> Olaria, Inés Rivadeneira, Pedro Lavirgen, Selica Pérez Carpio y Gerardo Monreal, con los coros dirigidos por el maestro Perera y el ballet coreográfico preparado por Alberto Lorca.

Su maestro Miguel Barrosa, que fue temblando al teatro, se encontró a Joaquín Deus quien no dudó en decirle: “esta noche te lo juegas todo y si Pedro queda mal ya puedes marcharte de Madrid”. Pero no hizo falta, pues resultó un éxito fabuloso.<sup>96</sup> Los aplausos y los bravos que en la sala sonaron y resonaron, según nos describe la crítica, fueron una prueba elocuente de que la zarzuela no

---

<sup>93</sup> Confróntese GÓMEZ-SANTOS, M.: “Pedro Lavirgen cuenta su vida (y V). La importancia del si natural”, en: *Ya*, 24 enero 1976, p. 40.

<sup>94</sup> El cartel anunciador del teatro de la Zarzuela aparece en *Ya*, 12 diciembre 1962, p. 35 y en este mismo diario el día 14 diciembre 1962, p. 3. Un aviso informa del aplazamiento de la función para el día siguiente.

<sup>95</sup> Véase LABORDA, A.: “Se inicia la temporada lírica en la Zarzuela. Interesantes declaraciones de Tamayo”. *Informaciones* 15 diciembre 1962. A.P.T.

<sup>96</sup> GÓMEZ-SANTOS, M.: *Op. cit.*

era un género declinante ni caduco y Pedro Lavirgen “tuvo un éxito formidable, porque es un gran cantante, con una voz extensa y muy grata, que, además, se desenvuelve muy bien en escena; el fragor de los aplausos le obligó a repetir la romanza del acto segundo”.<sup>97</sup> Dicha interpretación resultó soberbia.

El cronista del diario *Ya* relata cómo el público se transportó seis años atrás en el éxito de la velada de la inauguración y que nuevamente dio bravos y aplausos incesantemente. Tras narrar la actuación de Ana M.<sup>a</sup> Olaria e Inés Rivadeneira se centra en el tenor Lavirgen:

“Canta sin reservas, con una voz varonil de excelente tono medio y limpios agudos, fue tan unánimemente ovacionado en su romanza del acto segundo que la tuvo que repetir por verdadera imposición del auditorio”.<sup>98</sup>

El hecho de tratarse de una versión que se repone, hace que no resulte nueva a los ojos de algún sector crítico, aunque aún así es digna de elogio para otros. Enrique Franco considera que la versión está un poco exagerada, aunque eso es insignificante pues la gente acudirá de nuevo a escuchar la partitura de Vives, bien cantada y presentada con decorosa brillantez.<sup>99</sup>

Lo que al crítico le interesó en esta ocasión, y considera que también al resto del público, fue el hecho de escuchar a Pedro Lavirgen “dueño de una voz preciosa, de timbre emocional, seguro en el decir y en el afinar, fácil en los

---

<sup>97</sup> Confróntese F. C. P.: “Inauguración de la temporada lírica en la Zarzuela con «Doña Francisquita»”. A.P.T. Reseña de prensa atribuida a diciembre de 1962. Recogido en Apéndice Doc. N.º 59.

<sup>98</sup> Cfr. N. G. R.: “Brillante inauguración de la temporada lírica en la Zarzuela”, en: *Ya*, 16 diciembre 1962, p. 29. Incluye una fotografía, en blanco y negro con Pedro Lavirgen, tras el segundo acto, entre bastidores, mientras recibe la felicitación de su esposa. Esta fotografía se publicará el 27 marzo 1983 en el *Ya Dominical*, en la sección *Mi foto preferida*, y goza de especial cariño por parte de Pedro Lavirgen, de hecho se encuentra enmarcada y colocada, junto a otros recuerdos, en una de las paredes del estudio del tenor, en su residencia madrileña. Al tenor se le dibuja una sonrisa cuando nos describe estos momentos en que tuvo que hacer el bis de la romanza “a teatro lleno y con un gran griterío.” El texto de Juan Girón Roger recoge las siguientes palabras del protagonista: “el primer acto pasó simplemente bien. Llegó el segundo con la famosa romanza de «Por el humo se sabe donde está el fuego». Empecé a cantar con fuerza y entusiasmo, y, al terminar la última nota, la respuesta del público fue superior a mis expectativas: un aplauso frenético que se prolongó durante un largo rato. Por absoluta imposición del público tuve que repetir la romanza, y en los compases primeros que preceden al ataque de la primera nota, una voz ronca del primer piso gritó: “«!a ver qué hace mi gallo! ». Era el malogrado actor Rafael López Somoza, que me dispensaba el honor de considerarme un buen artista y me daba una confianza muy grande”

<sup>99</sup> Véase E. F.: “«Doña Francisquita» en el teatro de la Zarzuela”, en: *Arriba*, 16 diciembre 1962, p. 21. El resto del reparto lo componen: Inés Rivadeneira, Ana María Olaria, Gerardo Monreal. Director: Benito Lauret.

agudos”. Rompiendo la costumbre saludable impuesta por Tamayo en la Zarzuela y ante la reiterada petición del respetable, Lavirgen bisó la romanza del segundo acto que cantaba de manera convincente al que le añade:

“Lástima que, aún desoyendo el gusto de no pocos, Lavirgen no pula más su estilo, limpiando su línea de recursos meramente zarzueleros”.<sup>100</sup>

Ocuparse del tenor, señala que no es una descortesía, pues Ana M.<sup>a</sup> Olaria es más que conocida y popular con su *Traviata* de televisión, hasta el punto de que sólo su nombre lleva gente a la taquilla. También elogia con brevedad al resto de los solistas. A pesar de disculparse, el subtítulo de la noticia dice: “Éxito especial del tenor Pedro Lavirgen”.<sup>101</sup>

El crítico de *Informaciones*, A. Laborda, comienza con una llamada a la escasez de representaciones líricas y a la crisis del Teatro de La Zarzuela, pues cuando el género lírico español está tan abandonado que impide una honrosa continuidad es difícil iniciar de pronto una temporada lírica de envergadura. Destaca al tenor como auténtica revelación. Escuchó una ovación tan clamorosa que hubo de repetir la romanza «Por el humo se sabe...» entre vítores y aclamaciones: “Lavirgen es un cantante de gran calidad, de muy buen gusto en el fraseo, de agudos bellísimos, gran temperamento y timbre muy grato”.<sup>102</sup>

Muy interesante y polémica resultó la crítica de Federico Sopena. Comienza ofreciendo tres alternativas posibles en la inauguración de una Temporada Lírica Oficial para la zarzuela: estrenar la obra de un compositor vivo, reestrenar una obra de repertorio o la reposición de una obra de categoría. A continuación alaba el gran esfuerzo en la renovación escénica, pero también “debe partir en los arreglos, en los cortes sin piedad, en la postura escénica, de una insistencia en la musicalidad y escogiendo cantantes de gran línea”. Tras apuntar el nombre de las solistas femeninas destaca la intervención del tenor, pues fue el gran triunfador de la noche:

“La voz hermosa, el temperamento directo y noble arrancaron aclamaciones y le obligaron a repetir la famosa romanza (...) Si este tenor cuadra

---

<sup>100</sup> *Ídem.*

<sup>101</sup> *Ídem.*

<sup>102</sup> Confróntese LABORDA, A.: “«Doña Francisquita» en la zarzuela.” en: *Informaciones*, 17 diciembre 1962, p. 9.

más en la musicalidad y en ciertos matices medios, será una gran figura de nuestro teatro lírico”.<sup>103</sup>

Todos los números fueron muy aplaudidos y el final fue de grandes ovaciones para todos y de especiales aclamaciones para Tamayo.<sup>104</sup>

La crítica del Padre Sopeña no fue muy bien acogida por el propio Tamayo, que por primera vez en dieciséis años de director teatral va a contestar por medio de una carta, que será publicada en el mismo diario *ABC*. En ella, tras argumentar el valor y las razones por las que ha escogido *Doña Francisquita* para la inauguración, expone que nunca se puede olvidar la viabilidad material de unos proyectos en los que se necesita apoyo económico, en un género tan desasistido. Afirma también que, entre los actuales cantantes españoles, es “imposible reemplazar con ventaja a ese trío de intérpretes a los que el público rindió sus más entusiastas muestras de adhesión”.<sup>105</sup>

Esta carta recibió réplica de Federico Sopeña. En ella habla de los comentarios que hay acerca del posible apoyo económico prestado por el Ministerio de Información y Turismo para esta representación y de su postura en cuanto a la petición de una mayor ayuda al género lírico, señalando la necesidad de una subvención más cuantiosa, pero “*a priori*” con una máxima exigencia. Continúa matizando sus palabras acerca de los “cantantes de gran lírica”, pues se estaba refiriendo al programa general de la actualización del teatro lírico, “sin querer entrar en el juego de las comparaciones, pues se trata de excelentes intérpretes a los que hemos oído muchísimas veces y que pudieron estar mejor dirigidos: los más grandes cantantes del mundo obedecen a una verdadera dirección musical”. Seguidamente vuelve a exaltar al tenor, la novedad era Pedro Lavirgen, cuyo gran éxito señaló, y que como prueba de inteligencia bien laudable quiere seguir la gran línea de Alfredo Kraus, cuyo paso por *Doña Francisquita* y por *Marina* todos recuerdan. Por último, hace recaer sobre la dirección escénica

---

<sup>103</sup> Véase SOPEÑA, F.: “Inauguración de la temporada de Teatro Lírico en la Zarzuela con «Doña Francisquita»”, en: *ABC*, 16 diciembre 1962, p. 109.

<sup>104</sup> *Ídem*.

<sup>105</sup> Confróntese “Carta de Don José Tamayo sobre «Doña Francisquita»”, en: *ABC*, 19 diciembre 1962, p. 81.

los defectos escénicos que señala, pues en su opinión vulnera repetidamente los valores musicales.<sup>106</sup>

El diario *Córdoba* refleja la actividad teatral de Madrid y en ella (tras narrar el gran movimiento escénico del montaje con abuso del barullo en el colorido y la luminotecnia) da cuenta del excelente cuadro de cantantes y de Pedro Lavirgen “que «por ser el menos conocido» hemos de decir que posee una voz muy grata y una entonación que le valieron el más clamoroso triunfo”.<sup>107</sup>

También la prensa cordobesa se hace eco de la inquietud por el futuro del teatro y por el género, en un momento en que el éxito de Tamayo sigue ocupando la sección dedicada a la cultura. Destaca que este director desea llevar pronto la zarzuela a Nueva York con un repertorio de seis obras.<sup>108</sup> No obstante, la ciudad natal de Pedro Lavirgen no conocerá la dimensión de su éxito madrileño hasta el día 27 de diciembre, en que *Clarión*, bajo el titular “Éxito del Tenor Pedro Lavirgen en Madrid”, recoge las opiniones procedentes de los músicos y críticos que han aparecido en la prensa madrileña. Estos coinciden en señalar la labor realizada por el admirado tenor bursabolitano en *La Zarzuela*:

“«El gran éxito de la noche fue para él» dice el P. Federico Sopeña en *ABC*, mientras Enrique Franco confiesa en *Arriba* que lo que más le interesó, como a todo el público, fue escucharle. Laborda en *Informaciones* lo calificó de «auténtica revelación» y González Ruiz en *Ya* elogia sin reservas su voz y su manera de cantar, añadiendo que «la ovación en la romanza del segundo acto fue tan unánime que hubo de repetirla por verdadera imposición del auditorio» (el hecho cobra mayor importancia conociendo las normas del director de la Compañía, José Tamayo que veda tales concesiones). Celebramos mucho que Córdoba y su provincia –esta vez Bujalance– sigan contribuyendo al auge del arte lírico nacional con figuras de tanto relieve.”<sup>109</sup>

Será esta actuación uno de los momentos más apasionantes en la vida profesional de Lavirgen; uno de los recuerdos más emotivos del público

---

<sup>106</sup> Cfr. “Contestación de Federico Sopeña”, en: *ABC*, 19 diciembre 1962, p. 82.

<sup>107</sup> Véase DÍEZ -CRESPO, M.: “La Semana Teatral en Madrid” en: *Córdoba*, 21 diciembre 1962, p. 5.

<sup>108</sup> Cfr. PUCHE, I.: “Entrevista a Tamayo”, en: *Córdoba*, 23 diciembre 1962, p. 5.

<sup>109</sup> Confróntese CLARIÓN: “Música. Miscelánea Informativa”, en: *Córdoba*, 27 diciembre 1962, p. 4.



madrileño y que referirá a la prensa a lo largo de su carrera. El tenor asocia especialmente a las divas el éxito que le condujo a hacer el bis de la romanza. Con cariño evoca aquella voz muy ronca que, después de haberse apagado todo el griterío y las ovaciones que le dedicaron, exclamó !Bravo, Pedrito!, y esa voz era la de un hombre al que profesa un cariño y admiración extraordinarios, llamado Rafael López Somoza, el cual con su exclamación le dio las fuerzas suficientes para repetir aquella segunda parte de la romanza.<sup>110</sup> Ese día empezó su carrera.

En enero de 1963 continúa esta temporada del Teatro de La Zarzuela y se repone *El caserío* de Guridi. Con la orquesta Sinfónica de Madrid y junto a Ana M.<sup>a</sup> Olaria, excelente, Esteban Astarloa, Selica Pérez Carpio y M.<sup>a</sup> Carmen Andrés, también interviene el tenor al que se le reconoce ser un excelente cantante. Si bien causó al crítico A. Laborda (*Informaciones*) una excelente sensación en *Doña Francisquita*, ahora le ha parecido un tanto desigual:

“Tal vez porque el Caserío no tenga los recursos de la obra de Vives para su voz y los efectos más teatrales. Lo cierto es que Pedro Lavirgen, tenor de gran clase de estupenda voz, estuvo bien y cantó con dignidad el difícil papel de José Miguel (...) pero sin la brillantez que supo dar al Fernando en *Doña Francisquita*”.<sup>111</sup>

En la misma crónica, Laborda continúa lamentándose de que en España comenzó a descuidarse el género musical hace 25 años: “y nadie ha podido ver o escuchar óperas, zarzuelas, operetas y comedias musicales de rango entre los nacidos del año 20 a estas fechas. Causa verdadero dolor pensar en esto ¿Cómo es posible que haya podido suceder tal disparate de una manera tan continuada?”. Pese a las matizaciones que realiza al tenor, señala que fue un éxito grande para todos. El público, al finalizar la representación, vitoreó y aplaudió largamente sobre todo cuando apareció el maestro Benito Lauret.<sup>112</sup>

Para López Lerdo de Tejada (*Ritmo*), el José Miguel que le correspondió a Pedro Lavirgen fue correcto.<sup>113</sup> Para José Téllez, esta reposición, en homenaje de

---

<sup>110</sup> Véase MONSET CASTELLS, L.: “Entrevista. Pedro Lavirgen”. *Monsalvat*. Barcelona, n.º 16, abril 1975, pp. 210-215.

<sup>111</sup> LABORDA, A.: “«El Caserío» de Guridi en la zarzuela”, en: *Informaciones*, Madrid, 24 enero 1963. A.P.T.

<sup>112</sup> Cfr. *Ídem*.

<sup>113</sup> Cfr. LÓPEZ LERDO DE TEJADA: “Teatro lírico”. *Ritmo*. Madrid, marzo 1963, p. 14.

los miembros de la Sociedad General de Autores, contó con la justeza de los intérpretes, cantantes y actores de primera línea, acentuada ésta por todos de modo espléndido: Ana María Olaria –disciplina envidiable– revaloriza su Ana Mari, que ella lo canta y lo hace luminoso; “Pedro Lavirgen, siempre en situación, da – en su momento– la nota fuerte del singular tenor que lleva dentro”; Esteban Astarloa, estuvo en su cometido impecablemente; el resto del reparto, extraordinariamente en los conjuntos que arrancaron ovaciones encendidas.<sup>114</sup>

### 1.3.1. Lavirgen: Premio Nacional de Teatro 1961/62

El año de 1962, con los éxitos que hemos comentado representación tras representación y con el triunfo en el Teatro de La Zarzuela, depara todavía un último punto culminante cuando se le otorga a Pedro Lavirgen el Premio Nacional de Teatro 1961/62 de interpretación lírica. Dicho premio es convocado por el Ministro de Información y Turismo a propuesta del Consejo Superior del Teatro y ratificado por la Dirección General de Cinematografía y Teatro. Se premiaba (con una dotación económica de 10.000 Ptas.) y se reconocía su excelente interpretación en *Doña Francisquita*. El premio femenino del mismo carácter le correspondió a M.<sup>a</sup> Luisa Nache por sus interpretaciones de *Amaya* de Guridi. Otros premios nacionales fueron para Carmelo Alonso Bernaola, Fernando Fernán Gómez, Ernesto Haffter, Aurora Redondo y Amelia de la Torre.<sup>115</sup>

En Córdoba la concesión de este Premio también fue cariñosamente reflejada días más tarde. Apenas registrado en esta sección el éxito del tenor comprovinciano en Madrid con *Doña Francisquita*, aparece un nuevo y trascendente motivo para hablar de él con elogio: “la concesión, entre los premios

---

<sup>114</sup> Vid. TÉLLEZ MORENO, J.: “Crónica de Teatro. Gran éxito de «El Caserío» en la zarzuela”. A.P.T. Reseña de prensa atribuida a 1963. Recogido en Apéndice Doc. N.º 60.

<sup>115</sup> “Concesión de los Premios Nacionales de Teatro 1961-62”, en: *ABC*, Madrid 28 diciembre 1962, p. 81. Fotografías de todos los premiados se pueden ver en *Ya* de la misma fecha que el anterior. La misma noticia se recoge en “Concesiones de los Premios Nacionales de Teatro”, en: *Arriba*, 28 diciembre 1962, p.14. Existe una base inicial de datos realizada por el Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música, un organismo autónomo regulado por el Real Decreto 2491/1996 de 5 de diciembre. Se puede visitar en la página Web que recoge los Premios Nacionales que han sido otorgados. No tiene un carácter definitivo, y aunque cita algunos de los premiados en esta convocatoria de 1961-62, como a Carmelo Bernaola, omite al tenor Pedro Lavirgen quien, además, diez años más tarde vuelve a recibir la misma distinción.

nacionales de teatro del de interpretación lírica, cuya dotación pecuniaria es importante, no lo es tanto como el prestigio que otorga a la personalidad artística de quien lo recibe. Suponemos que esta noticia habrá producido en Bujalance un júbilo del que en Córdoba y nosotros personalmente participamos muy de veras.”<sup>116</sup>

A partir de estos momentos se suceden distintas apariciones en la prensa con entrevistas sobre la figura homenajeada.<sup>117</sup> El periódico *Informaciones* trata de lanzar a los vientos el triunfo de ámbito nacional del cordobés Pedro Lavirgen, primera figura masculina de la Amadeo Vives, del que ya va siendo hora de decir que es “ilustre”. El comentarista confiesa que no puede hablar técnicamente del tenor, pero sí del hombre:

“Sus valores humanos, que han sido la clave de su éxito y que pueden condensarse en tres: vocación, tenacidad y estudio. He aquí las palabras con que se ha levantado la roca de Sísifo de la incompreensión, de la rutina e incluso de un pequeño «handicap» físico, que para cualquier otro hubiera constituido un complejo, y que para él ha sido un incentivo. Porque el triunfo de Pedro, es el triunfo de una vida vivida, vivida día a día. Minuto a minuto, intensa y permanentemente para el arte, que al fin se le ha entregado cuando acaba de cumplir treinta años y es padre por segunda vez”.<sup>118</sup>

Un periódico madrileño también dedica el titular al Premio Nacional: “El tenor Pedro Lavirgen, maestro de escuela, esperó durante seis años una oportunidad”. Junto a su fotografía se ofrece una semblanza biográfica, finalizando con las palabras de Pedro Lavirgen. Nosotros deseamos que sean

---

<sup>116</sup> Confróntese CLARIÓN: “Pedro Lavirgen Premio lírico nacional”, en: *Córdoba*, 8 enero 1963, p. 4.

<sup>117</sup> Por ejemplo los artículos: HERRERO MINGORANCE, R.: “Pedro Lavirgen, Premio nacional de Interpretación Lírica 1962”. A.P.T. Recorte de prensa, p. 16, enero de 1963. Ofrece una foto de estudio del joven tenor firmada por Pylko. Recogido en Apéndice Doc. N.º 61. PENÍN CASTILLO, I.: “Pedro Lavirgen, el gran tenor descubierto por Tamayo”. A.P.T. Reseña de prensa. Recogido en Apéndice Doc. N.º 62. Consiste en una entrevista realizada en el Camerino n.º 3 del Teatro de la Zarzuela, en la que opina que la zarzuela necesita originalidad de montaje, como hace Tamayo, y que es caro por la nómina. Además ofrece tres fotografías realizadas por Santos Yubero: Lavirgen en el camerino ante el espejo maquillándose; con Ana M.<sup>a</sup> Olaria y su retrato con el siguiente pie de foto: “Compleción fuerte y sencillez admirable en la arrogante figura del joven tenor cordobés”.

<sup>118</sup> Cfr. MADRID, M.: “Cordobeses que triunfan. El tenor Pedro Lavirgen, Premio Nacional de Interpretación Lírica” en: *Informaciones*, 5 enero 1963. A.P.T.

éstas, sus propias palabras, las que a modo de resumen sinteticen los años que estamos abarcando en nuestro trabajo de investigación:

“Empecé por abajo. Seis años de luchas y esfuerzos. Esperaba la oportunidad. Gran parte de mi éxito actual se lo debo a don Miguel Barrosa, mi profesor, que me alentó siempre, y nunca perdió la fe en mí. También a mi esposa –tenemos dos hijos–, que en todo momento me ayudaba y me estimulaba a proseguir, a esperar el momento, a no desfallecer jamás. Fue en Zaragoza, hace tres años, cuando tuve la tan anhelada oportunidad. El tenor se negó a hacer «Marina», y yo, formando parte del coro, totalmente desconocido, me brindé a sustituirlo. Me aceptaron y tuve un gran éxito. A partir de entonces las cosas fueron más fáciles.

Hace tres años, en el teatro de la Zarzuela, y con las mismas figuras, yo actuaba en el coro. Mi papel lo hacía entonces Alfredo Kraus. Me emociona pensarlo. Hoy, gracias a Dios, puedo decir que estoy situado. Este premio colma muchos años de esfuerzos y de esperanzas, convertidos en realidad. Gran parte de esto se lo debo a Tamayo, por creer en mí y apoyarme.”<sup>119</sup>

Finalmente la prensa zaragozana (recordemos que esta ciudad le brindó a Lavirgen la ocasión para debutar en 1959), le dedica un artículo en el que, tras exaltar su figura, se centra en describir en qué consiste tener oportunidad, porque no solamente es un factor externo al individuo, sino que éste debe estar preparado para que la misma se convierta en impulso:

“La oportunidad tiene mucho de azar por la forma inesperada en que se presenta y porque no suele darse con prodigalidad. Es una forma de la suerte que reclama como condición «sine qua nom» para alcanzar eficacia una rigurosa correspondencia de aprovechamiento por parte del que la alcanza, que lleva implícita una gracia, la de ser digno o merecedor de ella.”<sup>120</sup>

---

<sup>119</sup> Vid. “Premio Nacional de Interpretación Lírica 1962”. A.P.T. Reseña de prensa. Recogido en Apéndice Doc. N.º 63. Reproduce fotografía de Lavirgen. Subtítulo: El tenor Pedro Lavirgen, maestro de escuela, esperó durante seis años una oportunidad.

<sup>120</sup> Confróntese CALPE: “Punto y aparte: «La oportunidad» se llama Zaragoza...” A.P.T. Reseña de prensa, p. 3, manuscrito nos remite al *Heraldo de Aragón* con fecha 10 enero 1963. Recogido en Apéndice Doc. N.º 64.

## 2. UN PREMIADO NACIONAL PARA EL CIRCUITO DE ACTUACIONES: AÑOS 1963 y 1964

La vida continúa tras el éxito en el Teatro de La Zarzuela y la concesión del Premio Nacional de Interpretación Lírica. Lejos de ser un camino de rosas, de estar situado, a Pedro Lavirgen le queda por recorrer el trayecto de su propia vida hasta ver cumplida su aspiración de asentar su nombre en la lírica española e internacional.

Como antesala a la actividad lírica que se desarrolla de mayo al verano de 1963, el tenor va a efectuar diversas grabaciones para la Televisión Española y para una empresa discográfica, e interviene por primera vez en el tradicional concierto del *Miserere* de Eslava, con el que abre la Semana Santa de la capital Hispalense.

Efectivamente, en febrero de 1963 tiene lugar una singular grabación de la ópera *La bohème* de Giacomo Puccini para un programa musical de Televisión Española. Dirigido por Francisco Navarro, el papel de Rodolfo es interpretado por Pedro Lavirgen; el de Mimí, por M.<sup>a</sup> Dolores Fernández Alite; y el de Museta, por Elisa Conde. Para el tenor constituye su debut en Televisión Española y este medio puede significar una gran oportunidad para darle un espaldarazo definitivo. Era un interesante acontecimiento porque, realizado en directo, compromete a todos los artistas. En este sentido, el Maestro Odón Alonso, que es la primera vez que dirige ópera, afirma que en la televisión “puede haber un camino nuevo para la ópera”, con inmensas posibilidades. Aparte de cuidar los elementos orquestales y el reparto, se tiene que cuidar el sonido y la disposición de la orquesta en relación con las cámaras. Se aúnan esfuerzos, pues efectivamente para la retransmisión es necesario un estudio de los planos y del ángulo de las cámaras, a

lo que requiere el momento dramático. Para el director es una de “las cosas más importantes que haya hecho en música nuestra televisión”.<sup>121</sup>

También en estas fechas, Pedro Lavirgen efectúa otra grabación pero en este caso discográfica. Teresa Tourné, Ana Higuera con el tenor, el Coro Cantores de Madrid con la Rondalla y Orquesta de Conciertos de Madrid, dirigidos por Pablo Sorozábal, realizan un trabajo conjunto para registrar la música de Amadeo Vives, *Doña Francisquita* con texto de Federico Romero y Guillermo Fernández Shaw.<sup>122</sup>

No es difícil imaginarnos el éxito que logra Pero Lavirgen en cada representación de esta zarzuela, cuando podemos analizar alguna de sus intervenciones recogidas en la grabación. En el segundo acto, Fernando, tras saber de la presencia de Aurora, canta la célebre romanza *Por el humo se sabe donde está el fuego*. En la frase inicial del solista podemos apreciar cierta veladura que da paso a una voz más rotunda y varonil (*si yo lograra...*), plegada a los acentos más dramáticos del texto. Se mantiene vigorosa en los agudos (sobre la vocal *e* en *aquel*), recoge para el *diminuendo* que efectúa sobre la palabra *mujer*, para terminar en un *pianissimo*, nada fácil de mantener para una voz robusta como la suya.<sup>123</sup>

En la segunda parte del aria se recrea en las frases de ribetes veristas y muestra la proeza de unir una línea melódica con la siguiente, en un depurado fraseo y casi con un mismo aliento, como ocurre en “*se me entra por los ojos*” y la siguiente. Nuevamente señalamos el ímpetu con que llega a los agudos, sin que en esta región se sacrifique el texto, que llega al oyente perfectamente claro, y la matización con la que nuevamente da muestra del control del *fiato* sobre la frase

---

<sup>121</sup> ROLDAN VILLEN, M: “El miércoles una ópera en directo. La Bohème de Puccini”. *Teleradio*, n.º 267, 4-10 febrero 1963, pp. 17-19. Según la Base de Datos sobre el tenor Pedro Lavirgen remitido por el Centro de Televisión Española, no se conserva copia de esta grabación de la ópera.

<sup>122</sup> Según consta en el libro de contabilidad la fecha de cobro es el 20 de febrero de 1963. La grabación sonora original de *Doña Francisquita* es realizada por Hispavox, Madrid en 1963. Se puede encontrar en otros sellos como en el CD Emi-Odeón, 2000, DL M 26781-2000.

<sup>123</sup> Un fragmento de esta romanza *Por el humo se sabe donde está el fuego*, puede escucharse en el CD de carácter recopilatorio que hemos elaborado y que ofrecemos en el Tomo II de nuestro trabajo.

*dormir el alma*. Finalmente, se recrea en el poderoso *sib3* con el que cierra la demostración del dominio de la partitura.

Esta grabación, una vez que en 1993 fue pasada a soporte digital, era recomendada a los lectores en una revista que la consideraba imprescindible para todo melómano que deseara tener una visión lo suficientemente amplia de este singular repertorio.<sup>124</sup>

Tras las grabaciones se desplaza a **Valencia**, donde tiene lugar la presentación de la falla “Plaza del Pilar”. Con dicho motivo se realiza una ofrenda lírica en el Teatro Principal bajo el título “Valencia Canta”, patrocinado por *La Voz de Levante* con el objetivo de recaudar fondos para la realización de un monumento al Maestro Serrano. En el mismo, de manera totalmente desinteresada, participan en la primera parte la banda “Unión Musical de Liria”; y en la segunda, Pedro Lavirgen, junto a Ramón Cebriá, Ana M.<sup>a</sup> Olaria, Amparin y Francisco Boch, con la reaparición del insigne cordobés Marcos Redondo, en especial para este acto benéfico.<sup>125</sup>

Nuestro tenor es contratado para cantar en **Sevilla** el célebre *Miserere*, pieza obligada de su Semana Santa. Para la parte solista de esta tesitura, tan difícil de interpretar y de tanta responsabilidad, cuenta con la colaboración de Pedro Lavirgen, triunfador en la pasada *Carmen* de la Plaza de Toros de la Real Maestranza, quien acepta dicho compromiso y en carta muy cariñosa manifiesta:

“Tengo una gran ilusión por cantar el «Miserere» de Eslava en Sevilla. Es algo de lo que oí hablar desde pequeño y de los grandes tenores que lo cantaron. Ha sido, pues, una ilusión de siempre. Aunque entraña la responsabilidad y el peligro de las grandes interpretaciones. La estudio con cariño y espero que gustará mi actuación”.<sup>126</sup>

---

<sup>124</sup> Vid. NUÑEZ NUÑEZ, F.: “La zarzuela o los avatares de la ópera en España”. *Amadeus*, nº 10, 1993, pp. 23 a 37. En este artículo hace un recorrido histórico por el género español y analiza la zarzuela recogida en soporte de CD. En la página 37, la versión que propone a los lectores es *Doña Francisquita* en la voz del tenor Pedro Lavirgen (HISPAVOX 7 67322 2).

<sup>125</sup> Programa de mano. *Valencia Canta*, Valencia 6 de marzo de 1963. Imprenta Jesús Ortega y Cía. S. L., Valencia.

<sup>126</sup> “El Miércoles y Jueves Santos, «Miserere» en el teatro San Fernando”. Subtítulo: Pedro Lavirgen será el tenor solista. A.P.T. Reseña de prensa atribuida a una fecha posterior al éxito de *Carmen* de 1962, tal y como hace referencia. Recogido en Apéndice Doc. N.º 65.

*El Miserere* fue compuesto por Hilarión Eslava en 1835 siguiendo el texto que se corresponde con el Salmo 50. La partitura gozó de tanta popularidad desde su estreno que, dos años más tarde, el compositor la retocó (e incumplió así la ley de escribir una composición nueva cada dos años), dando lugar a una nueva versión, que es la que actualmente se interpreta y a la que la tradición ha añadido el *do de pecho* final.

A partir del año 1956 *El Miserere* eslaviano vuelve a reponerse en Sevilla como un concierto sacro y no como una pieza litúrgica, y perderá su cita del Miércoles y Jueves Santos para interpretarse también en otros días de más conveniencia. Los cambios afectan al marco escogido; deja de interpretarse en la Catedral para trasladarse, según los años, a la Iglesia de la Universidad, al Teatro Lope de Vega, al Coliseo o al Teatro San Fernando en actividades organizadas por el Consejo General de Cofradías en colaboración con el Ayuntamiento Hispalense. De esta época se recuerdan las intervenciones de los tenores Álvarez Ossorio, F. Lobó, L. Sánchez Cano, F. Calpe. F. Saura “y sobre todo a Pedro Lavirgen que cantó magistralmente en 1963, 1964, 1965.”<sup>127</sup>

En este marzo de 1963 los conciertos sacros se celebran el Miércoles y Jueves santos a las doce y media del medio día en el Teatro San Fernando.<sup>128</sup> Intervienen junto al tenor, el bajo Enrique Vázquez, el contralto Antonio Garduño Navas, la Escolanía Ntra. Sra. de los Reyes con la Asociación Coral de Sevilla y la Orquesta Municipal, aumentada con profesores de la Orquesta Bética de Cámara, todos dirigidos por el maestro Braña.<sup>129</sup>

---

<sup>127</sup> AYARRA JARNE, E.: *Hilarión Eslava en Sevilla*. Diputación Provincial de Sevilla. Sevilla, 1979, p. 107.

<sup>128</sup> El libro de contabilidad de Pedro Lavirgen refleja la fecha 25 de marzo de 1963. A partir de ahora haremos mención a esta fuente. Se trata de un libro de cuentas, cedido por el tenor, en el que están anotadas las actuaciones mes a mes, señalando el título, número de representaciones, país y fecha de cobro. Nos ha resultado muy útil por cuanto nos ha permitido hacer un seguimiento pormenorizado de sus actuaciones desde 1965 hasta 1984. Como él mismo anota, recoge los ingresos a partir de su debut como tenor de ópera -12 septiembre de 1964- e incluye, por ser importantes, algunos de los ingresos obtenidos mediante las grabaciones discográficas y las actuaciones para Televisión Española.

<sup>129</sup> Programa de mano. *Concierto Sacro*. Organizado por la Delegación de Cultura y Festejos del Ayuntamiento de Sevilla. 1963. Imprenta Municipal. También en formato de cartel anunciador. Podemos constatar la participación de Lavirgen y el bajo Enrique Vázquez Yebra, pues en la biografía de este último (toma el segundo apellido como nombre artístico) se menciona la intervención de ambos para este programa de música religiosa del Jueves Santo, véase DE SAGARMÍNAGA, J. M.: *Diccionario de Cantantes líricos españoles*, p. 338.



De su intervención tenemos el comentario que firma El Bajo Continuo:

“El tenor Pedro Lavirgen es un excelente cantante, de flexibles modulaciones, buen estilo y voz potente que, ligeramente abaritonada, dominó perfectamente los concertantes. El contralto Manuel Gómez también es «veterano» del «Miserere» y cantó un buen «Amplius». Todos los intérpretes, y el maestro Braña en primer término, fueron reiterada y merecidamente aplaudidos a lo largo del concierto”.<sup>130</sup>

Con el inicio de 1963, apenas va a cambiar el panorama interpretativo del tenor. Continúa su actividad como reconocido solista de la Compañía Lírica Amadeo Vives y hace unas largas temporadas Líricas. En 1963 y 1964 aborda los títulos de zarzuela *Alma de Dios*, *El caserío* y *Doña Francisquita*. A este respecto tenemos testimonios de las actuaciones ofrecidas en ciudades como Salamanca, Oviedo, Granada, Málaga, Vigo, Bilbao y Córdoba. Así mismo la ópera *Carmen* de Bizet es representada en Santander, Valencia y Gijón. Además, la Compañía realiza una temporada en Lisboa, así como otras programadas dentro de los Festivales de España de ambos años.

En 1964 el tenor recibe la Medalla de Oro del Círculo de Bellas Artes de Madrid. No obstante, mayor trascendencia tendrá para su carrera la audición que realiza en Milán ante el maestro Alessandro Ziliani. En este año también comienza a estudiar ópera italiana y regresa a Madrid con un contrato para debutar con *Aida*, ante el público mejicano del Teatro Bellas Artes. De todo ello daremos cuenta a continuación.

## 2.1. EL PLAN NACIONAL DE FESTIVALES DE ESPAÑA ,1963

Nuevamente en 1963, el Estado español se va a hacer cargo del Teatro y subvenciona las campañas del género lírico nacional. La inestabilidad de los compromisos, la brevedad de las temporadas, un cierto miedo y una actitud de

---

<sup>130</sup> EL BAJO CONTINUO: “«El Miserere» de Eslava en el teatro San Fernando.” El maestro Braña, la Asociación Coral y los demás intérpretes fueron muy aplaudidos. A.P.T. Reseña de prensa atribuida a 1963. Recogido en Apéndice Doc. N.º 66.

recelo ante la problemática del estreno hace que no se presenten nuevos títulos: una realidad a la que deberá enfrentarse el género lírico. La etapa de los grandes estrenos ha desaparecido y en su lugar veremos en los programas el término reposición para recordarnos que se trata de la puesta en escena de una serie de obras de repertorio. Los años sesenta se caracterizan por la esterilidad de los estrenos.<sup>131</sup>

Madrid mantiene una corta temporada de zarzuela. José Tamayo, en su lucha por la exaltación del teatro lírico nacional, cuenta con el apoyo de la subvención, pero muy corta para el desarrollo de una campaña fija, duradera, y extendida por toda España, del Teatro de La Zarzuela, convertido, un poco en precario, en el lírico nacional, porque seis meses de temporada no resuelven la cuestión del teatro musical español. Como continuaba Antonio Fernández-Cid, la situación por la que atraviesa es, como lo ha sido en todos estos lustros, dramática, y no puede paliar la calificación el hecho de que en el Teatro un gran director escénico ofrezca espectáculos magníficos que habríamos de aplaudir sin reservas en el caso de que se tratase de una empresa particular, pero que de ninguna forma pueden parecer suficientes, dado que cuentan con la etiqueta de patrocinio estatal.<sup>132</sup> A José Tamayo, aparte de las aportaciones de Cayetano Luca de Tena, se le suman Luis Escobar, Joaquín Deus y José Osuna Carpio al que “se deben las realizaciones más felices, admirables algunas, capaces de dar nueva sabia espectacular a la zarzuela y de sostenerla en la estimación de públicos muy heterogéneos”<sup>133</sup> con representaciones que recorren toda la geografía española.

Nuevamente José Tamayo lleva sus producciones de zarzuela por toda la geografía dentro de la programación de Festivales de España. Las corporaciones locales serán las encargadas de financiar y desarrollar económicamente cada respectivo Festival, con la música en su dimensión de conciertos sinfónicos, de cámara, recital, ballet clásico y popular, teatro clásico y moderno, y el teatro lírico, con la tradicional zarzuela y la no menos característica ópera italiana.

---

<sup>131</sup> Confróntese FERNÁNDEZ-CID, A.: *La música y los músicos españoles en el siglo XX*. Ediciones Cultura hispánica. Madrid, 1963, p. 404.

<sup>132</sup> *Ídem*, p. 405.

<sup>133</sup> *Op. cit.*, p. 402.

Como señala en la presentación del programa de Festivales de ese año el Ministro de Información y Turismo, Manuel Fraga Iribarne, la satisfacción para los españoles deberá producirse por el contenido del programa que hagan nuestros artistas y los buenos conjuntos que vengan a colaborar con nosotros.<sup>134</sup> Es la XI edición de los festivales, un retablo a lo ancho y a lo largo de la geografía española destinada a “elear el nivel cultural de un pueblo sustentado sobre la paz, la serenidad y la alegría”<sup>135</sup>, tal y como aparece en la contraportada de todos los programas de ese año 1963.

Las ciudades y fechas programadas inicialmente, por las que se levantarán los escenarios para la Compañía Amadeo Vives, son: Puertollano, Lérida Zaragoza, Palma de Mallorca, Córdoba y Barcelona, en mayo. León, Castellón, Cartagena y Salamanca, en junio. El Escorial, Melilla, Ceuta, Málaga, Portugalete, San Sebastián, Vigo, Valencia, Segovia y Burgos, en julio. Cádiz, La Coruña, Gijón, Tarragona, Elche, Pontevedra, Huesca, Torrevieja, Almería, Priego (Córdoba) y Santander, en agosto. Y en el mes septiembre: Ávila, Tomelloso, Lugo, Jerez y Valladolid.<sup>136</sup>

### 2.1.1. Salamanca, Oviedo, Granada y Málaga

Como hiciera el año anterior, la Compañía Lírica Amadeo Vives se desplaza a **Salamanca**, durante la primera quincena de junio, en su segunda edición de los Festivales de Primavera organizados por el Ayuntamiento. Celebrados en la Plaza Mayor de la ciudad, la primera función comprende la reposición de *El caserío* de Guridi. Como señala el diario *La Gaceta*, se trata de una de las zarzuelas que menos se prodigan, una estampa emotiva y jugosa del País Vasco con su carácter épico y sentimental, hogareño y tradicional. De ahí el éxito de la Compañía a la que el numeroso público premió con largas y sinceras ovaciones. Tras la descripción de cada solista, cita a un Pedro Lavirgen “pleno de facultades, renovando sus éxitos alcanzados el año pasado”. En relación con su

---

<sup>134</sup> “Festivales de España de 1963”. *Ritmo*. Madrid, julio 1963, pp. 12-13.

<sup>135</sup> Véase programas de mano. Festivales de España, 1963.

<sup>136</sup> “Festivales de España de 1963”, en: *Op. cit.*

posterior intervención en *Alma de Dios*, dice que su “voz posee admirable densidad y perfecta escuela, cantó insuperablemente la canción del vagabundo.”<sup>137</sup>

En **Oviedo** dentro de la edición VIII de Festivales de España, se dedica la última fase a la zarzuela. La Compañía Lírica nuevamente abre la temporada en el Teatro Campoamor con *El caserío*, a la que siguen *Alma de Dios*, *Molinos de Viento*, *Maruxa*, *La verbena de la Paloma*, *Gigantes y cabezudos*, y *Doña Francisquita*.<sup>138</sup>

Pedro Lavirgen ya había actuado en esta capital en las ediciones de los dos años anteriores (recordemos que con gran éxito) y vuelve a hacerlo ahora en el primero y último de los títulos mencionados. En la obra de Guridi:

“Pedro Lavirgen, tan conocido aquí, quiso reservarse al principio, pero lo hizo con la máxima discreción para entregarse a medida que la obra y los compromisos iban avanzando. Fue el tenor dominante, de clara emisión e impostación firme.”<sup>139</sup>

El crítico Alberto Less no es partidario de que se tenga que esperar hasta el final para que los cantantes reciban sus merecidos aplausos, señala que el tenor estuvo “magnífico de facultades como siempre”.<sup>140</sup>

Tamino, en *La Voz de Asturias*, expone lo que a su juicio supone la lentitud de los *tempis* de la dirección musical de Benito Lauret, para una representación teatral no buena, atribuible al cansancio de la compañía, a la premura y a la falta de ensayos. El coro, no obstante, cantó eficazmente, los decorados fueron ajustados al ambiente y el ballet muy ágil y vistoso. Entre los solistas señala a Lavirgen: “es el temperamento, la voz de gran cuerpo”; a Lina Huarte, que canta con afinación y un timbre agradable; a Astarloa, de buen

---

<sup>137</sup> Cfr. “Festivales de primavera. Ciclo de Zarzuela”, en: *La Gaceta*, Salamanca julio 1963, p. 6.

<sup>138</sup> Programa de mano. VIII Festival. 1963. *El caserío*, el día 21 de junio; *Alma de Dios* y *Molinos de Viento* el 22; *Maruxa* el día 23; *La verbena de la paloma*, *Gigantes y cabezudos*, el día 24; y como despedida del día 25 *Doña Francisquita*. Lavirgen aparece anunciado en el programa para el primer y el último título. Orquesta sinfónica de Madrid bajo la dirección de Benito Lauret. Impreso Servicio de publicaciones

<sup>139</sup> B.: “«El Caserío», de Guridi, fue un éxito total para la compañía lírica «Amadeo Vives»”. A.P.T. Reseña de prensa, manuscrita nos remite a la fecha de junio de 1963. Recogido en Apéndice Doc. N.º 67.

<sup>140</sup> Vid. LESS, A.: “Festivales de España en Oviedo. Compañía Lírica «Amadeo Vives»: «El Caserío»”. A.P.T. Reseña de prensa, manuscrita nos remite a junio de 1963. Recogido en Apéndice Doc. N.º 68.

volumen, pero vocaliza con una afectación desagradable y a Selica Pérez Carpio, muy aplaudida en un mutis.<sup>141</sup>

La última intervención de Pedro en esta temporada ovetense es, en la función de despedida, con *Doña Francisquita*. Al lado del triunfo de Lina Huarte, que cautivó al público, hay que “aplaudir calurosamente a Pedro Lavirgen del que esperábamos una entrega total que hiciese olvidar sus pasadas reservas. Si en todos sus pasajes estuvo muy bien, en la romanza de «Por el humo» culminó de forma colosal por haber cantado con generosidad, con alma, brío, depurado gusto y escuchó la más larga ovación de esta temporada lírica en el Campoamor.”<sup>142</sup>

Para esta –sigue Alberto Less– es Lavirgen una de las notas brillantes de la lírica en el Campoamor, que presentaba el aspecto de las grandes solemnidades, con teatro casi lleno, pues sólo faltaban algunas plateas y algunos palcos. En este marco, Pedro Lavirgen respondió a la expectación entregándose; no hubo reserva en ningún momento:

“Su potente y bella voz, su maestría y gusto en el canto, su claro fraseo y su perfecta vocalización lucieron desde el comienzo hasta el fin sin que se advirtieran los menores síntomas de cansancio. A cada intervención suya seguían los aplausos de un público entusiasta: pero donde el entusiasmo se desbordó con una ovación larga y estruendosa, entre «bravos» y «muy bien», fue al terminar la famosa romanza «Por el humo se sabe donde está el fuego», cantada con tanta expresividad, tan apasionadamente y con tanto aliento, que estaba completamente justificada la honda impresión de los espectadores, que reconocieron unánimemente que se encontraban ante un tenor excepcional”.<sup>143</sup>

En toda representación entran en juego los personajes que centran en su torno la gravitación y el peso del numeroso aparato colectivo, y en ella, la actuación del tenor no pasó desapercibida, como también señala Tamino:

“Pedro Lavirgen es honrado. Sabe que el deber primero del artista es servir al arte. Después, proyectarse, al público sintiendo la música y la palabra.

---

<sup>141</sup> Cfr. TAMINO: Presentación de la Compañía Lírica «Amadeo Vives» con «El Caserío» de Guridi”, en: *La Voz de Asturias*, Oviedo 22 junio 1963. A.P.T.

<sup>142</sup> B.: “Campoamor. «Doña Francisquita»”, para despedida de la compañía lírica «Amadeo Vives». A.P.T. Reseña de prensa, atribuida a junio de 1963. Recogido en Apéndice Doc. N.º 69.

<sup>143</sup> Vid. LESS, A.: “Festivales de España en Oviedo. Final: gran triunfo del Tenor Pedro Lavirgen”. A.P.T. Reseña de prensa, atribuida a junio 1963. Recogido en Apéndice Doc. N.º 70.

La voz fluye y sus curvas expresivas se suceden espontáneamente, porque deja atrás las preocupaciones técnicas que, no obstante, han servido para formarla. En una palabra, se entrega. Pero racionalmente, sin encubrir escasas exigencias escolásticas en el calor comunicativo de lo temperamental. Es ambicioso y ha hecho el Fernando mejor que el año pasado. El caballo de batalla de su particella, la romanza del segundo acto, me sorprendió por la rica matización, el poder de emisión o el recogimiento del volumen según la intención de cada estrofa. Siempre me deja el temor, por otra parte, de que su tesitura decaiga pronto, pues el agudo resulta violento, atacado con excesiva fuerza para conseguir la seguridad de afinación. La logra siempre, sí, pero el esfuerzo puede gastar la voz, hacer muy breve su apogeo”.<sup>144</sup>

Un triunfo en el que al final solamente nombra al cantante Lavirgen, un grato y significativo éxito popular, en un teatro repleto desbordándolo con sus ovaciones que para Tamino justifica la acción ministerial, pero con deficiencias que intentará describir en breve con claras intenciones constructivas.<sup>145</sup>

Es un ejemplo de cómo el crítico reconoce en el cantante sus virtudes y defectos, reconociendo su entrega y en esta ocasión desea dejar para otro momento las deficiencias más generales que presenta la producción. Creemos que puede ser ésta una vía diplomática para eludir una crítica negativa.

Tras este éxito corroborado en directo por los asistentes, un artículo de *La Nueva España* ofrece una biografía del cantante, incidiendo en su defecto físico de la rodilla izquierda como acicate e impedimento en el camino hacia el triunfo. Mientras el periodista parece recrearse en el proceso de la enfermedad, el tenor afirma que, si bien anteriormente se ponía malo al hablar de su “cojera”, ahora ha superado el complejo de otro tiempo.<sup>146</sup>

---

<sup>144</sup> Cfr. TAMINO: “Festivales de España. Doña Francisquita”, en: *La Voz de Asturias*, 26 junio 1963. A.P.T.

<sup>145</sup> *Ídem*.

<sup>146</sup> ARRONES, L.: “Festivales de España en Oviedo. Pedro Lavirgen fue maestro de Escuela”, en: *La Nueva España*, 26 junio 1963, p. 5. Subtítulo: Un defecto físico, acicate e impedimento en el camino hacia el triunfo. Es de las pocas ocasiones en las que se menciona bajo titulares y en sus líneas el que tiene un handicap por la cojera. El tenor cuenta el origen de su enfermedad y reconoce cómo tuvo que superarlo. En esos momentos ya no le supone mayor preocupación. Foto del tenor.

Pedro Lavirgen actuaba en el Teatro Campoamor con gran responsabilidad, era sabedor de la alta calidad de las voces que pasaban por el, que mantenía una Temporada de Ópera en la que el año anterior habían pasado voces como las sopranos Mirella Freni y Renata Tebaldi; los tenores Gianni Raimondi y Enzo Tei y los bajos Flaviano Labó y Nicolo Zacaria.<sup>147</sup> Estas son las propias palabras que veinticinco años después, Pedro Lavirgen escribe recordando estos momentos de su actuación en el 1963:

“...Conocía mucha historia de ese teatro, y los divos que allí habían actuado. Con el mítico Mario Filippeschi a la cabeza, auténtico ídolo de los aficionados ovetenses, posiblemente los más entendidos de España, y de los más exigentes. Pensar que por donde habían actuado artistas del calibre que acabo de mencionar, Mirella Freni y tantos otros, que habían consagrado aquel recinto con memorables noches operísticas, yo tendría oportunidad de cantar, y ponerme delante de ese prestigioso público, me llenaba de una ilusión sin límites.

Recuerdo que canté la primera noche *El Caserío* de Guridi. No quedé del todo satisfecho, porque los largos viajes en autobús nos cansaban bastante y eso condicionaba nuestras actuaciones. Pero al día siguiente, ya descansado y con muchas ganas de triunfo, canté *Doña Francisquita* de Vives. Nunca olvidaré esa función. Tengo como una auténtica fotografía en mi mente la figura del llorado Ignacio, miembro de esa espléndida familia ovetense, los Álvarez-Buylla, paradigma de la auténtica afición a la ópera, que apoyado en la puerta de mi camerino, después del segundo acto, en el que yo había cantado la difícil romanza «Por el humo...» y que había supuesto un gran éxito, me dijo solemnemente: «Pedro, has quemado esa romanza, ya nadie volverá a cantarla como tú». De un entendido como él, uno de los mejores que yo haya conocido, el elogio no podía ser más exaltante”.<sup>148</sup>

En conclusión, Pedro Lavirgen superó aún más su propio listón, en relación con la acogida que recibió del público de Oviedo el pasado año. Conquistaba un nuevo éxito en el Teatro heredero de una especial atracción hacia el canto.

---

<sup>147</sup> ÁLVAREZ-BUYLLA MENÉNDEZ, J.: (Coord.) *50 aniversario de la Ópera de Oviedo*, Casaprima editor. Oviedo. 1998, p. 194.

<sup>148</sup> *Ídem*, p. 210. El autor recoge los recuerdos más sobresalientes de la ópera en esta ciudad con artículos y testimonios de algunos cantantes que han pasado por este teatro, como es el caso del artículo que escribe Pedro Lavirgen.

En julio, la Compañía Lírica Amadeo Vives representa *Carmen* en **Granada** en el marco del Paseo de los Tristes. Esta ciudad, en la década de los sesenta tenía dos agrupaciones líricas dedicadas a la zarzuela: El Cuadro Lírico de “Radio Granada” y la Agrupación Lírica “Francisco Alonso”, pues el género estaba muy presente en el ambiente musical de estos años, especialmente para las fiestas del Corpus Christi, en las que se instalaba un escenario sobre el Darro. El Ayuntamiento contaba con las Compañías locales<sup>149</sup> y contrataba las actuaciones de otras, como la Compañía Lírica de Francisco Kraus o la Amadeo Vives.

La ciudad acoge el montaje escénico de su paisano José Tamayo reconociendo en el elenco el más idóneo que se puede encontrar en el momento de la lírica de nuestro país, triunfando pese a los imponderables condiciones acústicas de un escenario al aire libre que hacían necesarios los altavoces. La protagonista femenina fue “irreprochable” y Pedro Lavirgen, el infortunado enamorado de voz “profunda y amplia y sabe conseguir el tono dramático requerido”. Son compañeros de reparto Luis Villarejo, Lina Huarte y Marisol Lacalle bajo la batuta orquestal de Benito Laurent.<sup>150</sup>

Esta compañía lírica de fama nacional es elogiada por la crítica granadina cuando acude a diversas actuaciones dentro de las fiestas del Corpus, y no solo a los solistas, sino también a la orquesta Aula de Música, dirigida por Eugenio Marco.<sup>151</sup>

En el VI Festival de La Costa del Sol, celebrado en la Plaza de Toros de **Málaga**, se representan *Alma de Dios* y *Gigantes y cabezudos* (julio). En ambas obras destaca la genial actuación de Pedro Lavirgen, ya escuchado y aplaudido con calor anteriormente, que se entregó plenamente por lo que el público lo

---

<sup>149</sup> Sobre esta compañía véase el profundo trabajo de MORALES VILLAR, M.<sup>a</sup> del C.: *La Agrupación Lírica “Francisco Alonso” (1963-1973). Historia de una Compañía de Zarzuela de Granada*. Consejería de Cultura. Centro de Documentación Musical de Andalucía. Granada, 2003.

<sup>150</sup> RÚIZ MOLINERO: “«Carmen» de Bizet por la compañía «Amadeo Vives»”, en: *Ideal de Granada*, Granada 19 junio 1963. A.P.T. Ofrece fotografía de la representación, creemos que, del acto primero, cuando llevan detenida a Carmen ante Don José.

<sup>151</sup> Datos obtenidos de MORALES VILLAR, M.<sup>a</sup> del C.: *Op. cit.*, pp. 24-32. Hace una mención de las zarzuelas y ópera (*Marina*) con las que obtienen los mencionados éxitos, pero no especifica los años y no nombra esta *Carmen*. Como afirma, en Granada en la década de los sesenta hay una prioridad del género zarzuelístico. Una excepcional programación de ópera se llevó dentro de la inauguración del Gran Teatro Isabel la Católica, en 1952.



agasajó con constantes aplausos y los artistas debieron saludar muchas veces. Seguidamente la Compañía representó *Carmen*.<sup>152</sup>

En el XI Festival de **Vigo**, celebrado en el Auditorium del Parque Quiñones de León de Castrelos, el ciclo de zarzuela estaba previsto con los títulos: *El caserío*, *Alma de Dios*, *Gigantes y cabezudos*, y *Maruxa*.<sup>153</sup> Junto a Esteban Astarloa, M.<sup>a</sup> Carmen Ramírez, Selica Pérez Carpio y Pedro Lavirgen, recordado de otras ediciones, a quien se le demanda, de un lado, que corresponda a su categoría, cosa que hace en “ascenso” y, de otro, se le disculpa algún contratiempo vocal. La prensa refleja nuevamente los más mínimos detalles, al menos en lo que a los solistas se refieren:

“Se presentó precisamente aquí, en estos festivales, el pasado año cantando *Carmen* lo encontramos en pleno ascenso. Sus facultades han aumentado, y, pese a que tuvo un ligero fallo, más que un fallo fue un velo que le produjo la humedad reinante, supo vencerlo y, creciéndose llegó al final de la obra donde nos mostró toda su potencia”.<sup>154</sup>

Prácticamente con el mismo repertorio, la compañía interviene en la Plaza de Toros de **La Coruña**. Con *Doña Francisquita*, que “salió bordada” se reafirma un Pedro Lavirgen que ya el año pasado dio entre otras muestras de valía una gran versión de la opera *Carmen* y ahora “se mostró dueño de la escena, más seguro de sí mismo y cantó, sin reservarse nunca, sus muchas y difíciles intervenciones, con un éxito claro y rotundo”.<sup>155</sup>

---

<sup>152</sup> Vid. “VI Festival de La Costa del Sol: «Alma de Dios» y «Gigantes y Cabezudos»”. Subtítulo: Se prepara el acontecimiento final: «Carmen». A.P.T. Reseña de prensa, periódico de la Costa, 16 julio 1963. Recogido en Apéndice Doc. N.º 71.

<sup>153</sup> Programa de mano. Festivales de España. Vigo. IX Festival. 23 julio al 3 de agosto de 1963. *El caserío* día 28, domingo; *Alma de Dios* y *Gigantes y cabezudos*, el 29; *Maruxa* el día 30, martes. Orquesta Filarmónica de Madrid dirigida por B. Lauret. Lavirgen es anunciado para el primer día. Impreso Servicio de publicaciones.

<sup>154</sup> PÉREZ GIL, F. J.: “En el Auditorium de Castrelos. Se presentó con gran éxito la compañía lírica «Amadeo Vives» con «El Caserío»”. A.P.T. Recorte de prensa, Vigo, atribuida a julio de 1963. Recogido en Apéndice Doc. N.º 72. Subtítulo: Triunfo de Astarloa y Selica Pérez Carpio, del tenor Pedro Lavirgen y resto de los intérpretes.

<sup>155</sup> DE CASTRO BLANCO, R.: “Festivales de España en la Plaza de Toros. La lluvia obligó a suspender la función de ayer”. A.P.T. Recorte de prensa, *La Voz de Galicia*. Recogido en Apéndice Doc. N.º 73. Este recorte lo atribuimos a este año porque menciona las representaciones de días anteriores, las zarzuelas *Alma de Dios* y *Gigantes y cabezudos*.

### 2.1.2. La ópera *Carmen* en Santander y Gijón

La Compañía Lírica Amadeo Vives presenta *El caserío* y *Carmen* de Bizet en el marco XII Festival Internacional de **Santander**. En la ópera intervinieron el Coro Cantores de Madrid, la Escolanía santanderina de los Escolapios y la Orquesta de Cámara de Madrid, dirigidos por Benito Lauret. De la actuación de tenor tenemos varias referencias de prensa que destacan su excelente calidad artística y las ovaciones en la célebre aria:

“Pero lo mejor de anoche fue lo de Don José, que nos hizo el gran tenor Pedro Lavirgen. Ya desde el primer acto, en el dúo con Micaela, nos impresionó por su excepcional manera de cantar, en la romanza de la flor estuvo admirable dando prueba de una grande y potente voz, unida a una dicción perfecta. Gran actor además, nos hizo un dúo de lo mejor que yo he escuchado nunca y eso que esta ópera le es a uno tan familiar, que casi se sabe de memoria”.<sup>156</sup>

En una segunda referencia de prensa se elogia una representación de evidente dignidad artística en la que Pedro Lavirgen es definido como un:

“Tenor de voz bien timbrada, musical, de buen gusto, de matices ajustados tanto en las escenas amorosas como en los momentos dramáticos, especialmente en el vigoroso final del tercer acto. Se le aplaudió la romanza del segundo.”<sup>157</sup>

Antonio Fernández-Cid ofrece un interesante testimonio en el que muestra las condiciones de trabajo en las que se desarrolla la labor de la Compañía Lírica Amadeo Vives. Primero comenta sobre la obra de Guridi, cómo siempre pesa sobre las zarzuelas el sambenito de fosos anémicos o de muy discutible altura en la composición. Cree que merece un comentario la Orquesta de Cámara de Madrid, pues estuvo magnífica de calidad, cohesión y expresión, muy bien llevada por su director, aunque le resultó más grisácea en *Carmen*, donde no sorprendió el buen conjunto instrumental.

---

<sup>156</sup> ASUA, P.: “XII Festival Internacional. Despedida de la Compañía Lírica Amadeo Vives”, en: *El Diario Montañés*, Santander 22 agosto 1963. A.P.T.

<sup>157</sup> Cfr. J. S. C.: “XII Festival Internacional de Santander. «Carmen», por la Compañía Lírica «Amadeo Vives»”. Archivo privado del tenor. Recorte de prensa, 22 agosto 1963. Recogido en Apéndice Doc. N.º 74.

Se asombra de que salgan las cosas con discreción, y decoro y hasta con brillantez en momentos. Le resulta terrible pensar que la compañía llegara a Santander desde Motril en la misma fecha de su presentación, y que al día siguiente de la segunda y última, actuaran ya en Bilbao; que los coros de Cantores de Madrid partícipes vinieran desde Elche para llegar a las siete de la misma tarde y cantar cuatro horas después junto al Coro titular. Se cuestiona si no se debieran organizar los espectáculos de otra forma, sin prisas, pues resulta evidente que, si se llevan adelante, es gracias al entusiasmo, la disciplina, la labor de equipo y la buena voluntad generales.

Con respecto al cuarteto de protagonistas en la ópera, señala a Lina Huarte, (Micaela) con calidad; Inés Rivadeneira, quien intentó crecerse en todos los aspectos, sin desmayo y con entrega de voz y temperamento; el Escamillo de Luis Villarejo, que resultó un punto “pálida”, porque su registro grave resulta forzadísimo para su voz. Con respecto al tenor, al que dedica más líneas señala:

“El «Don José» de Pedro Lavirgen se beneficia por su voz viril, generosa, ardiente en el decir y con un centro lleno y bellissimo. Ya digno en el dúo del primer acto, con muchos detalles bellos en una «romanza de la flor» que pudo mejorar, sobra todo en la posición escénica –quizá influyó en él un episodio inmediatamente anterior en el que no se alcanzó entre cantantes, orquesta, batuta y banda interna el ajuste deseable–, Lavirgen hizo, dijo y cantó un tercer acto de gran talla y tuvo en el cuarto una actuación espléndida como actor y como cantante, que suscitó unánimes comentarios entusiastas del público.”<sup>158</sup>

Considera que el mejor resumen de las actuaciones lo dan las ovaciones con las que Santander ha despedido a todos estos artistas líricos. Ovaciones para coros, maestros, segundas partes, cantantes que recorren España y defienden con amor un género bien necesitado siempre de ayudas.<sup>159</sup>

---

<sup>158</sup> Vid. FERNÁNDEZ-CID, A.: “Santander y su XII Festival Internacional de Música. La compañía Amadeo Vives, intérprete del «Caserío» y «Carmen»”, en: *Informaciones*, Madrid 23 agosto 1963. A.P.T.

<sup>159</sup> *Ídem.*

Siguiendo la cornisa Cantábrica, la Compañía Amadeo Vives se desplaza hasta **Bilbao** donde se celebra, en el Coliseo Albia, el I Festival de Bilbao. Interpretan un programa muy similar al de Vigo; en este caso con la participación de los músicos locales de la Orquesta Sinfónica Municipal de Bilbao, bajo la dirección de Benito Lauret.<sup>160</sup>

En **Gijón**, también dentro de Festivales de España, se representa en la Plaza de Toros la ópera de Bizet. Siguiendo la referencia de la prensa que escribe Belderrain, Inés Rivadeneira, la mezzo, estuvo muy acertada y Don José tuvo en Pedro Lavirgen un intérprete feliz:

“Voz de timbre grato, extensa y lo suficientemente potente como para no perderse en medio de tan amplio escenario. Sus momentos mas afortunados los tuvo en los dos últimos actos, sin que en la célebre aria de la flor rayase a tanta altura por haberla entonado con un poco de falta de decisión; lo cual es muy explicable, por otra parte, dadas la humedad y el frío reinantes; Así y todo su actuación fue francamente satisfactoria” El resto del reparto con la Orquesta Sinfónica de Madrid que sonó muy bien pero poco, dirigida por Antonio Torres. “Todos ellos actuaron gran dignidad, lo cual desgraciadamente no es lo normal en muchas representaciones operísticas”.<sup>161</sup>

El interés de esta ciudad por escuchar al cantante procedente de la escuela del tenor gijonés Miguel Barrosa se mantendrá durante muchos años, a lo largo de los cuales seguirán muy de cerca sus actuaciones desplazándose al Liceo de Barcelona para presenciar sus éxitos.

---

<sup>160</sup> Programa de mano. I Festival de Bilbao. Del 21 al 31 agosto 1963. *El caserío* el día 22, *La verbena de la Paloma* y *Gigantes y cabezudos*, día 23; *Doña Francisquita* día 24; *Alma de Dios* y *Molinos de viento* día 25; *Marina* el lunes 26, tarde y martes 27, función 11 noche; *Agua azucarillos* y *aguardiente*, el lunes en noche y el martes tarde; *La revoltosa*, el lunes y martes. Impreso Servicio de publicaciones. 1963.

<sup>161</sup> Vid. BELDERRAIN: “Brillante representación de Carmen en la Plaza de Toros”. A.P.T. Reseña de prensa, domingo 8 septiembre 1963. Recogido en Apéndice Doc. N.º 75. El reparto se completa con los habituales compañeros Esteban Astarloa, Lina Huarte, Vicente Catalina, M.<sup>a</sup> Carmen Ramírez, Marisol Lacalle, Vicente Sarmiento, Juan del Castillo.

## 2.2. TEMPORADAS LÍRICAS: CÓRDOBA, UN CALUROSO RECIBIMIENTO, Y VALENCIA

Tras actuar en Albacete, en la edición III del Festival<sup>162</sup>, la Compañía Lírica Amadeo Vives se desplaza a Córdoba para asistir por tercer año consecutivo a la Temporada Lírica celebrada anualmente en el Gran Teatro, coincidiendo con la Feria de Otoño. En la programación figuran las zarzuelas *La verbena de la paloma*, *Molinos de viento*, *El caserío*, *Alma de Dios*, *Gigantes y Cabezudos*, *Maruxa*, *Agua azucarillos y aguardiente*, *La revoltosa*, *Doña Francisquita* y un Fin de Fiesta, que oportunamente se le anunciará al lector de la prensa local.<sup>163</sup>

Tras la brillante presentación de la compañía<sup>164</sup>, Lavirgen interviene en la función vespertina de *El caserío* junto a Lina Huarte. La crítica lo reseña como un tenor “consagrado ya en toda España como figura máxima de su especialidad.”<sup>165</sup> Y no puede ser mejor el recibimiento que obtiene en su siguiente intervención<sup>166</sup> con *Alma de Dios* y *Gigantes y cabezudos*, en que se le dedica el subtítulo de la crónica: “gran éxito del tenor Pedro Lavirgen”. En consonancia con dicho título, el crítico apunta lo siguiente:

“El mejor, el último de los enumerados, valió un nuevo y rotundo éxito al tenor comprovinciano Pedro Lavirgen, del que tenemos que decir algo importante: cuando hace dos años, reconocimos que era un buen tenor, tuvimos la reserva mental de que podía ser un mejor barítono lírico por la hermosura de la voz en los centros y cierta falta de holgura en los agudos; el año pasado, en la «Marina» que le oímos, comprobamos sus notables progresos –de timbre, de

---

<sup>162</sup> Programa de mano. Festivales de España. Albacete, III Festival, del 12 al 18 septiembre 1963.. Se desarrolla en el Parque de los Mártires, intervienen la Orquesta Filarmónica de Madrid bajo la dirección de B. Lauret, representan los días 17 noche, *Maruxa* y el día 18 noche *Alma de Dios* y *Molinos de viento*. Lavirgen es anunciado para la segunda obra. Impreso Servicio de publicaciones

<sup>163</sup> Véase cartel anunciador en: *Córdoba*, 19 septiembre 1963, p. 4.

<sup>164</sup> CLARIÓN: “Brillante presentación de la compañía «Amadeo Vives» en el Gran Teatro”, en: *Córdoba*, 22 septiembre 1963, p. 5.

<sup>165</sup> CLARIÓN: “Reposición de «El Caserío» de Guridi”, en: *Córdoba*, 24 septiembre 1963, p. 17.

<sup>166</sup> Antes de esta función se representó *Maruxa*. El crítico señala las mermadas circunstancias de los solistas Vicente Catalina, que desafina y desajusta, y del tenor Francisco Saura. Ambos pueden llegar a triunfar si estudian con tesón, como él les desea. Véase CLARIÓN: “Reposición de «Maruxa» por la compañía «Amadeo Vives», en: *Córdoba*, 26 septiembre 1963, p. 4. Es un ejemplo de crítica con un margen para señalar aspectos a corregir por parte de los solistas.

potencia, de «fiato»– en estas comprometidas regiones de las tesituras más elevadas; y ahora, presentido por su éxito –de alcance internacional– con la «Carmen» de Bizet, nos hemos percatado de que el antiguo «niño de coro» de Bujalance, es ya un tenor de voz extensa, dramática, poderoso de facultades en todos los registros y de una perfecta y completa formación artística y escolástica; Pedro Lavirgen –lo afirmamos sin titubeos –está hoy entre los primeros cantantes líricos de España y va camino de estarlo también entre los del mundo; su juventud, su tesón y su talento, lo abonan así.”<sup>167</sup>

Tras la despedida del escenario cordobés en **Bujalance**, su pueblo natal, transcurre una emotiva jornada el sábado 28 de septiembre. Bajo el patrocinio de su Ayuntamiento, la ciudad entera y, desinteresadamente, los compañeros de la Compañía Lírica Amadeo Vives participan en una representación en homenaje al tenor.<sup>168</sup> Después de una merienda ofrecida por éste, sus paisanos tuvieron oportunidad de asistir a un gran espectáculo. A las ocho de la tarde el Teatro Español, cedido para la ocasión por la Empresa Cabrera, estaba rebosante de espectadores para presenciar *Alma de Dios*. Selica Pérez Carpio, Marisol Lacalle, M.<sup>a</sup> Carmen Ramírez y José Pello, todos derrocharon en esta ocasión esa inspiración que se deriva siempre de los momentos emotivos.

Finalizada la primera parte del espectáculo y con todos los intérpretes rodeando el escenario, hizo uso de la palabra el joven locutor Agustín Cañete, quien, en nombre de los organizadores y diferentes medios informativos allí representados, finalizó su disertación con estas palabras:

“Quiero pedirles un aplauso de corazón, sincero y unánime, pero no para el artista famoso, sino para el hombre. Yo sé que Pedro Lavirgen ha cosechado grandes triunfos y, por tanto, ha tenido que escuchar infinidad de aplausos, pero el público siempre prodiga estos al artista elevado y a esa difícil cúpula de la popularidad, mas nunca a esas horas de preparación, de luchas, sacrificios e incomprendiones a esos momentos de desesperación ante el fracaso o la falta de oportunidad de demostrar ante el público sus cualidades, pues no basta con ser

---

<sup>167</sup> CLARIÓN: “«Alma de Dios» y «Gigantes y Cabezudos»”, en: *Córdoba*, 25 septiembre 1963, p. 6.

<sup>168</sup> Cartel anunciador en: *Córdoba*, 27 septiembre 1963, p. 2.

bueno; hace falta buscar la ocasión de demostrarlo y es este el más duro escollo, la barrera más difícil de franquear para cualquier artista, y esto exige una gran vocación y una fe inquebrantable. Y es precisamente por estos años de prueba, de voluntad, de tesón, para esta fase difícil y superada por Pedro Lavirgen para los que yo les pido, señoras y señores, un cálido, sincero y merecido aplauso.”<sup>169</sup>

Tras estas palabras intervino Joaquín Deus, gerente de la Compañía, quien en nombre de los integrantes del elenco expresó el cariño y la amistad como las razones que les habían movido a todos a unirse de corazón al homenaje. Después, dio comienzo el fin de fiesta con diferentes intervenciones de solistas, incluido el homenajeado, que interpretó magistralmente la *Romanza* de Fernando y el *Brindis* de *Marina*. Para terminar el acto, el alcalde de la ciudad, José Joaquín Soto-Mayor, entregó a Pedro Lavirgen un pergamino en el que la Corporación Municipal le felicitaba por sus constantes triunfos, especialmente por la consecución del Premio Nacional de interpretación lírica, y le agradecía el elevar el nombre de Bujalance. Así mismo, se dio cuenta de la recepción de numerosos telegramas recibidos desde los puntos más distantes de España.<sup>170</sup>

Al acto asistieron representaciones de todos los medios informativos e incluso las cámaras de Televisión Española, que envió a su delegado Jiménez Poyato. Tras la función, los asistentes se trasladaron a un restaurante donde tuvo lugar una cena a la que acudieron autoridades y el Padre Ladislao; en ella intervinieron Francisco de Sales Melguizo y finalmente Pedro Lavirgen que dio las gracias verdaderamente emocionado.<sup>171</sup>

Este es el testimonio que el propio Melguizo, crítico del diario *Córdoba*, ha dejado del ambiente del Teatro Español de Bujalance:

“Se llenó hasta rebosar para presenciar la representación de «Alma de Dios» –ya comentada cuando la vimos hace pocas fechas en Córdoba– gozando el público lo indecible con las incidencias cómicas del sainete, pero culminando la

---

<sup>169</sup> Cfr. HERRERA CASTEJÓN: “Bujalance rindió homenaje al célebre tenor Pedro Lavirgen”, en: *Informaciones*, 3 octubre 1963, p. 2. Foto de Lavirgen junto al coro, el Sr. Deus y el locutor de Radio Córdoba.

<sup>170</sup> Vid. VILLA, J.: “Bujalance rinde público homenaje a Pedro Lavirgen. Premio Nacional”, en: *Córdoba*, 3 octubre 1963, p. 2. Según la Base de datos sobre el tenor Pedro Lavirgen remitido por el Centro de Televisión Española, no se conserva copia de esta retransmisión del homenaje.

<sup>171</sup> *Ídem*.

expectación y el entusiasmo cuando apareció en escena Pedro Lavirgen, el paisano de casi todos los asistentes al espectáculo, para cantar la brillante página de la canción húngara, única realmente importante en el aspecto musical de la obra. El cantante, emocionado por los aplausos previos, cálidos e inacabables, se entregó con toda su alma que, sumada a las facultades físicas y al arte exquisito, produjo una interpretación inolvidable, semejante a las que luego supo también dar –en el acto de concierto final– a la romanza de «Doña Francisquita» y al «brindis de Marina» que remató la velada, con el coro”.<sup>172</sup>

Una noche verdaderamente emotiva e inolvidable para Pedro Lavirgen que recogió de su pueblo natal el apoyo y reconocimiento en dos dimensiones: la humana y la artística, y a su vez el respaldo de sus propios compañeros de la Compañía, que se sumaron al acto.

Dentro de la Temporada lírica del Teatro Principal de **Valencia**, el tenor interviene en *La viuda alegre*, *Doña Francisquita* y *Carmen*. En la reposición de la opereta de Franz Lehar (traducida al castellano y adaptada por Alfonso Paso), la crítica comienza nombrando a Lina Huarte, “de grandes facultades como cantante y como actriz”, y a Lavirgen “tenor de excelente escuela y notoria flexibilidad, que cantó con un depurado gusto y seguridad.”<sup>173</sup>

En *Doña Francisquita* la culminación de la noche fue, como era de esperar, la romanza del tenor en el acto segundo que Pedro Lavirgen cantó con generosidad, muy bien y sin reserva, actuando con eficacia muy adecuado a la partitura y al personaje. El periódico *Levante* nos muestra a un artista de categoría, al que le recomienda cuidarse ante la dureza de la propia partitura, cercana a la ópera, que viene cantando en función de tarde y noche. Por todo ello esta figura masculina acapara la cabecera del texto.<sup>174</sup>

---

<sup>172</sup> CLARIÓN: “Música. Jornada Lírica de Homenaje a Pedro Lavirgen en Bujalance”, en: *Córdoba*, 1 octubre 1963, p. 17. Véase cartel anunciador del Homenaje y dos fotografías del acto en GARCÍA, C. et al: *Semblanza artística de Pedro Lavirgen*. Ayuntamiento de Bujalance. 2002, p. 16.

<sup>173</sup> “La Compañía Lírica «Amadeo Vives» y nueva versión de «La viuda alegre» en Principal”, en: *Las Provincias*, Valencia 22 enero 1964. A.P.T.

<sup>174</sup> Vid. G: “Principal, «Doña Francisquita»”. A.P.T. Recorte de Prensa, atribuido a Valencia, enero de 1964. Recogido en Apéndice Doc. N.º 76.



Para la despedida se escoge *Carmen*, representada en dos funciones. Tras la primera se suceden los elogios al montaje de Tamayo. En el escenario, más de un centenar de personas, y en ocasiones, como en el desfile inicial del cuarto acto, alguacillos a caballo, picadores, mulillas y dos coches, uno con la cuadrilla y otro con Escamillo y Carmen. Un derroche de organización, de lujo, de vistosidad escénica, definida como “una *Carmen* en tecnicolor y cinemascope”. Entre los solistas se menciona a Inés Rivadeneira, que vence todas las dificultades; Lina Huarte (Micaela) la tiple de voz con excelentes registros y muy buena actriz y Pedro Lavirgen:

“En su mejor momento artístico, lució su voz de acertada escuela, potente a lo largo de toda su actuación brillando especialmente en la romanza de la rosa – estruendosamente aplaudida– y en el trágico desenlace final. Una actuación la suya que le acredita en la línea de primerísima fila que justamente ha conseguido en la escena lírica española.”<sup>175</sup>

Muy buenos y nutridos los coros, con un papel destacado el ballet titular, siendo en esta ocasión la labor instrumental de la orquesta Municipal, bajo la dirección del maestro José Antonio Torres.<sup>176</sup>

En la crítica que ofrece Eduardo López Chávarri, un erudito de la música y de amplia participación en la actividad cultural de Valencia, nos deja constancia de que el público, que llenaba el teatro, aplaudió mucho, especialmente las romanzas de Don José y Escamillo en el segundo acto. Omite el nombre del tenor aunque se trata de Pedro Lavirgen:

“Estuvo interpretado por un cantor-artista. Es un joven tenor de voz bien timbrada, segura en su emisión y de grata técnica. Además un verdadero sensitivo que sabe mostrar todos los matices de su emisión y conmueve y convence; fue el verdadero héroe de la noche, tanto por su canto soberano como por su genio dramático. Muy joven, tiene ya maestría y sabrá conservar el bien que Dios le ha concedido si no lo derrocha por excesiva irreflexión”.<sup>177</sup>

---

<sup>175</sup> Cfr. PORTILLO: “«Carmen»: Una brillante y espectacular representación”. A.P.T. Recorte de prensa, atribuida a Valencia febrero de 1964. Recogido en Apéndice Doc. N.º 77. El cartel lo completan Astarloa en Escamillo, Suárez en Zúñiga y, María Avenida y M.<sup>a</sup> Carmen Ramírez en Mercedes y Francisquita, respectivamente.

<sup>176</sup> *Ídem*.

<sup>177</sup> CHÁVARRI, E. L.: “Teatro Principal. La ópera «Carmen» con presentación extraordinaria”, en: *Las Provincias*, 12 febrero 1964. A.P.T.

Efectivamente, fue un éxito general de la ópera y consiguió un lleno. En este sentido, otro crítico se alegra y destaca que así debiera verse cuando se ofrecen espectáculos de categoría y, por desgracia, no siempre es así. Tras elogiar a las otras protagonistas femeninas comenta: “Espléndido en la romaza de la flor, Pedro Lavirgen, en línea de un tenor de todo cartel y valiente en toda la obra. Una actuación de categoría”.<sup>178</sup>

En suma, le pareció un gran espectáculo y en conjunto, a parte tales o cuales reparos, bien aceptable. Parece que no se mostraba totalmente conforme con lo representado y así lo hace constar.<sup>179</sup>

Creemos que estas dos últimas críticas ejemplifican nuevamente una labor que va más allá de la mera reseña de los hechos, y en las que el crítico incorpora su punto de vista personal, juzgando el acontecimiento musical. En la anterior, Eduardo Chávarri reconoce las dotes vocales y escénicas del joven cantor porque sabe conmover y, entre líneas, le ofrece un “consejo”: no entregarse demasiado conducido por la pasión. En la última crítica valenciana, el crítico mostraba su punto de vista disconforme con algunos de los elementos de la representación.

### **2.2.1. Concesión de la Medalla de Oro del Círculo de Bellas Artes de Madrid**

Toda la labor que viene desarrollando Pedro Lavirgen sobre el escenario va a contar con un nuevo reconocimiento. Estando en Valencia, recibe con inmensa satisfacción la concesión de la Medalla de Oro del Círculo de Bellas Artes de Madrid. La Junta directiva del Círculo de Bellas Artes, reunida bajo la presidencia de Joaquín Calvo Sotelo, ha concedido la medalla de oro al cantante Pedro Lavirgen, a la bailarina La Chunga, a José Bódalo y Carmen Bernardos en teatro, Maria Amparo Soler Leal y el Cordobés en cine, y a Jesús Álvarez en televisión.<sup>180</sup>

---

<sup>178</sup> Vid. G.: “Principal. «Carmen»”, en: *Levante*, Valencia 12 febrero 1964. A.P.T.

<sup>179</sup> *Ídem*.

<sup>180</sup> “Medallas y Minervas”. A.P.T. Recogido en Apéndice Doc. N.º 78. En estas tradicionales distinciones también se conceden los premios Minerva de plata a Irene Gutiérrez Cava, Ángel Picazo y Antonio Garisa. Como es costumbre, los galardones son entregados en una función extraordinaria que se celebrará en el Teatro de Bellas Artes.

“Se otorga a quienes demuestran su calidad a lo largo de varios años en escena” –explica humildemente el tenor– pero dado que solo lleva tres años de carrera, opina que “se ha tenido más en cuenta la calidad”.<sup>181</sup> Con estas sencillas palabras, el tenor deja marcada una etapa de su trayectoria y sitúa el inicio del desempeño de su carrera en 1961, fecha de su debut en Las Palmas como solista de la Amadeo Vives, dejando atrás el resto de las primeras apariciones como solista que se sucedieron desde 1959.

### 2.3. LA COMPAÑÍA AMADEO VIVES EN LISBOA, 1964

Sometido al calendario de actividad de la Compañía Lírica Amadeo Vives, Lavirgen permanece en Lisboa aproximadamente un mes para mantener una Temporada de Teatro Lírico español en el Coliseo Dos Recreios de Lisboa (del 28 febrero al 30 de marzo de 1964). Efectivamente, en el país vecino se van a escuchar los títulos *Doña Francisquita*, *Bohemios*, *Pan y toros*, *El caserío*, *Los Gavilanes*, *La verbena de la Paloma*, *Gigantes y cabezudos*, *Alma de Dios*, *Molinos de viento*, *Katiuska*, la opereta *La viuda alegre*, y las óperas *Marina* y *Carmen*.<sup>182</sup> Nuestro tenor interviene como solista en *Doña Francisquita*, la ópera y la opereta.

La prensa local recibe con elogio a la Amadeo Vives. Señala que no tiene nada que ver con las compañías de zarzuela española que periódicamente les visitan, pues se trata de una empresa pensada con riqueza de medios técnicos y variedad de material humano, que acrecienta el crédito artístico de su país. Así es como España defiende su teatro lírico y les ha mandado una embajada muy válida y significativa de su arte popular, que el público aclamó entusiásticamente y con razón. Al lado de Lina Huarte en la presentación de *Doña Francisquita* destaca al

---

<sup>181</sup> PELOTARIS: “Pedro Lavirgen, Medalla de Oro del Círculo de Bellas Artes de Madrid”, en: *Las Provincias*, 2 febrero 1964. A.P.T. Fotografía del tenor. En esta noticia se menciona como premiada la cantante Montserrat Caballé.

<sup>182</sup> Programa de la temporada. Libreto anunciador de la Compañía en Lisboa.

solista masculino Pedro Lavirgen, un tenor de gran sensibilidad artística e inspiración, siendo muy notable la forma en que cantó la romanza del segundo acto.<sup>183</sup>

El periódico *Diario de Noticias* señala cómo se vistió el teatro con sus mejores galas, añadiendo además lo siguiente:

“O tenor Pedro Lavirgen, de boa presença, cantor de categorizada escola e de voz quente e ampla, cantou e representou convincentemente, alcançando brilhante éxito na sua linda romanza de segundo acto.”<sup>184</sup>

El éxito –añade–, se confirmó por las fuertes ovaciones durante la representación y en los finales de los actos que fueron afirmaciones de agrado, de entusiasmo del público.<sup>185</sup>

Coincide así con *Diario Popular* que insiste en cómo la representación arrancó el aplauso efusivo:

“Ontem, no Coliseu, a zarzuela obteve um éxito de invulgar significado, quebrando a habitual apatia e o aplauso tímido de desfastio do nosso publico. A comédia lírica, já muito conhecida em Lisboa.”<sup>186</sup>

A los solistas los califica de trío lírico de alta categoría, idénticos o iguales a primeras figuras de muchas compañías de ópera y entre los momentos más sobresalientes nombra el aria del 2º acto del tenor Lavirgen.<sup>187</sup>

La prensa española también da cuenta de este acontecimiento, para el que se han formado unas largas “bichas” o colas, integradas por aspirantes a una localidad para el debut de la compañía, ante el viejo Coliseo con capacidad para más de cuatro mil personas. Los portugueses son aficionados al género lírico,

---

<sup>183</sup> Vid. N. de B.: “A maior companhia de zarzuela que, desde sempre, veio a Portugal”, en: *O seculo*, Lisboa, 29 febrero 1964. A.P.T.Reproduce una foto en la que se ve el foso y sobre el escenario al tenor en un momento de la representación.

<sup>184</sup> “El tenor Pedro Lavirgen, de buena presencia, cantante de escuela de categoría y de voz caliente y profunda, cantó y actuó convincentemente, alcanzando brillante éxito en su linda aria del segundo acto.” Vid. N.: “A estreia. Da companhia espanhola com «Doña Francisquita». Marcou uma noite de verdadeira arte no Coliseu dos Recreios”, en: *Diario de Noticias*, Lisboa 29 febrero 1964. A.P.T.

<sup>185</sup> *Ídem*.

<sup>186</sup> “Ayer, en el Coliseu, la zarzuela obtuvo un éxito bastante significativo, rompiendo la habitual apatía y el aplauso tímido de apetito de nuestro público. La comedia lírica, ya muy conocida en Lisboa”. Véase S. F.: “«Doña Francisquita» no Coliseu”. A.P.T.Recorte de prensa atribuido a *Diario Popular*, Lisboa, marzo de 1964. Recogido en Apéndice Doc. N.º 79.

<sup>187</sup> *Ídem*.

seguidores de una tradición que culmina con las célebres temporadas de ópera del San Carlos. En esta ocasión, el acontecimiento desborda los límites de una presentación teatral, asistiendo al mismo el presidente de la República, Américo Thomas, el Conde de Barcelona, el Príncipe Juan Carlos y la Infanta Margarita, que bajaron al escenario para saludar y felicitar a los directores y artistas de la compañía. En la misma reseña se dice que gracias a Tamayo se pueden ver nuestras viejas zarzuelas sin sonrojo y sin indignación, y cómo Pedro Lavirgen, ha sorprendido a todos los que no habían oído todavía a tan excepcional tenor.<sup>188</sup>

El tercer programa presentado en Lisboa fue *La viuda alegre*, en la que Pedro Lavirgen encarnó a Danilo: “o tenor Pedro Lavirgen com o seu Danilo de belo recorte lirico, deu a melhor colaboração Lina Huarde e formou com ela o par ideal da opereta.”<sup>189</sup>

Para cierre de la temporada se representaba *Carmen* de Bizet.<sup>190</sup> A la vista de las críticas, tras tantas representaciones de esta ópera ofrecidas al público lisboeta, éste supo apreciar las mínimas sutilezas del montaje de Tamayo, y la sala vibró de sorpresa ante los solistas Inés Rivadeneira, Lina Huarte, Pedro Lavirgen y el barítono Esteban Astarloa, dirigidos por Eugenio M. Marco.<sup>191</sup>

Tras la representación del día 12 de marzo, después del acorde final, el público rompió en una clamorosa ovación, tal y como nos dice el *Diario de Noticias*:

“O tenor Pedro Lavirgen foi um «Don José» apaixonado, dramático, arrebatado; representou multissimo bem –o seu quarto acto fica como uma

---

<sup>188</sup> Confróntese SIERRA, R: “Tamayo presenta en Lisboa «Doña Francisquita»”, en: *ABC*, Madrid, 29 febrero 1964, p.73.

<sup>189</sup> “El tenor Pedro Lavirgen con su Danilo de bello corte lírico, dio el mejor contrapunto a Lina Huarte y formó con ella la pareja ideal de la opereta”. Cfr. N.: “Espectáculos. Coliseu dos Recreios. «A Viuva alegre»”, en: *Diario de Noticias*, 5 marzo 1964, p. 5.

<sup>190</sup> El reparto completo se ofrece en el programa de mano de la Compañía, Coliseo Dos Recreios, Lisboa, época 1963-64.

<sup>191</sup> En estos días de la *Carmen* “portuguesa” sucede una amable anécdota: Pedro Lavirgen recibe todos los días una cajita transparente como envoltorio de una orquídea, y con ella una tarjeta. Un admirador o admiradora, anónimamente, como fans mostraba su admiración y con texto en portugués le decía: al mejor Don José. Entrevista personal del tenor con la autora (19 diciembre 2003).

criação –e contou por forma e justificar as ovações tributadas e sua ária da «fior» foi primorosamente cantada.”<sup>192</sup>

Su interpretación causa sorpresa, por la juventud de la voz, temperamento y dramatización. Véanse otras tres críticas locales:

“A grande revelação foi, para nós, o tenor Pedro Lavirgen. Passado o primeiro nervosismo, foise impondo cada vez mais, nao apenas pela potência da voz, mas pela capacidade que tem de dramatizar, sem ênfase. Pena a gesticulação convencional durante a «romanza da flor», cantada, aliás, segundo uma boa tradição italiana. Mas, n.º 3º e 4º actos, Pedro Lavirgen revelou qualidades bastante notáveis. Toda a cena com «Carmen», antes da sua partida com «Micaela», se revestiu de força e de «verdade». E n.º 4º acto desde a caracterização às inflexões de voz e de dicção, Pedro Lavirgen compôs, admiravelmente, a figura do torturado «D. José»”.<sup>193</sup>

– “O tenor Pedro Lavirgen, que nos pareceu ainda muito novo (uns vinte e poucos anos?), poderá ganhar ainda maleabilidade, para valorizar mais a expressão lírica. No dramático esteve notável, evidenciando uma esplêndida voz, esmaltada e viva, correndo por toda a sala e susceptível de grandes volumes. Além disto representou com autêntica alma hispânica a funesta paixão de D. José, a partir do momento em que o ciúme e o desinteresse de *Carmen* o vão arrastando

---

<sup>192</sup> “El tenor Pedro Lavirgen fue un «Don José» apasionado, dramático, arrebatado; actuó maravillosamente –su cuarto acto queda como una creación– y cantó por forma y por ovaciones merecidas su aria de la «flor» fue primorosamente cantada. Véase N.: “Coliseu Dos Recreios. «Carmen””, en: *Diario de Noticias*, 12 marzo 1964, p. 5.

<sup>193</sup> “La gran revelación fue, para nosotros, el tenor Pedro Lavirgen. Pasados los primeros nervios, se fue imponiendo cada vez más, no solo por la potencia de la voz, sino por la capacidad que tiene de dramatizar, sin énfasis. Una lástima la gesticulación convencional durante la «Canción de la flor», cantada, además, según la buena tradición italiana. Pero en el tercer y cuarto acto, Pedro Lavirgen reveló cualidades bastante notables. Toda la escena con «Carmen», antes de su partida con «Micaela», se revistió de fuerza y de «verdad». Y en el cuarto acto desde el inicio, con la caracterización, las inflexiones de voz y de dicción, Pedro Lavirgen compuso admirablemente la figura del torturado «Don José.» Confróntese DE FREITAS, M.<sup>a</sup> H.: “A «Carmen» no coliseu com uma deslumbrante encenação de José Tamayo”. A.P.T. Recorte de prensa atribuido a marzo 1964. Recogido en Apéndice Doc. N.º 80.

para o desespero e para a ultima desgraça. A cena da morte foi de causar calafrios”.<sup>194</sup>

– “Pedro Lavirgen, tenor dramático, de intensidad notável, como mostrou exuberantemente n.º 4º acto, ao ver-se repudiado pela protagonista. Todos mereceram os calorosos aplausos com que foram premiados pela numerosa assistencia como distintos artistas líricos de grandes recursos. As ovações sucederam-se crescendo, sendo delirantemente aplaudidos os principais intérpretes e conjuntos, comprendidos os coros e bailados, que no final, em cena aberta, se multiplicaram para toda o companhia.”<sup>195</sup>

Todas estas favorables críticas tienen especial significado, pues durante los días anteriores, dentro de la Temporada de Ópera del Teatro Nacional de San Carlos, se representó esta ópera de Bizet, a la que acudió como espectador el propio Pedro Lavirgen para aplaudir al tenor Nicola Nikolov junto a la famosa Grace Bumbry, con quien en un futuro compartirá el escenario.<sup>196</sup>

Aprovechando la estancia en la capital portuguesa y precedida del éxito en la representación de *Carmen*, Pedro Lavirgen y la mezzosoprano Inés Rivadeneira asisten a un concierto de Cruz e Sousa. El compositor y profesor de canto, acompañándose él mismo al piano, presentó las composiciones recogidas en un disco y el tenor interpretó algún tema. Este concierto fue aplaudido por todos los

---

<sup>194</sup> “El tenor Pedro Lavirgen, que nos parece todavía muy joven (¿unos veinte y pocos años?), podrá ganar aún maleabilidad, para enriquecer más la expresión lírica. En lo dramático estuvo notable, evidenciando una espléndida voz, esmaltada y viva, recorriendo toda la sala y susceptible de grandes volúmenes. Además de esto, representó con auténtica alma hispana la funesta pasión de D. José, a partir del momento en que los celos y el desinterés de *Carmen* lo va arrastrando para el desespero y para la última desgracia. La escena de la muerte fue para causar escalofríos.” Cfr. J.F.B.: “A ópera «Carmen», de Bizet, teve uma encenação de grande espectáculo, no coliseu”. A.P.T. Recorte de prensa, atribuido a Lisboa, marzo 1964. Recogido en Apéndice Doc. N.º 81.

<sup>195</sup> “Pedro Lavirgen, tenor dramático, de intensidad notable, como mostrou exuberantemente en el cuarto acto, al verse repudiado por la protagonista”. Todos merecieron los calurosos aplausos con los que fueran premiados por la numerosa asistencia como diferentes artistas líricos de grandes recursos. Las ovaciones se sucedieron en «crescendo», siendo delirantemente aplaudidos los principales intérpretes y conjuntos, incluyendo coros y bailarines, que al final, con el escenario abierto, se multiplicaron para toda la compañía”. Véase A. J. P.: “Ópera no Coliseu. «Carmen» de Bizet”. A.P.T. Recorte de prensa, atribuido a *Jornal do comercio*, Lisboa, marzo 1964. Recogido en Apéndice Doc. N.º 82.

<sup>196</sup> Programa de mano. Teatro Nacional de San Carlos. *Carmen*, 3 marzo 1964. El programa recoge los autógrafos de los solistas.

asistentes, lo que llevó al mencionado tenor a apuntar amablemente algunas melodías improvisadas, con el admirable realce de su envidiable voz. En el mismo acto, el tenor presentó el disco de arias de zarzuelas, lo que constituyó un momento de indecible encanto por la belleza de la voz y la expresión lírica.<sup>197</sup>

## 2.4. ENTRE ESPAÑA Y MILÁN: AUDICIONES CON EL MAESTRO ZILIANI

A su regreso de Lisboa, Pedro Lavirgen deja a su esposa e hijos instalados en Madrid, en su primera vivienda propia. Con gran ilusión, en marzo de 1964, vuela por primera vez a Italia, cuna de la ópera, para realizar una audición. Durante estos años ha compaginado las representaciones con su formación y estudio, y ahora su aspiración es cantar ópera, tal y como ha ido expresando en las entrevistas ofrecidas en la prensa.

Lleva una carta de su maestro, Miguel Barrosa, para que le atienda la prestigiosa agencia de canto ALCI de Milán, presidida por Alessandro Ziliani, un tenor de la Scala de los años 30 que compartió escenario con su maestro.<sup>198</sup> Para el día siguiente a su llegada tiene fijada una audición. Hasta entonces, su repertorio lírico ha estado limitado a la zarzuela, de la que es un tenor cotizado y popular; y sus únicas incursiones escénicas en la ópera han sido *Carmen* y *Marina*. Su maestro le ha preparado concienzudamente algunas arias que, además, han sido la base de su estudio y preparación vocal en todos estos años y han figurado en el repertorio de diversos conciertos.

---

<sup>197</sup> La incorporación del tenor se explica en los términos: “isso constituiu um momento de indizível encantamento, pela beleza da voz e expressão lírica”. Vid. A.J.P.: “Vida musical. Melodias de Cruz e Sousa”. A.P.T. Recorte de prensa, atribuido a Lisboa, marzo de 1964. Recogido en Apéndice Doc. N.º 83. Sousa es autor de las canciones *Beira-Mar*, *Sedução*, *Morena*, *Canção da Primavera*, *Amor cigano*, *Canção duma Noite*, *Adiós Sevilla* y *Tierras de Portugal*.

<sup>198</sup> Desde los años 40, se mantenía en Italia la tradición de las agencias teatrales, indispensables para la contratación de cantantes. Estos mediadores evaluaban a los aspirantes del bel canto mediante una audición. Entre ellos figuraban Alessandro Ziliani, tenor retirado, que auguró una brillante carrera al propio G. Di Stefano. Véase cómo cuenta el papel que ejercen las agencias teatrales, en DI STEFANO, G.: *El Arte del Canto*. Javier Vergara Editor. Argentina, 1991, p.115.



En la agencia es recibido en una habitación de pequeñas dimensiones (con las paredes cubiertas de unas cortinas gruesas y el suelo de moqueta, de manera que la voz se ahogaba totalmente) con una acústica muy seca; como nos recuerda el propio tenor, era un martirio cantar allí. Se le pidió que seleccionara él mismo un repertorio y empezó por las más difíciles, porque entendía que debía de arriesgar y mostrar sus facultades con títulos como *Aida*, *La forza del destino* y *Turandot*.<sup>199</sup>

Cuando trascurrió la cuarta intervención, el *comendatore* Ziliani le solicitó que cantase la escena completa del tercer acto del *Trovador*, con el aria *Ah si bel mio* y la *cabaletta*, *La pira*, con unas indicaciones. Aparte de dar el *si bemol* y el *si natural*, que ya los ha demostrado, quiere oír el *do*, que hay que darlo dos veces, “porque un tenor completo debe tener el *do natural*”. Sin problema, el tenor accedió a la petición y una vez que hubo finalizado, Ziliani le dijo: “Le voy a decir dos cosas, una muy mala y otra muy buena. Empiezo por la mala: Eres un desastre cantando. Tienes una pronunciación horrenda del italiano, inaudible; el fraseo, el estilo... ¡es inadmisibile!... Parece mentira que Barrosa que vive en España...”<sup>200</sup>

Entonces el joven tenor habló en defensa de su maestro y disculpó su falta de estudio y de dedicación al repertorio italiano, cuando se vio interrumpido: “Ahora le voy a decir la buena: Tienes una voz... una voz absolutamente fuera de lo corriente...es una de las voces que me gustan. Tiene un gran porvenir y corrigiendo lo que le acabo de decir, que es muy corregible, puedes hacer una gran carrera de canto. Y no me he equivocado nunca...”<sup>201</sup>

Nos imaginamos la felicidad que le debió inundar al escuchar estas palabras de boca de un afamado maestro. El viaje respaldaba sus aspiraciones más profundas hacia el mundo de la ópera. Desde entonces, trabaja más concienzudamente el repertorio operístico.

---

<sup>199</sup> Entrevista personal del tenor con la autora (3 diciembre 2000).

<sup>200</sup> Ídem.

<sup>201</sup> Ídem.

En abril regresa a España e interviene en sendos conciertos en las localidades de **Sevilla** y Gijón. En Semana Santa repite su cita con el *Miserere* de Hilarión Eslava, cantando por segunda vez en este singular acontecimiento hispalense, heredando una tradición en la que había participado su propio maestro Barrosa. Su intervención creemos que está dotada de un fuerte contenido religioso, y es, además, desde el punto de vista musical “magistral”. A este encuentro acudirá en futuras ocasiones.<sup>202</sup>

A primeros del mes siguiente, concretamente el 6 de mayo, ofrece en la Sala Acapulco de **Gijón** un concierto organizado por la “Agrupación Gijonesa de Amigos de la Lírica”, conocida por las siglas AGAL. Esta sociedad ofrece veladas con el objeto de presentar lo mejor de la palestra artística nacional, alternando con algún extranjero de verdadero interés. Para esta ocasión, Lavirgen es presentado como tenor titular de la ópera de Festivales de España, acompañado al piano por Jorge Luis Rubio.

Siguiendo las palabras de L. R (*Comercio*) con su sola presencia en escena recibió una ovación tan apoteósica que se le vio visiblemente emocionado. En la primera parte, dedicada a la canción, “Lavirgen puso su mayor contribución de sensibilidad artística para decirnos las con frases de espontánea claridad, manifestándonos una fina sensibilidad expresiva que nos impresionó muy gratamente. *Adiós Granada*, después del intermedio musical, fue otra buena participación”. En la romanza de *La pícara molinera* es posible que no haya encontrado hasta la fecha un intérprete de esta página más afortunado, porque Lavirgen, conservando un empaque operístico ofreció, al margen de concesiones, una interpretación de “calidades definitiva”. En *Don Gil de Alcalá*, logró un éxito tal que, en el género de la zarzuela, el comentarista lo consagra como una figura representativa de esta época. En la segunda parte mostró sus cualidades como cantante de ópera, en el aria de *Fedora* muy bien cantada; el *Addio florito asi* de *Madame Buterfly*, para seguir con el aria de *Carmen* de líneas fletistas:

---

<sup>202</sup> Pedro Lavirgen cantó magistralmente en los años 1963, 1964 y 1965. Véase AYARRA JARNE, E.: *Hilarión Eslava en Sevilla*, p. 107. En el libro de contabilidad aparece reflejada la fecha 20 de abril de 1964.

“Aquí sí que vemos compendiada toda la escuela de canto del gijonés Barrosa, en donde Lavirgen se expresa en momentos con frases verdaderamente inamovibles de su creación, donde su voz cálida de ese «Don José» tan español que dijo con sobriedad poniendo todo el alma en el decir, llevando al público prendido cuando se remonta al registro alto, en un alarde de dramatismo que cada día encontramos más suyo. Y donde más lucen sus posibilidades”.<sup>203</sup>

El aria verdiana de *Luisa Miller* fue otra demostración, por la pureza y claridad de sus emisiones y una entrega total al público. El aria final de *Andrea Chénier* fue una página completa, resumen de buen decir y posibilidades de su registro agudo. Ya fuera de programa bisó una canzoneta.<sup>204</sup>

El mismo éxito es señalado en el periódico *Dígame*, que analiza con detalle y sorpresa la segunda parte del concierto integrado por arias de ópera:

“Nos dio la verdadera medida de este soberbio tenor: cantó las arias de «Fedora», «Butterfly» y «Luisa Miller» con una voz de matices insospechados y un temperamento inigualable, lo que lo coloca sin lugar a dudas como nuestro primer tenor dramático. Interpretó el aria de la flor de «Carmen» de forma verdaderamente impresionante valorando cada palabra y cada frase en un verdadero alarde de facultades y técnica. Terminó Lavirgen el concierto con el «Improvisso de Chenier», aria difícil que dominó por completo con su voz de gran igualdad y que puso en pie a todo el público. Entre los aplausos sonaron muchos «bravos» por lo que obsequió al auditorio con una bonita napolitana.”<sup>205</sup>

El concierto anterior lo podríamos interpretar como una prueba del tenor para mostrar ante el público sus propios progresos, como antesala de su segundo viaje a Milán. Efectivamente durante aproximadamente un mes, Pedro Lavirgen se instala en Milán para estudiar el repertorio, la dicción y el estilo italianos con el maestro Alberto Soresina. Es un alumno que aprende rápido, y Alessandro Ziliani, en el mes de junio, lo lleva a audicionar a la famosa Scala de Milán. Este teatro es el punto de encuentro de los empresarios del San Carlos de Nápoles, el de

---

<sup>203</sup> Confróntese L. R.: “Éxito de Pedro Lavirgen”. A.P.T. Recorte de prensa. Escrito a máquina nos remite a *Comercio*, Gijón, 7 de mayo de 1964. Recogido en Apéndice. Doc. N.º 84.

<sup>204</sup> *Ídem*.

<sup>205</sup> Vid. “Género Lírico. Ópera y zarzuela”. A.P.T. Recorte de prensa. Escrito a máquina nos remite a *Dígame*, Gijón, 12 de mayo de 1964. Recogido en Apéndice. Doc. N.º 85.

México... que buscan nuevos valores del canto. El empresario de este último coliseo, el Sr. Quesada, impresionado por la voz del joven español, lo contrata allí mismo para cantar *Aida* en septiembre; será en el famoso teatro de mármol de Carrara del Bellas Artes de México.

## 2.5. FESTIVALES DE ESPAÑA, EDICIÓN 1964

A su regreso a España le aguarda aún un paréntesis, una espera hasta cruzar el océano Atlántico rumbo a México, pues en verano se vuelve a incorporar como tenor solista de la Compañía Lírica Amadeo Vives. Con muchísimo éxito, y diríamos con ilusiones renovadas, interpreta su repertorio habitual *Marina*, *Doña Francisquita* y *Carmen* en la versión italiana.

El Plan Nacional de Festivales de España (promovido por Cultura Popular de la Dirección General de Información, dentro de las Sección de Campañas y Festivales, perteneciente al Ministerio de Información y Turismo) tenía para este año 1964 por título XXV Años de Paz. Nuevamente desplegaba representaciones por toda la península que, iniciadas en Madrid a mediados de mayo, finalizaban en Málaga en noviembre, aunque a decir verdad, el grueso de las representaciones se celebraba en los meses de verano. Dentro del programa de festivales, en sus distintas ediciones según las ciudades, se incluían el Certamen Nacional de Agrupaciones Corales, I Festival de Ópera de Madrid, el Certamen Nacional de Habaneras de Torre Vieja (entonces en su X edición) o los festivales de Granada y Santander, que estaban incluidos dentro de la Asociación Europea de Festivales.

En el índice de los programas podemos constatar la apertura de los mismos con el Pregón de Festivales, la realización de exposiciones de fotografías de XXV años de Teatro, carteles conmemorativos de los XXV años de Paz o en forma de concierto; la inclusión de la Compañía “Lope de Vega” dirigida por José Tamayo con *Calígula* de Albert Camus, *Julio César* de W. Shakespeare o *El caballero de las espuelas de oro* de Alejandro Casona; y también El Ballet Español de Antonio.

Como novedad, José Tamayo realiza un nuevo montaje escenográfico y estrena *Carnaval de Venecia*. Hasta la década de los sesenta, como hemos ido

detallando, realizó cinco grandes montajes musicales: *La verbena de la Paloma* representada en La Corrala, con Ataulfo Argenta dirigiendo la Orquesta Nacional de España; *Doña Francisquita*, para reinaugar en 1956 el Teatro de La Zarzuela; *Carmen*, aventura lírica que en 1962, desde la Plaza Mayor de Madrid, recorre toda España; y ahora en 1964 *El carnaval de Venecia*, la opereta de Johann Strauss montada en espectaculares escenarios móviles sobre las aguas del madrileño estanque del Retiro. En 1966 realizará una primera versión de *Antología de la Zarzuela*, espectáculo desprovisto de argumento dramático pero protagonizado por las danzas y páginas vocales más representativas del género.<sup>206</sup>

De la Compañía Lírica Amadeo Vives durante este verano de 1964 tenemos constancia de sus actuaciones en ciudades como Cartagena (Murcia) dentro del XI Festival, en Salamanca con su cuarta edición<sup>207</sup>, y en **Portugalete** (Vizcaya). En esta última localidad, los festivales se celebran en el Parque del Doctor Areilza, figurando en el cartel *Katiuska*, *La Dolores* y *La viuda alegre*. La repetición de los títulos zarzueleros le lleva a Ruiz Jalón a reflexionar sobre otras obras de corte y colorido, como son *La vida breve*, de Falla, *Goyescas* de Granados, *La villana* de Vives, *Peñamariana* de Guridi... que se debieran sacar del olvido. En la obra de Bretón, al tenor Lavirgen lo encuentra “en un excelente momento de su carrera, por el volumen e igualdad de registros, por el fraseo, por los agudos, con voz de calidad.” Con respecto a la función de *La viuda alegre*, junto a Ana M.<sup>a</sup> Olaria, señala la actuación destacada del tenor Pedro Lavirgen.<sup>208</sup>

---

<sup>206</sup> Confróntese PEÑÍN CASTILLO, I.: *50 Años de Teatro José Tamayo. (1941-199)*. Tomo I. Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música. Madrid, 1991, p. 167.

<sup>207</sup> Programa de mano. Festivales de España. Cartagena XI festival. Abarca del 29 mayo al 4 de junio de 1964. La Compañía Lírica Amadeo Vives actúa del 2 al 4 de junio con la Orquesta Municipal de Valencia, bajo la dirección de Eugenio M. Marco. Representan en el Teatro Circo *Doña Francisquita*, *La viuda alegre* y *La Dolores*. Programa de mano. Salamanca IV festival del 10 al 21 de junio de 1964. Celebrado en la Plaza Mayor, la compañía representa el día 14 de junio *La viuda alegre* y el día 15 *Carmen*, en las que interviene Lavirgen.

<sup>208</sup> Vid. RUIZ JALÓN, J.: “«Festivales de España» de Portugalete”, en: *Informaciones*, 28 julio 1964, p. 2.

En el Teatro Griego de Montjuich de **Barcelona** se desarrolla el II Festival bajo el ya mencionado título de XXV Años de Paz<sup>209</sup> y por ello la Compañía Lírica Amadeo Vives repone *Doña Francisquita*. Para la ocasión estaba rebosante el recinto, lo que constituyó una prueba más del renacer de la afición al género lírico, y Tamayo supo aprovechar el marco de la naturaleza que brindaba el escenario para el bullicioso movimiento de las gentes, culminando con los logrados efectos luminosos en el último acto. Los intérpretes, siguiendo la crónica de *El Noticiero Universal*, estuvieron todos insuperables: Ana M.<sup>a</sup> Olaria hizo una deliciosa creación y Pedro Lavirgen:

“Estuvo magistral en «Fernando», merced a sus excelentes facultades vocales, siempre seguras y con gran facilidad expresiva, lo que puso de relieve especialmente en la popular romanza «Por el humo se sabe donde está el fuego», clamorosamente aplaudida.”<sup>210</sup>

El público demostró con calurosas y prolongadas ovaciones el agrado con que ha acogido esta nueva presentación.<sup>211</sup> En total se suceden diez representaciones en la ciudad de Barcelona (del 31 de julio al 9 de agosto), para un público de fuerte tradición al género dramático y acostumbrado a escuchar a grandes voces en el Gran Teatro del Liceo. Estas intervenciones tuvieron una interesante repercusión en la trayectoria profesional del tenor, como veremos a continuación.

También la Compañía Lírica recorre los festivales que se celebran en Motril (Granada) y Aspe (Alicante).<sup>212</sup> Veamos a continuación las referencias de las actuaciones de Lavirgen en Bilbao y Santander.

---

<sup>209</sup> Programa de mano. II Festival, Teatro Griego de Montjuich (Barcelona). Festivales de España: XXV Años de Paz. Del 8 de julio al 20 de agosto de 1964. Organizado por el Ministerio de Información y Turismo y el Ayuntamiento de Barcelona. Impreso por el servicio de publicaciones del M. Información y Turismo. Organizado por el Ministerio de Información y Turismo y el Ayuntamiento de Barcelona

<sup>210</sup> Cfr. DE LLAUDER, M. R.: “Triunfal aparición de la Compañía Lírica «Amadeo Vives» con «Doña Francisquita», en: *El Noticiero Universal*, 1 agosto 1964, p. 24.

<sup>211</sup> *Ídem*.

<sup>212</sup> Programa de mano. Festivales de España. Motril III Festival, del 8 al 16 de agosto de 1964. La Compañía Lírica Amadeo Vives interpreta los días 13, 14 y 15 de agosto, con la Orquesta Sinfónica de Málaga, *La viuda alegre*, *Pan y Toros*, y *Marina*. Para la referencia a la ciudad alicantina remitimos a la programación que se recoge en *La Serranica*, revista bienal, n.º 26, Aspe, agosto de 1964, sin paginar. Incluye una fotografía del tenor al que se le destaca por “sus éxitos a través de TVE”. Se anuncian las funciones para *El carnaval de Venecia* y *Doña Francisquita* desarrolladas en el marco de la Plaza Mayor.

En **Bilbao** actúan en el Coliseo Albia, dentro de los Festivales de Teatro Popular que con motivo de las fiestas agosteanas se llevan a cabo.<sup>213</sup> Sabino Ruiz Jalón tras la representación de *El carnaval de Venecia* destaca en la prensa a Pedro Lavirgen: sigue en ese momento espléndido de voz y de facultades que ya observó en Portugalete para una función con mucho público y muchos aplausos.<sup>214</sup>

Según Nas, no tiene noticia de que se haya representado nunca en Bilbao esta opereta de Strauss, y del reparto de actores y cantantes destaca al tenor Lavirgen, en magnífico anticipo del próximo Fernando. Si hemos señalado en ocasiones anteriores cómo la crítica, a veces puede mencionar los aspectos a mejorar, en esta ocasión al director Eugenio M. Marco le achaca “que no le hubiese venido mal algún nuevo ensayo”.<sup>215</sup> Con respecto a la acertada *Doña Francisquita*, nuevamente los elogios los centra en el tenor:

“Voz espléndida que no escatimó a través de sus numerosas intervenciones y que tuvo su culminación en la famosa romanza del segundo acto —«Por el humo se sabe dónde está el fuego»— que le valió una de las ovaciones más calurosas y sostenidas, mezclada con bravos, que hemos oído tributar en espectadores del género.”<sup>216</sup>

Durante esta estancia en Bilbao se publica una entrevista realizada por González Aguilar (*Hierro*) al premio lírico nacional Pedro Lavirgen. Es un testimonio muy interesante, en ella el tenor ofrece un avance de sus próximas intervenciones, con tres noticias que pueden marcar un paso decisivo en su carrera: cantar *Aida* en la capital de Méjico, *Carmen* en el Liceo de Barcelona y *Andrea Chénier* en Parma (Italia). A lo largo de la misma se autodefine como un

---

<sup>213</sup> Programa de mano. Organiza el Ayuntamiento de Bilbao con la colaboración del Ministerio de Información y Turismo, editado por Artes Gráficas Sta. Casa de Misericordia de Bilbao. Se programan *Marina* el lunes 27; *La viuda alegre*, el martes 28 y *Doña Francisquita* para el día 29 de agosto de 1964.

<sup>214</sup> RUÍZ JALÓN, S.: “Opereta en el Coliseo Albia «Carnaval en Venecia» de Strauss”, en: *El Pueblo español- El Correo Vasco*, 27 agosto 1964, p. 2.

<sup>215</sup> Vid. NAS: «El Carnaval de Venecia». A.P.T. Recorte de prensa. Manuscrito señala *La Gaceta del Norte*, 27 de agosto de 1964. Recogido en Apéndice Doc. N.º 86.

<sup>216</sup> NAS: “«Doña Francisquita» en el Coliseo”. A.P.T. Recorte de prensa atribuido a *La Gaceta del Norte*, agosto de 1964. Recogido en Apéndice Doc. N.º 87.

tenor preferentemente dramático, pues va más de acuerdo con su temperamento y, con la ayuda de su maestro Miguel Barrosa, ha procurado construir su voz en función de sus condiciones. Con respecto a la zarzuela señala que de no mediar protección oficial se iría al fracaso absoluto porque hay ciertos factores que parecen confabularse contra ella; de un lado, existe alguna indiferencia en los esnobistas por un género al que ellos consideran menor, y la masa se deja arrastrar por esta opinión; de otro existe un buen número de entusiastas, pero permanecen estancados en sus gustos, no se renuevan, y a poco que se les ofrece alguna obra desconocida se desinteresan.<sup>217</sup>

En una honda y simple contestación afirma que “la música es su razón de vivir”. Preguntado por dos cantantes internacionales que admire, responde que una sola frase de Del Mónaco, aunque no esté en plenitud en un momento dado, vale por todo un recital. En barítonos, Tito Gobi es extraordinario y “Kraus, por su técnica y musicalidad, puede considerarse como uno de los mejores especialistas del mundo, aunque algunos le nieguen la sal y el agua por rendir culto a un mito del extranjerismo.” Y el periodista cierra con la siguiente frase: “Con intérpretes como él la zarzuela no puede ni debe morir.”<sup>218</sup>

Una de estas últimas intervenciones veraniegas tiene lugar dentro del Festival Internacional de **Santander**, con una destacada *Marina*, según nos refiere Pedro Lavirgen. Entre el público, se encontraba el sexagenario y célebre tenor montañés Antonio Vella<sup>219</sup> conocedor de la obra de Arrieta que le comentó “cómo su voz recordaba a los grandes tenores del pasado”, un halago que hecho ante Antonio Amengual y Ramón Tamayo.<sup>220</sup>

Ese mismo día, en un almuerzo con ambos, Pedro Lavirgen le expuso su inminente salida hacia México para debutar con la ópera *Aida*. Durante este

---

<sup>217</sup> Cfr. GONZALEZ AGUILAR: “Habla el premio lírico nacional 1963, Pedro Lavirgen”, en: *Hierro*, 28 agosto 1964, p. 7. Foto de estudio.

<sup>218</sup> *Ídem*.

<sup>219</sup> Antonio Vella (1904-1967) fue un célebre tenor, elemento indispensable del Teatro Colón de Buenos Aires, que llegó a compartir noches de gloria con Maria Callas. Véase su biografía en DE SAGARMÍNAGA, J. M.: *Diccionario de cantantes líricos españoles*, pp. 326-327.

<sup>220</sup> Entrevista personal de Pedro Lavirgen con la autora (19 diciembre 2003).



tiempo no podría continuar con la gira; se hablaba entonces de las actuaciones que quedaban a su regreso; del prestigio que podría adquirir, e, incluso, se insinuaba un posible aumento de sueldo. Entonces, Lavirgen expuso que solamente solicitaba que “el pago de las actuaciones fuese lo justo como corresponde a una primera figura de la Compañía”.<sup>221</sup>

---

<sup>221</sup> *Ídem.*

### 3. EL SALTO A LA ÓPERA

Pedro Lavirgen da un paso de gigante en su carrera profesional para abordar, por primera vez, la espectacular ópera *Aida*, en septiembre de 1964, lo que supone una gran diferencia con el repertorio que había desarrollado hasta entonces. Tras el Teatro Bellas Artes de México, se le abren las puertas del Gran Teatro del Liceo para debutar con *Carmen*.

Desde entonces, la ópera conquista definitivamente a un tenor que ha decidido abrirse camino en este género, aunque para las ediciones de los Festivales de España de 1964 y 1965 mantiene en su repertorio páginas de ópera y zarzuela. El tenor debe ir incorporando un nuevo programa operístico: en Madrid hace su presentación con *Amaya* y *Cavalleria rusticana*, retornando al año siguiente a México con *Turandot*.

Son éxitos que le van afianzando una nueva posición en el panorama interpretativo, tal y como comprobaremos a continuación, especialmente en el Liceo de Barcelona. Efectivamente, en la única ciudad española que mantiene un teatro con temporada estable, ofrece el nuevo título de *I pagliacci* y presenta su *Cavalleria rusticana*. Se inicia así una estrecha relación en la que cada actuación de Pedro Lavirgen supondrá un éxito, refrendado por el público y la crítica.

#### 3.1. AIDA EN EL TEATRO BELLAS ARTES DE MÉXICO

*Aida*, una de las óperas más populares, fue compuesta por Giuseppe Verdi para el libreto italiano de Antonio Ghislanzoni. Utiliza las grandes escenas y las marchas triunfales, al modo de la *grand opera* francesa. Radamés, el personaje que encarna el tenor, es el general egipcio y el hombre al que ama Aida, una

princesa etíope esclavizada y cautiva, pero Radamés también es amado por Amneris, la soberbia hija del faraón. Ambas mujeres rivalizan por el mismo hombre que finalmente opta por su esclava. Tras las intrigas políticas que conforman el argumento, el protagonista es sentenciado a aguardar a la muerte en una cripta, en la que se encuentra a Aida. Ambos mueren juntos.<sup>222</sup>

Radamés, desde que pisa el escenario, es esperado en el *Celeste Aida*, que debe emocionar y llegar a la audiencia y que además culmina con un *si bemol* muy peligroso (*un trono vicino al sol*), que debe darse en *pianissimo e morendo*, como indica la partitura. Al estar al principio de la ópera, puede ser tanto una ventaja como una desventaja, como explica Plácido Domingo, “tienes que cantar un aria de gran dificultad en frío, sin la posibilidad de calentar la voz. Pero la ventaja estriba en que, una vez que sales adelante con ella, tienes el resto de la ópera para hacer algo interesante. Si «Celeste Aida» ha ido más o menos bien, puedes relajarte y ser el personaje.”<sup>223</sup>

Inmediatamente después de esta aria, otros momentos sensacionales para el tenor son el dueto con Amneris, un trío y un número de conjunto. En la segunda escena del primer acto, viene la *Escena del Templo*, seguida, dos escenas después, por la *Escena del Triunfo*. En el tercer acto, la *Escena del Nilo*, con un dueto con Aida y el trío con ella y Amonasro. A continuación, cuarto acto primera escena, viene la *Escena del juicio* y, finalmente, la *Escena de la Tumba*. En todas las intervenciones se producen numerosos agudos, hasta veintidós *si bemoles*, contando dos optativos y uno intercalado en el número de conjunto. Después de tanto canto dramático en los actos anteriores, al llegar al cuarto “debes aligerar la voz y cantar «O terra addio» con suavidad y lirismo, como explica el tenor Domingo, pues Radamés es el “prototipo del papel de un tenor lírico-spinto”, y se necesita mucho brillo, resistencia y técnica, para abordar uno de los papeles de tenor más difíciles del repertorio.”<sup>224</sup> El personaje, añade Josep Subirà i García,

---

<sup>222</sup> Confróntese DIGAETABI, J. L.: *Invitación a la ópera*. Javier Vergara editores. Argentina, 1989, pp. 266-267.

<sup>223</sup> MATHEOPOULOS, H.: *Plácido Domingo mis personajes, mi vida*, pp. 134- 135.

<sup>224</sup> *Ídem*.

demanda tenores “con squillo por su vertiente heroica, pero además requiere un buen cantante que se pliegue a todas las indicaciones puestas por Verdi en la partitura, que no son pocas precisamente.”<sup>225</sup>

Cuando Pedro Lavirgen le comentó al maestro Eugenio Mario Marco su decisión por asumir este rol, poco más o menos que se rió por su arrojo y atrevimiento. El cantante, poco a poco convenció al director de orquesta para que le ayudara a estudiar la partitura, “a ponerla en voz”, y, al piano, ensayaron en numerosas ocasiones. Cuando ensayaban, Marco le advirtió: “cuando te metas al fondo del escenario y cantes con la orquesta te va a parecer una montaña inaccesible.” En su momento, el tenor llegó a acordarse de estas palabras porque una vez metido en el teatro, a boca abierta, y dadas las dimensiones del Bellas Artes, y la densidad sonora de la orquesta, la partitura se le hizo inaccesible, e incluso la tesitura le pareció más aguda.<sup>226</sup>

Afortunadamente, con los ensayos programados tuvo oportunidad de adaptarse al nuevo espacio acústico, y el día 12 de septiembre de 1964, el tenor español atraviesa el umbral de uno de los teatros más bellos del mundo e importante para su carrera, cuando interviene con *Aida*, dentro de la Temporada Internacional de Teatro del Bellas Artes de México: un teatro con capacidad para mil novecientos espectadores, un majestuoso edificio construido en imitación al gusto europeo.<sup>227</sup>

En el reparto para esta su primera *Aida* figuran los famosos nombres de Antonietta Stella y Robert Merrill, junto a Pedro Lavirgen, dirigidos por Richard Karp.<sup>228</sup> Por presencia escénica y dramática es uno de los papeles más difíciles

---

<sup>225</sup> Josep Subirà i García, es historiador y crítico de ópera. Realiza los comentarios que de los títulos se incluye en el programa de mano editado por el Liceo y que se ofrece en cada temporada a través de la página web del Teatro del Liceo.

<sup>226</sup> Entrevistas personales del tenor con la autora (3 y 8 diciembre 2000).

<sup>227</sup> Fue inaugurado en 1934. Está construido con mármol y decorado con terciopelo, azulejos, herrería finísima, grandes columnas, enormes lámparas de cristal, esculturas históricas. Un gran hall y unas escalinatas imponentes forman parte de este; pero lo que llama más la atención es su enorme cúpula de bronce y cerámica, y el telón, único en el mundo, porque contiene más de un millón de bloques de cristal opalescente que forman un paisaje de los simbólicos volcanes Popocatepetl e Ixtlaxhuatl. Para más información remitimos a “Grandes escenarios: El Palacio Bellas Artes de México”, en: Radio Clásica. Madrid, Vol. XVIII, nº 5, mayo 2005, pp. 6-13.

<sup>228</sup> Programa de mano de *Aida*. Palacio de Bellas Artes, 1964.

para el tenor. Además, durante uno de los ensayos se produce una anécdota muy contada posteriormente; efectivamente, el director, volviéndose al empresario, que se encontraba en la última fila de butacas, exclamó en castellano: ¡Este Lavirgen canta como los ángeles!.<sup>229</sup>

Esta presencia transatlántica queda reflejada en la prensa española. Se encuentra Lavirgen en el Riscal y le realiza una entrevista A. Asensio. El periodista dice que, según ha señalado el diario *Méjico City*, la novedad en la *Aida* fue la presentación del tenor español:

“«Sus fáciles y bellos agudos estuvieron respaldados por su poderosa presencia física. Su «Radamés» centelleó con hermosos sonidos. El señor Lavirgen es un tenor que proyecta una viril personalidad, tanto vocal como escénica».”<sup>230</sup>

Avanza el entrevistado sus proyectos inmediatos, y se muestra emocionado y orgulloso: “Todas las críticas han sido extremadamente favorables para mí. Algunos críticos bastantes duros resaltaron mi *Celeste Aida* diciendo que yo había obtenido un triunfo que, desde luego, no tuvo el canadiense Jonh Wikers, hace dos años...”<sup>231</sup>

Los cordobeses, a través de su periódico local, supieron que fue aclamado por el público durante varios minutos, junto a Antonietta Stella y Robert Merrill primeras figuras de la Scala y Metropolitan respectivamente.<sup>232</sup>

También la prensa de Oviedo (recordemos el éxito en esta ciudad) sigue sus pasos y en una noticia publicada en *Hoja del Lunes* nos da cuenta del grandioso éxito en México y señala que Lavirgen: ha sido contratado por la empresa del Liceo de Barcelona, donde el mes próximo cantará *Carmen*; que en un viaje a Milán ha firmado contrato con la agencia ALCI, cuyo director,

---

<sup>229</sup> Anécdota recogida por GUERRERO, M.: “Pedro Lavirgen; una generosidad vocal sin límites”, en: *La Vanguardia Española*, 23 noviembre 1973, p. 53.

<sup>230</sup> ASENSIO, A.: “La entrevista del día. Pedro Lavirgen, a la ópera”. A.P.T. Recorte de prensa atribuido a 1964. Recogido en Apéndice Doc. N.º 88. Entrevista ilustrada con una foto del protagonista.

<sup>231</sup> *Ídem*.

<sup>232</sup> Clarión pone al día los éxitos del tenor y del pianista Rafael Orozco que acaba de recibir un diploma de honor de la Academia Chigiana de Siena. Véase CLARIÓN: “Música del mundo en Córdoba y músicos cordobeses en el mundo”, en: *Córdoba*, 3 octubre 1964, p. 4.

Alejandro Ziliani desea que Lavirgen cante nada más que ópera; finalmente, avanza que a primeros de año se trasladará a Milán y de allí marchará a Budapest, Londres y los Estados Unidos, “ya consagrado como lo que es, uno de los mejores tenores del mundo.”<sup>233</sup>

Con el paso de los años, Pedro Lavirgen trae a su memoria estas funciones y se centra en señalar al espectacular Robert Merrill que “nubló la actuación de todos los demás.”<sup>234</sup> En cualquier caso, fue una actuación buena y correcta, en la que puso a prueba sus cualidades y se midió a sí mismo. Mostró la confianza en sus dotes vocales y escénicas, pero necesitaba hacérselas ver a los demás, y el Bellas Artes de Méjico fue el marco que le brindó dicha oportunidad.

A su vuelta de México aún participa en una serie de intervenciones con la Compañía Lírica de José Tamayo en San Sebastián, Cuenca y Sevilla para cerrar en **Almería**. En esta última ciudad tiene lugar un desafortunado incidente cuando, una vez finalizada la gira veraniega, se procedía a la liquidación del pago de las actuaciones realizadas. El tenor se encuentra con una cantidad muy mermada, que no se corresponde con el número de funciones realizadas, en las que se le retribuye una cantidad inferior a lo estipulado antes de ir a México. En un desairado gesto de desaprobación, se indispuso con el pagador a quien arrojó el dinero sobre la mesa. Tras desmaquillarse, cuando iba a abandonar el recinto de la Alcazaba, diferentes personalidades de la Compañía le esperaban para reprocharle su comportamiento. Desde entonces, no volvería a actuar bajo las órdenes de José Tamayo, hasta pasados muchos años en los que demostró que tenía la valía y las condiciones artístico vocales para salir adelante sin su apoyo.<sup>235</sup>

Debió ser muy duro para Pedro Lavirgen el hecho de no recibir el pago justo a una labor realizada, pero creemos que aún debió ser más duro afrontar su inestabilidad profesional, como cabeza de familia y, al fin y al cabo, la posición e

---

<sup>233</sup> “El tenor Pedro Lavirgen de quien...” A.P.T. Recorte de prensa, manuscrita nos remite a *Hoja del Lunes*, Oviedo, 26 de octubre de 1964. Recogido en Apéndice Doc. N.º 89.

<sup>234</sup> Entrevista personal del tenor con la autora (8 diciembre 2000).

<sup>235</sup> Entrevista del tenor con la autora (19 diciembre 2003). Este incidente lo narra en la prensa como puede apreciarse en LUQUE, R.: “La pasión por la ópera Pedro Lavirgen” en: *Diario Córdoba*, 10 mayo 1992. Suplemento interior, domingo página XV/55.

influencia de Tamayo en el ambiente del género lírico eran más que notorios. Tal vez el panorama musical de España limitaba ya las aspiraciones del tenor y, tras su debut mexicano, sentía la necesidad de ampliar repertorio, nuevos escenarios, y estos vinieron gracias a su arrojo y profesionalidad.

### 3.2. DEBUT EN EL GRAN TEATRO DEL LICEO DE BARCELONA

Los recientes éxitos cosechados en el Teatro Bellas Artes de México y los anteriores en el Teatro de Monjuitch, hacen que el Empresario del Gran Teatro del Liceo de Barcelona, Juan Antonio Pamias, conceda a Pedro Lavirgen la posibilidad de que cantase el papel de Don José dentro de las primeras funciones de la Temporada de Ópera del Liceo 1964/65.

Por estos años, el edificio del Gran Teatro era el que reconstruyó el arquitecto José Oriol Mestres en 1909, tras el incendio que en 1861 destruyó por completo el escenario y la sala. Su historia sorprende desde los momentos de la construcción porque se levantó en poco menos de dos años un teatro para 4.500 espectadores, en una ciudad que no llegaba a los cien mil habitantes, y que ya tenía un importante teatro el de Santa Cruz<sup>236</sup>; desde entonces, la vida de este teatro siempre ha estado ligada a la burguesía catalana y a la historia más reciente de España.

Durante la Guerra Civil, la Generalitat nacionalizó el Liceo (pasó a denominarse Teatro Nacional de Catalunya) y se destinó principalmente a los conciertos populares que dirigía Pau Casals. Al iniciarse la posguerra, el Gran Teatro del Liceo había conseguido mantenerse activo, superando los difíciles obstáculos del aislamiento internacional. En la celebración de su centenario, en la temporada 1947/48, se repuso la primera ópera que se había dado en el Liceo cien años antes, *Anna Bolena* de Donizetti, lo cual supuso un curioso precedente en la investigación del pasado musical europeo, rescatando títulos olvidados del repertorio.

---

<sup>236</sup> Confróntese BASSEGODA NONELL, J.: "El teatro del Liceo. Empresa arquitectónica de envergadura". *Monsalvat*. Barcelona, n.º 4, marzo 1974, pp. 335-338.

La Temporada de 1948 marca la era iniciada por un nuevo empresario, Juan Antonio Pamias, quien insiste en la recuperación del prestigio internacional del teatro, basado en la contratación de las figuras de la lírica y del ballet que destacaran en Europa o América, así como el importante filón de los artistas nacionales que surgían al calor del único teatro de ópera existente en España. La variedad del repertorio representado y la lista de artistas de primera línea que pasaron son espectaculares, teniendo en cuenta que el Estado ignoraba por completo al Liceo en cuanto a subvenciones o ayudas oficiales para el desarrollo del arte lírico.<sup>237</sup>

Con la reanudación de las relaciones internacionales se restableció la costumbre de la ópera rusa y del festival wagneriano, marcando un nivel excepcional el del año 1955. Progresivamente empezaron a reaparecer algunos títulos del romanticismo que tuvieron con muy buena acogida. El público pudo apreciar la belleza del belcantismo renovado, favorecido por la gradual aparición de grandes cantantes al servicio de unas obras que precisamente habían quedado arrinconadas por falta de verdaderos especialistas que fueran capaces de darles una interpretación ajustada y digna. Entre las cantantes más admiradas del Liceo destaca Renata Tebaldi para la que se creó una condecoración especial: la Medalla de Oro del Gran Teatro del Liceo, entregada en 1954 y que desde entonces le ha sido otorgada a los artistas más destacados que han pasado por el Liceo tanto españoles como extranjeros.<sup>238</sup>

Aunque Juan Antonio Pamias ya era un hombre decisivo en las actividades del Liceo desde el año 1947, no fue hasta 1959 cuando encabezó la empresa como titular de la gestión privada del mismo. Durante treinta años (hasta 1980) será el gran protagonista de la actividad del teatro con el soporte de la Sociedad de Propietarios, con especiales equilibrios económicos, un gran esfuerzo físico y económico en el que arriesgó su patrimonio musical. En estos años, el Gran Teatro del Liceo es el punto de contacto del repertorio con ejemplos vivientes de excelentes intérpretes internacionales y un espacio único en cuanto a oportunidades profesionales. En este sentido, el empresario Pamias tendió la mano

---

<sup>237</sup> ALIER, R.: *El Gran Teatro del Liceo*. Editorial Daimon. México, 1986, p. 65.

<sup>238</sup> *Ídem*, p. 72.



a los cantantes que prometían destacarse, para ir sembrando un nombre con el paso de los años y lograr una óptima cosecha de cantantes de repercusión mundial. Su labor amplía el prestigio internacional del Liceo mediante la presencia de grandes voces en el teatro (consiguió que María Callas ofreciera un recital), manteniendo el interés en la programación, sin dejar de presentar cada año uno o dos títulos del repertorio infrecuente.<sup>239</sup>

Para la contratación de Pedro Lavirgen, el empresario cuenta con las referencias de Eugenio M. Marco, maestro que ha dirigido desde el foso las agrupaciones instrumentales de las representaciones de la Compañía Amadeo Vives, y que mantiene una estrecha relación con el Liceo. Marco le había comentado las dotes vocales del tenor y sus actuaciones en *Carmen*. También el empresario contaba con los informes favorables realizados de Francisco Masó, quien le había escuchado en las diez representaciones seguidas de *Doña Francisquita* ofrecidas en el Teatro Griego de Monjuich.

Juan Antonio Pamias, en esta costumbre de presentar en algunas funciones a algún artista novel español, había pensado para esta temporada incluir a Inés Rivadeneira y a Pedro Lavirgen en uno de los repartos de la ópera *Carmen*. Por este motivo, los dos cantantes asistieron a la función en la que intervenía como pareja Fiorenza Cossotto con Giuseppe Gismondo. Al finalizar, el maestro Marco le comunicó a Pedro Lavirgen que el empresario quería escucharlo en una audición; a lo que el tenor se negó; le parecía innecesario tener que mostrar sus capacidades cuando había triunfado en Barcelona y había asumido más de cuarenta veces el rol de Don José. Pese a la presión que recibió, pues su contrato podía ser revocado, se mantuvo firme en sus convicciones y Pamias, lejos de disgustarse, consideró esta negativa como la expresión de un hombre con personalidad y carácter.<sup>240</sup>

---

<sup>239</sup> Cfr. CERVELLÓ, M. y NADAL, P.: *El Gran Teatre del Liceu*. Edit. Columna i Josep Infiesta. Barcelona, 1999, p. 38.

<sup>240</sup> Entrevista personal del tenor con la autora (8 diciembre 2000). Obsérvese el número de representaciones de la ópera de Bizet que señala el tenor.

La Temporada del Gran Teatro del Liceo 1964/65 quedó inaugurada el 5 de noviembre con *La forza del destino*, en la que intervino el divo tenor Carlo Bergonzi. El segundo título que se representa es *Carmen* de Bizet, cantada en versión italiana, que cuenta con los decorados de Ramón Batlle y la dirección escénica de José Tamayo. En las primeras funciones, el reparto es italiano, completado el trío con Maria Gray como Micaela, bajo la dirección musical de Eugenio M. Marco, y en una cuarta representación de la obra, el reparto es español.

La esperada función para el debut de Pedro Lavirgen en el Liceo tiene lugar el día 19 de noviembre de 1964 y será ofrecida en honor de los asistentes al salón monográfico nacional Hogarotel-4. Es anunciada en la prensa local con “importantes cambios en el capítulo interpretativo, que correrá casi en su totalidad a cargo de notables artistas nacionales.”<sup>241</sup> Entre ellos, y como Don José “el joven y aplaudido tenor Pedro Lavirgen quien acaba de obtener resonantes éxitos en importantes teatros americanos.”<sup>242</sup>

Es la primera vez que su nombre y fotografía aparecen en el listado de intérpretes vocales del programa de temporada del Liceo. Su presentación, junto a las menciones recibidas, viene abalada por los aplausos recibidos en España, y Portugal, “sus excelentes interpretaciones de *Carmen* y el ser contratado por el Teatro Regio de Parma para protagonizar *A. Chénier*”. Juan Antonio Pamias le brinda una oportunidad, tal y como la empresa en un decálogo de intenciones señalaba en el programa: “debemos presentar los grandes valores internacionales, sin dejar de exaltar cual merecen los numerosos nacionales a nuestro alcance, probando que los mismos tienen mérito equivalente a aquellos, no obstante las dificultades que hallan para su expansión, dada la limitación de ocasiones y lugares en que producirse”.<sup>243</sup>

---

<sup>241</sup> “Notables cantantes españoles en la cuarta representación liceísta de *Carmen*”, en: *El Correo Catalán*, 18 noviembre 1964, p. 29.

<sup>242</sup> “Sección Vida musical”, en: *Diario de Barcelona*, 17 noviembre 1964, p. 47.

<sup>243</sup> Programa del Gran Teatro del Liceo de Barcelona. Temporada de Invierno 1964-65. Empresa Juan Antonio Pamias. El reparto de cada una de las óperas representadas en el Liceo se puede ver en una obra clave: *Anuari 1947-1997 del Gran Teatre del Liceu*. Associació Amics del Liceu, Ambist Serveis Editorials. Barcelona, 1997. El de *Carmen*, en concreto, en la página 54.

La mezzosoprano Inés Rivadaneira (Carmen) con la que tanto éxitos ha cosechado el tenor, Mirna Lacambra (Micaela), soprano familiar al público del Liceo, y Pedro Lavirgen son los tres españoles que encabezan el reparto, junto al barítono Orazio Gualtieri en el papel de Escamillo.<sup>244</sup>

La modificación del cartel atrajo moderadamente la atención de los espectadores. Antes y durante los intermedios del espectáculo se especuló sobre lo que lograría cada artista en los episodios de la obra esperados por la afición, como nos comenta el músico y crítico Xavier Monsalvatge (*La Vanguardia Española*), quien escribe sobre el tenor por primera vez:

“Pedro Lavirgen cantó con brío y aplomo el papel de don José. Su voz es de suficiente potencia y amplitud para imponerse y traducir la emoción y dramatismo de la música. Prescindiendo de cierto afectismo que no rehuyó en la dicción de alguna frase, su desenvoltura vocal fue muy atractiva y le valió, después de la esperada «Aria de la flor», efusivos y prolongadísimos aplausos que, sin embargo, no le decidieron a conceder el bis (...) Pese a que el teatro estuvo menos concurrido no por eso todos los intérpretes dejaron de recibir el premio de muchos y muy sinceros aplausos que les obligaron a salir frente a la cortina al final de los actos.”<sup>245</sup>

Efecto muy parecido causó en el resto de la crítica barcelonesa. Para Augusto Menéndez Aleyxandre (*La Prensa*), Pedro Lavirgen es un tenor español de gran clase, al que define en los siguientes términos:

“Voz extensa, segura, bien timbrada y con excelente escuela y sobre todo, un poderoso aliento dramático que alcanza efectos de intensa emotividad en los momentos culminantes. En la romanza de la flor ha escuchado una larga ovación y otra en la escena final, en la que alcanzó un impresionante acento trágico. Aparte de esos dos instantes de máxima emoción, en que el público se entregó sin reservas al entusiasmo, durante el curso de la obra abundaron las escenas y los momentos en que, a nuestro entender, estos artistas merecieron, con toda justicia, unos aplausos más calurosos que los que resonaron en la sala.”<sup>246</sup>

---

<sup>244</sup> *Ídem.*

<sup>245</sup> MONSALVATGE, X.: “Una representación de «Carmen» con tres protagonistas españoles”, en: *La Vanguardia Española*, Barcelona, 20 noviembre 1964. A.P.T.

<sup>246</sup> MENÉNDEZ ALEYANDRE, A.: “Tres artistas españoles triunfan en «Carmen»”, en: *La Prensa*, Barcelona, 20 noviembre 1964. A.P.T.

Manifiesta su desaprobación por la reacción del público, que lejos de valorar la profesionalidad de los cantantes, se deja llevar por el renombre o propaganda para aplaudir: “nunca ha podido explicar la causa del extraño fenómeno que se produce, de vez en cuando, en el Liceo, por lo que a las reacciones del público se refiere, en que, como sujetas a influencias meteorológicas, se presentan en esas reacciones «frentes fríos» y «frentes cálidos», que no guardan relación directa con lo que sucede en el escenario, como si se tratase de un mal humor o un buen humor colectivo”. Porque, insiste, “estos eminentes artistas que, además, han trabajado con evidente entrega total y con gran cariño por la obra, merecían una más cálida muestra de aprobación de sus méritos y sus esfuerzos.”<sup>247</sup>

Vemos, pues, como un tenor de provincias llamado Pedro Lavirgen, conocido en el campo de la zarzuela, irrumpe en el mundo de la ópera en el Liceo de Barcelona. Su intervención no pasa desapercibida, según los comentarios que suscita en la prensa.

Augusto Valera, que subtitula su noticia “Éxito de Pedro Lavirgen”, apunta:

“No cabe duda de que la revelación de la noche fue la extraordinaria actuación del tenor Pedro Lavirgen, que procede del campo de la zarzuela; conquistó al público del Liceo, que en el dúo del segundo acto le premió con prolongados aplausos. El timbre uniforme de su tesitura y la seguridad en la interpretación nos hacen augurar una brillante carrera a Lavirgen.” En conjunto, la representación de «Carmen» le pareció un éxito que el público corroboró haciendo salir a los intérpretes varias veces a recibir sus aplausos.<sup>248</sup>

En el *Diario de Barcelona*, A. Catalá nos lo confirma en la misma línea sobresaliente:

“Pedro Lavirgen es un sobresaliente artista de la escena lírica que está en posesión de poderosas facultades vocales y sensible temperamento lo puso vibrantemente de manifiesto en su representación de Don José. En sus líricas

---

<sup>247</sup> *Ídem.*

<sup>248</sup> VALERA, A.: “Tercera y última de «Carmen»”, en: *El Noticiero Universal*, Barcelona, 20 noviembre 1964, p. 27.

declamaciones fue en todo momento el enamorado de Carmen, declarándose gran divo-tenor en su ardorosa cuanto dramática declamación de la romanza dedicada a su amada en el 2º episodio del drama”.<sup>249</sup>

También lo hace Ramón Bayod y Serrat para el rotativo de Barcelona *Solidaridad Nacional*:

“Triunfador indiscutible de esta «Carmen» fue el tenor Pedro Lavirgen, quien en su cometido de «Don José» obtuvo un resonante éxito, en el doble aspecto de actor y de cantante, que matizó con soberano despliegue de facultades en el segundo acto, donde decide su destino bajo el techo equívoco de la taberna de Lillas Pastia. El público, valorando con acierto su magnífica interpretación, le tributó entusiastas y prolongados aplausos”.<sup>250</sup>

Parte de esta última crítica la reproduce Clarión en la prensa cordobesa, para dar a conocer el triunfo de su paisano.<sup>251</sup>

También AGAL la animosa sociedad de Gijón, estuvo presente en esta presentación en el Liceo y nos deja su punto de vista. Tras la protagonista femenina Inés Rivadeneira, de voz, temperamento y garra, se centra en el intérprete masculino:

“Pedro Lavirgen triunfó plena y rotundamente en un Don José perfecto, tanto como cantante como actor, y que, sin duda, perdurará en la memoria de todos los presentes como modelo de interpretación. Supo cantar los dos primeros actos en la línea lírica que requieren, surgiendo en el tercero, y cuarto el tenor de acentos dramáticos, emocionantes y penetrantes. Actuación completa; de «divo», que difícilmente podrá ser superada. En el «aria de la flor» la ovación fue clamorosa, oyéndose numerosos «bravos» y peticiones de «bis». Al final de la

---

<sup>249</sup> CATALÁ, A.: “Última representación de «Carmen» de Georges Bizet”, en: *Diario de Barcelona*, 20 noviembre 1964, p. 49.

<sup>250</sup> BAYOD Y SERRAT, R.: “Reposición de «Carmen» por un destacado conjunto de artistas españoles”, en: *Solidaridad Nacional*, Barcelona, 21 noviembre 1964. A.P.T.

<sup>251</sup> Junto al éxito de Lavirgen, nombra al pianista Rafael Gómez Senosiain, proclamado mejor concertista juvenil nacional de 1964 por el Frente de Juventudes, y al violonchelista Mariano Melguizo Gómez, que ha ingresado en la nueva Orquesta Sinfónica de la Radio y Televisión Española. Véase CLARIÓN: “Música. Músicos cordobeses profetas fuera de su tierra”. A.P.T. Recorte de prensa atribuido a *Córdoba*, 1964. Recogido en Apéndice Doc. N.º 90. El recorte contiene en la parte inferior una dedicatoria del propio periodista.

representación el público en pie ovacionó «braveó» entusiásticamente tan extraordinaria actuación”. También señala que el tenor es contratado para tres actuaciones en la próxima temporada liceísta.<sup>252</sup>

Las revistas de actualidad teatral del momento se hacen eco, y tras la reseña de la producción y de las primeras funciones, comentan la última con el reparto español, en la que ha debutado con triunfo Pedro Lavirgen:

“A cette représentatipn italienne succéda une Carmen chantée par des artistes locaux, dont certains ont été plus brillants que les précédents ont été plus brillants que, les précédents. La surprise et le grand suceés des représentations a été le tenor Pedro Lavirgen qui débutait au Gran Teatro del Liceo. Voix lage, sûre, de grande qualité, une école excellente, mais surtout possesseur d’un caractère dramatique des plus émouvants. Son début a été triomphal.”<sup>253</sup>

Todas estas referencias son recogidas de manera sintética por diversas fuentes. La *Enciclopedia Espasa-Calpe*, en el contexto de las producciones representadas en esa temporada, señala que Eugenio Marco dio dos versiones excelentes de *Carmen*: una con artistas italianos y otra con españoles; las representaciones sin efectismos baratos, no fueron por este motivo del agrado de un importante sector del público.<sup>254</sup> Omite, por tanto, el nombre de los intérpretes.

Por el contrario, Marcel Cervelló y Pau Nadal con respecto a esta temporada 1964/65, comentan cómo fue la del debut de Pedro Lavirgen con su “vibrante” Don José.<sup>255</sup> Aún nos añaden en una segunda fuente de información que la temporada fue especialmente brillante para los tenores españoles: volvía Alfredo Kraus con *I pescatori de perle*, Pedro Lavirgen iniciaba su larga y provechosa carrera liceística con el segundo reparto de *Carmen* y Jaime Aragall

---

<sup>252</sup> “Carta de Gijón”. A.P.T. Recorte de Prensa. Por el contenido de la misma la atribuimos a una fecha posterior al 19 de noviembre de 1964. Recogido en Apéndice Doc. N.º 91.

<sup>253</sup> MARTI, J.: “Barcelona. Carmen”, en: *L’entre’acte. Lavie des Théatrs Lyriques*, París, n.º 269, 16-28 febrero 1965, p. 222. En esta crónica aparece la fotografía de Lavirgen, la misma que figura en el programa del Liceo.

<sup>254</sup> Vid. *Enciclopedia Universal Ilustrada. Europeo- Americana: Suplemento 1963-1964*. Espasa Calpe. Madrid, p.1265.

<sup>255</sup> Confróntese CERVELLÓ, M. y NADAL, P.: *Op. cit.*, p. 40.

hacía una sonada irrupción en el teatro como primer tenor de una *Bohème* registrando un triunfo memorable junto a la no menos aclamada Virginia Zeani.<sup>256</sup> Efectivamente, justo al día siguiente en que se presentaba Pedro Lavirgen en este escenario lo haría Jaime Aragall.<sup>257</sup> El hecho de que funcionara un teatro lírico estable con las oportunidades profesionales y, sobre todo, con el contacto directo de los artistas internacionales, y la presencia de compañías con sus montajes, hacía que se mantuviera vivo el entusiasmo por el género vocal operístico.

Como señala Roger Alier en su obra *El Gran Teatro del Liceo*, en los años sesenta en este escenario empezaba a surgir la figura más destacada de la lírica mundial Montserrat Caballé (que debutó en 1962), y empezaron a distinguirse otros cantantes españoles que alcanzaron pronto una verdadera categoría internacional y que debieron gran parte de su carrera al estímulo que suponía para su vocación el hecho de que en Barcelona funcionara un teatro lírico de la categoría del Gran Teatro del Liceo. Entre los cantantes así surgidos o estimulados cita al tenor Pedro Lavirgen, excelente especialista del repertorio tardo-verdiano y verista, Vicente Sardinero, Ángeles Gulín, José Carreras, Jaime Aragall, etc.<sup>258</sup>

No renunciamos a dejar constancia de una vivencia referida a este día tan especial narrada por un espectador, Francesco Brugnoli, quien presencié una anécdota en la persona de uno de los tenores más míticos. A aquella presentación de Lavirgen en el Liceo asistió el gran Hipólito Lázaro, acompañado de otro gran artista como lo fue el barítono Marcos Redondo. Durante uno de los entreactos, se encontró conversando con ambos y este último dijo: “si este joven no se estropea dará mucha guerra”; y añadía estas palabras: “Si llegaba al final de la ópera con

---

<sup>256</sup> Vid. CERVELLÓ, M. y NADAL, P.: “Separata con los comentarios sobre la historia y los momentos más destacados”, en: *Anuari 1947-1997 del Gran Teatre del Liceu*, p. 7.

<sup>257</sup> Cfr. *Diario Barcelona*, 21 noviembre 64. Anunciaba la presentación de Jaime Aragall con *Bohème*. En el cartel se anunciaba: “después de los éxitos alcanzados en los primeros escenarios internacionales... la revelación mas sensacional de los últimos tiempos, el tenor barcelonés de fama mundial...” Como señala en el currículo profesional del programa, tras sus éxitos en el extranjero “ahora le falta, y lo recaba, el espaldarazo de sus paisanos a su fulgurante nombre.” Programa del Gran Teatro del Liceo de Barcelona. Temporada de Invierno 1964-65. Empresa Juan Antonio Pamias.

<sup>258</sup> Confróntese ALIER, R.: *El Gran Teatro del Liceo*, p. 73.

suficientes fuerzas, como la empezó, sería difícil encontrar a un Don José mejor”. Tras el segundo acto con la famosa *Aria de La flor* (en la que el público parecía que se había vuelto loco pidiendo con insistencia el bis) vino el segundo entreacto, durante el cual los tres volvieron a encontrarse. Entonces Hipólito Lázaro señaló que este joven Pedro Lavirgen, a quien no le falta voz ni temperamento, era en esta obra el legítimo sustituto de Miguel Fleta.<sup>259</sup>

Como apuntamos en las líneas anteriores, a través de la prensa barcelonesa hemos visto las observaciones del crítico y la acogida del público, expresado mediante sus aplausos y ovaciones. Se destacan en esas líneas el ambiente del éxito que se produjo en el interior de la sala. Pedro Lavirgen ha entrado en el Liceo y, sin saberlo, en el corazón del público barcelonés, que no permanece impassible a su representación, por lo que aguardará sus noticias o la oportunidad de volver a escucharlo. Desde este momento se inicia una estrecha relación teatro-tenor-público que se mantiene desde de la temporada 1964/65 hasta la de 1988/89, años en los cuales se convierte en uno de los tenores “de la casa”.

### 3.3. MISERERE Y ZARZUELA

El año 1965 es recibido profesionalmente por Pedro Lavirgen con la grabación discográfica de *La eterna canción* de Pablo Sorozábal y texto de Luis Fernández de Sevilla, que reúne a los intérpretes Teresa Tourné, Renato Cesari, Ana Higuera, el Coro Cantores de Madrid que dirige José Perera, y la Orquesta de Conciertos de Madrid, bajo la batuta del director y compositor Pablo Sorozábal.<sup>260</sup>

---

<sup>259</sup> Cfr. Esta anécdota nos fue amablemente descrita por Francesco Brugnoli, un admirador de Lavirgen, en una carta remitida en julio de 2002, junto a otras de las que oportunamente iremos dando cuenta. Tuvimos la oportunidad de conocerlo en el Homenaje al tenor que le ofreció Bujalance en el año señalado. También este detalle se recoge en un artículo que firmaba en calidad de Presidente de la Asociación de Amigos de la Ópera de Lérida. Véase BRUGNOLI, F.: “El universo de la voz”, en: *La Mañana*, 5 abril 1999, p. 24.

<sup>260</sup> La grabación sonora original de *La eterna canción* es realizada por Hispavox, Madrid, en 1965. Aunque podemos encontrar diferentes reediciones de la misma, como 1CD-DA, de EMI-Odeón, D.L. 2000. DL M 46567-2000.



También realiza una incursión para la pequeña pantalla con la actuación en *Doña Francisquita* para Televisión Española. La relación del teatro lírico español con las cámaras cinematográficas se remonta a unas experiencias lejanas. Ya en 1905 Ricardo de Baños decide llevar a la pantalla el género más apreciado por el público y graba cinco zarzuelas. Entre 1901 y 1931 los títulos que pasan a la pantalla son pura y simplemente “teatro filmado”. En 1939, tres adaptaciones televisivas consiguieron gran éxito, al igual que dos estrenos mejicanos; pero, llegados a los cincuenta, los intentos de Juan de Orduña y de Raúl Alfonso ya no tienen aceptación; y las posteriores versiones de los sesenta (*Los claveles* de M. Lluch y *La revoltosa* de J. Díaz) encuentran una gran acogida en Sudamérica. Se tiene que esperar hasta la contribución televisiva de Juan de Orduña en 1967, que realizó seis películas para el ente de RTVE, con primeras figuras de la música y del teatro.<sup>261</sup>

Entre las primeras filmaciones realizadas por Televisión Española sobre teatro lírico se encuentran *La traviata* con Ana M.<sup>a</sup> Olaria, *La bohème* (en la que intervino Pedro Lavirgen como ya hemos comentado) y *Doña Francisquita*<sup>262</sup> con Toñi Rosado, Conchita Domínguez y Lavirgen, que fueron grabadas completas en el Estudio Uno, según nos confirma el propio tenor.<sup>263</sup>

---

<sup>261</sup> Una piedra de toque para llevar un género desconocido por las jóvenes generaciones a todos los hogares. Vid. GARAYOA, M. y ORDÓÑEZ, M.: *La Zarzuela*. Editorial Prensa Española. Madrid, 1982, pp. 66-67. Efectivamente, Juan Orduña llevó a la pequeña pantalla una serie de títulos zarzuelísticos “con actores famosos interpretando los principales papeles y no menos famosos cantantes poniendo sus voces y el compositor Moreno Torroba dirigiendo la Orquesta Lírica Española”, como se menciona en esta otra fuente que nos muestra el listado de las obras filmadas (entre las que no se menciona *Doña Francisquita*). Véase CASARES RODICIO, E.: (Coord.) *Diccionario de la Zarzuela. España e Iberoamérica*. Tomo I. ICCMU. Madrid, 2002, pp. 779-780.

<sup>262</sup> Según libro de contabilidad del tenor. Aparecen anotados los ingresos obtenidos actuación tras actuación desde este año 1965. Como hemos señalado en otra ocasión, supone un documento muy valioso para nuestro estudio, que recoge la fecha del cobro, el título de la obra y número de funciones realizadas. Como hemos podido constatar, generalmente coincide la fecha de cobro con la de la actuación, recordando a este respecto la tradición existente en el mundo de la ópera, de cobrar entre los actos de la representación. Mediante esta fuente, hemos podido buscar y fechar las crónicas de prensa que hemos utilizado en la presente investigación.

<sup>263</sup> Conversación telefónica con Pedro Lavirgen (enero 2003). Preguntado si conserva esta grabación, comenta que ha intentado hacerse con ella. Tras consultar en los archivos del ente público, siempre le han contestado que estas cintas, al igual que otras muchas, “fueron quemadas en uno de los traslados de las dependencias del TVE”. Su recuerdo es el de una excelente versión. Desgraciadamente se confirman sus palabras y, según la base de datos sobre el tenor Pedro Lavirgen del Centro de Documentación de Televisión Española, facilitada por Leandro M. Aparicio Bonillo en marzo de 2004, no se conserva copia de esta grabación.

Pero la felicidad más completa para Pedro Lavirgen creemos que se produce en el plano familiar cuando se celebra la alegría del nacimiento de Pedro, el tercero de los hijos del matrimonio Lavirgen-Baena, que nace en la capital madrileña.<sup>264</sup>

El Miércoles Santo, Pedro asiste a su encuentro anual con el *Miserere* de Hilarión Eslava, en un Teatro San Fernando de **Sevilla** lleno. En esta obra, hondamente enraizada en el alma sevillana destacó, en primer lugar, Pedro Lavirgen, que por tercer año consecutivo lo interpreta con una espléndida actuación: “Voz llena, flexible, con el volumen justo, cantó con un gusto extraordinario toda su partitura” y, además dio satisfacción a los que esperan del *Miserere* el *Jerusalem* que corona el célebre *Benigne*. Junto a él intervinieron el contralto José Rosales, el Orfeón Calasancio. Tras cada una de las partes, largas salvas de aplausos premiaron a los intérpretes, especialmente al tenor. También a los niños del “Rede”, que hubieron de salir nuevamente con sus túnicas blancas y monacales, y a la orquesta, que con Luis Izquierdo hubo de ponerse en pie para recoger la gran ovación que también se extendió a la Coral.<sup>265</sup>

Un punto de vista más matizado, y muy diferente a la versión anterior, sobre la intervención del tenor, nos lo ofrece Norberto Almandoz en el *ABC* de Sevilla cuando advierte al propio Lavirgen que “su voz se ha mancillado un tanto”.<sup>266</sup>

Tras las discrepancias profesionales que mantuvo con José Tamayo en el cierre de la gira del verano anterior, Pedro Lavirgen intervendrá puntualmente con la Compañía Lírica Amadeo Vives, que para estas fechas dirige Antonio Amengual, y con ella se desplaza a Canarias y Sevilla.

---

<sup>264</sup> Pedro, es el segundo varón y nace Madrid el día 4 de febrero de 1965.

<sup>265</sup> SUPLENTE: “El «Miserere», de Eslava en feliz interpretación”. A.P.T.Recorte de prensa, Sevilla 15 de abril de 1965. Recogido en Apéndice Doc N.º 92. Subtítulo: grandes ovaciones al director, intérpretes, orquesta y coros.

<sup>266</sup> Confróntese AYARRA JARNE, J. E.: *Hilarión Eslava en Sevilla*, p. 108. Se hace eco de las que califica “extraordinariamente documentadas, objetivas, ponderadas, libres y amenas críticas de D. Norberto Almandoz en el *ABC* de Sevilla, en el que, con interesantes salpicaduras de orden histórico, analítico y anecdótico de la obra, ofrece su juicio de los intérpretes, “sin apasionamiento ni partidismos tendenciosos”, con idéntica liberalidad a sus aciertos o en sus defectos; como cuando en 1965 advierte al propio Lavirgen que “su voz se ha mancillado un tanto” o protesta porque Julio Catania no ha cantado la vibrante frase del *Exultavit*.

Finalizada la temporada en el Teatro Pérez Galdós de **Las Palmas**, es en Pedro Lavirgen en quien se ha puesto la atención, porque reconocida una crisis en la ópera y en la zarzuela, este intérprete reacciona, por una razón fundamental, porque tiene escuela, porque sabe cantar. Así lo expone el crítico Bernardino Correa, quien lo ha encontrado muy cambiado desde su actuación en este mismo teatro hace cuatro años y le augura un brillante porvenir:

“Lavirgen es un tenor joven, pero poseedor de una escuela «vieja», adaptada a nuestros tiempos, sin concesiones, sin divismos. Su voz está muy bien impostada, nos resulta sonora, bella, fácil. Hace uso del apoyo del pecho con suma maestría y así, la voz sale bien formada y bien emitida. Los sonidos de su voz dan la sensación de repercutir en las cavidades de la cabeza, que van a salir por donde se unen los ojos. Portamentos, «messa di voce», filados... son los detalles virtuosos del gran técnico. Siga el señor Lavirgen por ese camino, por la senda del talento aplicado a un don... Estudiar mucho, perfeccionarse. Así llegará lejos y durará mucho. Si no, que piense en Gigli, en Schipa...”<sup>267</sup>

En **Sevilla**, dentro del Ciclo de Arte Lírico, en el Teatro San Fernando de esta ciudad se desarrolla también una temporada iniciada en sesión de tarde con *Las golondrinas* de Usandizaga a la que siguió, en la sesión de noche, *Marina*. En la última María Antonia Rey, Pedro Lavirgen, Luis Villarejo y Juan Valentín, formaron un cuarteto de cualidades relevantes que ofreció una cálida versión, de la que el tenor Lavirgen, ventajosamente conocido del público hispalense:

“Promovió bravos y aplausos a lo largo de su feliz interpretación de «Jorge», en la que hizo gala de sus extraordinarias facultades, atacando con valentía los agudos.”<sup>268</sup>

---

<sup>267</sup> Cfr. CORREA BENINGFIELD, B.: “Impresiones. Temporada de Zarzuela en el Pérez Galdós”. A.P.T. Reseña de prensa que manuscrito nos remite a *Diario de Las Palmas*, 27 de abril de 1965. Recogido en Apéndice Doc. N.º 93.

<sup>268</sup> Véase SANTIÑO: “La Compañía «Amadeo Vives», dirigida por Tamayo se presentó en San Fernando con gran éxito”, en: *ABC*, 19 mayo 1965, p. 101. En la misma página se comenta la propuesta para la próxima edición de Festivales de España, en la que se quiere introducir un ciclo de ópera con los títulos *Aida*, *M. Butterfly* y *Payasos*.

### 3.4. MADRID, II FESTIVAL DE LA ÓPERA: DEBUT EN LOS TÍTULOS *AMAYA* Y *CAVALLERIA RUSTICANA*

En el Teatro de La Zarzuela de Madrid se desarrollaba el II Festival de la Ópera y, al menos durante un mes, entre el 14 mayo al 14 de junio de 1965, se veía cumplida una aspiración como era la de ofrecer ópera en la capital española. La asociación de Amigos de la Ópera de Madrid, dentro del Plan Nacional de Festivales de España, bajo el patrocinio del Ministerio de Información y Turismo y el Ayuntamiento de Madrid, organizaba esta edición con un triple propósito: “estructuración, apertura y popularización”.<sup>269</sup>

Ante la falta de una vida operística regular, se ven obligados a recurrir a las producciones de teatros estables como el Gran Teatro del Liceo o la Ópera de Belgrado. Recurren a la profesionalidad de centros de producción ya consagrados, como la dirección técnica, que está a cargo del Liceo; hasta Madrid, incluso, se ha desplazado su Orquesta Sinfónica.<sup>270</sup> Sobre los elementos estables y su experiencia escénica, desean que tenga una apertura programática, en la que, junto a los títulos tradicionales, *Aida*, *Payasos*, y el ballet, se incluyan obras españolas, como *Amaya* de Jesús Guridi, y *Una voz en off* de Xavier Monsalvatge, al lado de títulos menos frecuentes en los escenarios españoles como *Rapto en el Serrallo*, *Fidelio* o *Don Quijote*.

Las funciones son retransmitidas por Radio y Televisión Española en un empeño de dar una dimensión popular y nacional a la ópera y alcanzar unos objetivos a largo plazo, como son: crear una afición viva y formar a un público que lo llene a diario con su entusiasmo y su conocimiento –una referencia a la construcción del prometido Teatro de la Ópera para la capital española–.

---

<sup>269</sup> Vid. Programa- libro *II Festival de la Ópera*. Madrid, 14 de mayo al 14 de junio de 1965. Teatro de la zarzuela. Editado por Festivales de España.

<sup>270</sup> A. L.: “En torno a la Temporada de Ópera”, en: *Informaciones*, Madrid, 17 junio 1965. Tomado de la documentación gráfica de *La Cultura Popular y los Festivales de España 1965*. Ministerio de Información y Turismo, 1965, página sin numerar. En este artículo se agradece el desvelo en la organización técnica del mismo al empresario Pamias y se solicita a los aficionados la comprensión sobre el esfuerzo que supone la andadura de una segunda edición: “... y no que queremos que todo salga a la perfección”.

Coincidiendo con esta segunda edición del Festival, se va a producir un acontecimiento importante para la vida musical, como es la presentación oficial de la Orquesta Sinfónica de Radio Televisión Española.<sup>271</sup> También va a ser un Festival relevante para nuestro tenor; pues supone el reencuentro con el público madrileño, esta vez con dos obras nuevas en su repertorio: *Amaya* de Guridi y *Cavalleria rusticana* de Mascagni, en funciones de los días 26 de mayo y 12 de junio, respectivamente.

La programación de la primera obra se enmarca dentro de las iniciativas desarrolladas por la Sociedad General de Autores en Madrid, en homenaje al gran compositor y organista vasco Jesús Guridi (1886-1961).<sup>272</sup> Entre los actos se incluye la representación de su ópera *Amaya*, con un reparto integrado por Dolores Pérez, Inés Rivadeneira, Alicia de la Victoria, María Teresa Batlle, Pedro Lavirgen, Pablo Vidal, con la Orquesta Sinfónica y el Coro del Gran Teatro del Liceo de Barcelona.

Jesús Guridi, en su ambición operística, alcanzó su mejor expresión en este drama *Amaya*, escrito en 1920, en el que trabajó durante diez años. El libreto de José M.<sup>a</sup> Arroita-Jáuregui, en castellano, está basado en la novela homónima de Francisco Navarro Villoslada cuya acción se desarrolla en Vascongadas y Navarra a comienzos del siglo VIII.

Antonio Fernández-Cid, tras un análisis de la obra y de las influencias wagnerianas en Guridi, comenta con relación al espectáculo, que se aplaudieron sin unanimidad y con muy fría tasación los finales de los actos primero y segundo, así como un poco más el epílogo; no hubo ni aún palmas para la conclusión del tercero. Actitud del público que justifica porque la actuación de los intérpretes no pudo impulsar al entusiasmo, y tras citar a Dolores Pérez y Montserrat Aparici, se centra en Pedro Lavirgen al que reconoce una serie de atributos vocales que no puso en esta ocasión para servir a su personaje:

---

<sup>271</sup> Programa- libro *II Festival de la Ópera...*

<sup>272</sup> También se descubre una lápida en recuerdo permanente en la casa madrileña donde murió Jesús Guridi, situada en el número 12 de la calle Sagasta.

“Espléndida voz de tenor, llena, vibrante, con fuerza y nervio, centro y volumen, dio la impresión de infirmez, de tener su papel preso con alfileres, sin que por ello pudiese la voz producirse con naturalidad. Lo mejor y lo peor de su trabajo se dio en el epílogo; aquello, en la plenitud; esto, en una media voz no dominada.”<sup>273</sup>

Incluso, añade, la función se cierra con un desagradable incidente. Una vez finalizada el director musical, Enrique Jordá fue interpelado por el presidente de los Amigos de la Ópera, Ángel Vegas, por la supresión de algunas páginas musicales, buscando finales “en punta”, que éste consideraba como una falta de seriedad para con los aficionados y también con las obras y los autores.<sup>274</sup>

Una segunda lectura de la representación nos la ofrece José Espinós Orlando. Atiende más a los aspectos sinfónicos de la obra pues, al menos en la versión escuchada no ofrece demasiadas ocasiones de lucimiento personal a los protagonistas y, en cambio, deja sentir su predominio orquestal que en algunos momentos tiene cierta grandeza wagneriana. Pedro Lavirgen, Teodosio, tuvo ocasión de lucir su gran voz “en sus dúos con la soprano y en su romanza junto a la cruz”. Añade que él mismo, como el público, no llegó a “entrar” en la obra quizá por desconocimiento total de la ópera o por tratarse de una versión escénica un poco estática o por su carácter de retablo histórico; todo ello contribuyó a crear un clima más de respeto hacia el insigne músico, y hubo aplausos atentos y cordiales al final de todos los actos.<sup>275</sup>

En estas líneas el autor se sincera al señalar que desconoce la obra. Este factor extendido a todo un auditorio crea una frialdad contra la que deben irrumpir los intérpretes. Pese a que el tenor se luciera en los números mencionados, no parece que el conjunto vocal ni la labor escénica ni la propia música conectaran con el público.

---

<sup>273</sup> Confróntese FERNÁNDEZ-CID, A.: “II Festival de la Ópera «Amaya», de Guridi”. A.P.T. Recorte de prensa atribuido a Madrid, junio de 1965, Recogido en Apéndice Doc. N.º 94.

<sup>274</sup> *Ídem.*

<sup>275</sup> Cfr. ESPINÓS ORLANDO, J.: “Ópera en la zarzuela. «Amaya», de Jesús Guridi. Homenaje al gran compositor vasco”. A.P.T. Reseña de prensa, atribuido a Madrid, junio de 1965. Recogido en Apéndice Doc. N.º 95.

Los Amigos de la Ópera, plasmaron el acontecimiento señalando el interés con que se esperaba la puesta en escena de *Amaya*, una representación en la que el público se mostró desilusionado y triste, sin ningún entusiasmo al final de los actos, quizá debido a que los intérpretes no tuvieron una buena actuación. Dirigió la orquesta el Maestro Jordá, que pareció un músico poco avezado en el teatro.<sup>276</sup>

La segunda intervención de Lavirgen en el Festival madrileño se produce con *Cavalleria rusticana* de Pietro Mascagni. Basada en un famoso cuento de Giovanni Verga y con libreto de Guido Menasci y Giovanni Targioni-Tozzetti, fue estrenada en 1890. El argumento relata una frustrada historia de amor, escrita bajo la influencia del naturalismo literario.

Pedro Lavirgen afronta por primera vez la encarnación del joven campesino, Turiddu. Vocalmente posee dos partes muy complicadas: la *Siciliana*, de tesitura muy aguda, y *Addio alla mamma*, en la que la situación dramática conlleva una fuerte carga sentimental. La situación dramática implica que también haya que infundirle todo el sentimiento, el poder y el dinamismo del verismo.<sup>277</sup>

Este debut tiene lugar junto a Fiorenza Cossoto, Anna María Canali, Umberto Borghui, con la Orquesta Sinfónica y Coro del Gran Teatro del Liceo, dirigidos por Carlo Felice Cillario, en un teatro rebosante. Según Federico Sopena, se ha tenido que llegar a la penúltima obra del Festival para que el público, buenísimo, creara en *Cavalleria* un auténtico clima de entusiasmo, unánime, bien justificado, y previsible, porque cantaba una artista de verdadera fama, Fiorenza Cossoto, con gran voz, temperamento y entrega plena, una voz verdadera de ópera. Y a continuación dice refiriéndose al tenor:

“Pedro Lavirgen tuvo también un gran éxito: no le va, creo yo, esta obra, debía ser la vez primera que la cantaba, le hace falta ajustar la cuadratura, el ritmo de la frase, por la voz, salvo cuando la abre en exceso para los graves, es una preciosidad en extensión, en calor y en timbre.”<sup>278</sup>

---

<sup>276</sup> Vid. *Asociación de Amigos de la Ópera de Madrid, XXV años (1964-1988)*. Asociación de Amigos de la Ópera. Madrid, 1988, p. 82.

<sup>277</sup> Como nos explica Plácido Domingo: “puedes terminar destrozado”. Véase MATHEOPOULOS, H.: *Op. cit.*, p. 102.

<sup>278</sup> Véase SOPENA, F.: “«Cavalleria Rusticana» y «Los Payasos», en el Festival de ópera”, en: *ABC*, edición de la mañana, 13 junio 1965, p. 103. Aparece una caricatura de los dos tenores, Cossotto y el director Felice.

Al resto del reparto lo califica de muy mediano, incluidos los coros. En la primera parte de la crónica aprovecha para ofrecer su personal rechazo del verismo lo que generará diversos escritos en la prensa.<sup>279</sup>

José Espinós (*Madrid*) refiere que la espléndida mezzo, ovacionada por el auditorio desde la primera romanza, “estuvo muy dignamente secundada por nuestro excelente tenor Pedro Lavirgen (Turiddu), Ana María Canali, Borghi y Teresa Battle.” Fue una representación para la que el telón se levantó muchas veces y en la que el maestro Cillario saludó merecidamente, desde el escenario, con todos los intérpretes.<sup>280</sup>

Antonio Fernández-Cid (*Informaciones*) ofrece una tercera visión, con una crítica de la representación subtitulada “El gran momento de Fiorenza Cossotto y el mano a mano de los tenores españoles Pedro Lavirgen y Francisco Lázaro”. Fiorenza es una cantante que se entrega, un regalo que justifica el entusiasmo que se desbordó al concluir el acto, rodeada de compañeros, entre los que Lavirgen “fue destinatario de especiales muestras de adhesión”. Compara a los dos tenores que intervinieron en cada uno de los títulos: Lavirgen es un tenor «spinto», con cuerpo y volumen de una voz de posibilidades dramáticas. Lázaro, un lírico ancho, pero un lírico, y cree que invertidas las intervenciones habrían dado mil veces juego porque Lavirgen sirve mejor en la intensa obra de Leoncavallo.<sup>281</sup>

No niega el éxito que obtuvo el cordobés, alcanzó bellos momentos, pero Antonio Fernández-Cid le dedica un profundo párrafo en el que se detiene en explicar sus virtudes, como son la materia prima y su corazón de cantante, y a continuación enumera los defectos mostrados en la emisión. Esta labor de crítico la realiza porque cree en las cualidades que posee el tenor, con posibilidades para hacer una carrera internacional, como son el temperamento, la voz, la extensión, a las que debe añadir el dominio del caudal de su voz. Si el tenor piensa en su futuro, debe conseguirlo mediante el estudio:

---

<sup>279</sup> Federico Sopena considera al verismo pasado, de un “retroceso al lado del viejo Verdi”, una moda de la que el fracaso de las obras posteriores de Mascagni y Leoncavallo es uno de los grandes consuelos del historiador de la música.

<sup>280</sup> Cfr. ESPINÓS ORLANDO, J.: “Ópera en la Zarzuela. «Cavalleria Rusticana» y «Payasos»”. A.P.T. Recorte de Prensa, *Madrid*, 14 junio 1965, p. 11.

<sup>281</sup> Véase FERNÁNDEZ-CID, A.: “II Festival de la ópera: «Cavalleria Rusticana» y «Payasos»”, en: *Informaciones*, 14 junio 1965. A.P.T.



“Pedro Lavirgen, él debe saberlo si recuerda comentarios personales anteriores, merece todo el interés, la fe y la cordialísima ilusión del crítico. La medida para el juicio y la exigencia tiene que ser distinta cuando pasa de una compañía de zarzuela y asciende a un Festival “postinero” de ópera. Y, cuando, sobre todo, puede pensarse en su futuro. Si se tratase de un tenor más, un artista discreto, gris, corto de posibilidades, no valdría la pena de escribir con una claridad que es todo menos afán de empeñar la verdad de su éxito. Pero es que Pedro Lavirgen tiene una materia prima y, sobre todo, un temperamento, un corazón de cantante, de primerísimo orden y quizá se halle en peligro de no llegar a lo que debe si no cuida este gran tesoro de voz y de personalidad. Aquella sonó velada en muchos momentos: en la intervención interna del preludio; algo en el brindis; en pasajes del dúo... Alguna respiración, algún corte para realizarla quedó como angustiosa cuando el «fiato», y bien lo demostró en otros momentos, no es nada corto. Más: el torrente de un volumen lleno, el timbre muy viril, noble, baritonal, con graves llenos y agudos limpios y directos, no tiene paralelismo en pasajes centrales que pierden color. En conjunto es mejor el material arriba que en la región precedente. Y así la desigualdad es palpable. Diríamos que Lavirgen tiene un Stradivarius cuyos secretos no se han dominado; que la emisión dista mucho de ser fluida y natural; que falta, sencillamente, estudio. Para cantar como tenor en una compañía lírica española ya lo tiene todo para considerarse «divo». Para hacer carrera internacional tiene temperamento, volumen, extensión. Le falta dominar ese caudal. Y madurarlo. Con él como ahora está puede conseguir, de todas formas, tan bellos momentos como los alcanzados en el «Adiós a la madre». Y que en la impresión general venza lo positivo a lo negativo. También en la del crítico que demuestra en la extensión del comentario el interés que un artista nuestro y meritorio le merece.”<sup>282</sup>

Los Amigos de la Ópera de Madrid destacan de esta jornada, a la espléndida protagonista femenina por su voz, seguridad y expresión musical, y a su lado el tenor Lavirgen, como ella muy aplaudido: “tiene temperamento, volumen, extensión”.<sup>283</sup>

---

<sup>282</sup> *Ídem.*

<sup>283</sup> Confróntese *Asociación de Amigos de la Ópera de Madrid, XXV años (1964-1988)*, p. 84.

En una valoración más general del Festival señalan, como uno de los acontecimientos más destacados, la presentación de la Orquesta de RTVE, dirigida por un Maestro de clase Igor Markevitch, del que las ovaciones interminables fueron la tónica de este concierto histórico para la vida musical madrileña. En el género lírico destaca el éxito personalísimo de Elisabeth Schwarzkoff en el *Caballero de la rosa*.<sup>284</sup>

Pese a los esfuerzos de aglutinar los espectáculos bajo las ediciones de los festivales, éste madrileño era uno más, una concentración de conciertos en una época determinada, para que el resto del año no se hable de otra música que la correspondiente a las canciones de moda. En general, añade la *Enciclopedia Espasa-Calpe*, el Festival de Ópera de Madrid resultó algo flojo, aunque le siguió una temporada de Ballet breve pero muy digna.<sup>285</sup>

A Pedro Lavirgen se le reconocen determinadas cualidades vocales, pero necesita un mayor dominio vocal para que, junto a su temperamento artístico, sea aceptado sin reparos entre los *divos* a los que el público desea escuchar en las pocas ocasiones en que se ofrece género operístico en Madrid. Ha salido bastante airoso ante las dos nuevas páginas musicales que por primera vez aborda, siendo *Cavalleria* una de las óperas clave en su carrera, mientras que *Amaya*, una partitura desconocida para el público, no volvería a interpretarla más.

### 3.5. GIRA FESTIVAL DE 1965

Alternando con el madrileño Festival de Ópera, Pedro Lavirgen iniciará en Gijón una serie de actuaciones que se extenderán, durante el verano, por otras ciudades españolas como, Palma de Mallorca o Santander, como a continuación referiremos. Interviene en el Teatro Arango de **Gijón** dentro una Temporada

---

<sup>284</sup> *Ídem*, p. 82. Para finalizar, apuntan cómo se presentó en Madrid cantando *M. Butterfly* el tenor Jaime Aragall. Venía precedido de muchos éxitos y, a pesar de su bonita voz, no logró el triunfo apetecido.

<sup>285</sup> Cfr. *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo-Americana*: Suplemento Anual 1965. Espasa Calpe. Madrid, p. 1183.

Lírica organizada por GIFESA, con un total de doce representaciones. Se inicia con *Doña Francisquita* (8 de junio) con un lleno a rebosar.<sup>286</sup> Destacan los nombres de Lavirgen, Inés Rivadeneira y Ana M.<sup>a</sup> Olaria, “tripleta sobre la que se ha centrado la actuación más significativa”. Y continúa *El Comercio* describiendo al tenor:

“Pedro Lavirgen hizo vivir un «Fernando» varonil y amplio de horizontes, que corre paralelo con unas facultades de voz spinto-dramática admirables. Su verdadero triunfo –tal adjetivo merece toda su actuación en general– lo constituyeron sus dos magníficas intervenciones en «el canto a la primavera» en la romanza «por el humo se sabe», en la cual, entregado por entero vocal y técnicamente, con un sentimiento reflejado a flor de piel en la ilación entre frase y frase, de artista consagrado, obtuvo la más redonda actuación de la velada, que se vio premiada con la más clamorosa y prolongada ovación de la tarde”.<sup>287</sup>

Otra impresión del rol de Fernando nos la ofrece López-Riestra, que acostumbrado, al igual que el público, a escuchárselo a tenores ligeros, en un principio se encuentra extrañado al oírsele a un tenor de las características de Pedro Lavirgen, a quien le reconoce una flexibilidad desconocida, y matiza:

“Cantó en todo momento con naturalidad, emitiendo con valentía, utilizando todo el virtuosismo de su excelente escuela de canto, pero al llegar a la expresión dramática del segundo acto, nos dijo la romanza “por el humo...” con características de verdadero divo, sin la más mínima concesión para la galería, con acentuaciones de gran teatro de Ópera, donde la escuela del tenor Barrosa brilló en todo su esplendor; puso, al mismo tiempo, alma y sentimiento, llegando a las notas agudas con emoción, afinación y calidad tímbrica y en el dúo con la Beltrana repitió ese sentimiento artístico que fue lo mejor de la velada.”<sup>288</sup>

---

<sup>286</sup> Según *El Comercio* de Gijón la orquesta la integran 33 miembros del la titular del Teatro de la Zarzuela de Madrid y según *La Voluntad* se trata de la Orquesta Sinfónica de Spiteri. En ninguna de las críticas se nombra a la Compañía Amadeo Vives. El maestro de coros es Perera y los decorados son de Burman que, junto al director de orquesta Marco, forman parte del equipo habitual de dicha compañía lírica española.

<sup>287</sup> Véase I.C.E.: “«Doña Francisquita», en el Teatro Arango”. A.P.T. Recorte de prensa, escrito a mano se señala *El Comercio*, Gijón, 9 junio 1965. Recogido en Apéndice Doc. N.º 96.

<sup>288</sup> Confróntese LÓPEZ-RIESTRA: “Festivales de España. Una gran compañía de zarzuela con una gran orquesta”. A.P.T. Recorte de prensa, escrito a mano se señala *Voluntad*, Gijón, 9 de junio de 1965. Recogido en Apéndice Doc. N.º 97. Comenta el autor que estará atento a Radio Nacional para oír a Lavirgen en la Zarzuela, por lo que posiblemente fue retransmitida *Cavalleria*.

Tras *Los gavilanes* se cierra la temporada gijonesa con *Marina*, en la que Pedro Lavirgen levanta una gran expectación porque –siguiendo a *El Comercio*– se encuentra en un momento en que brillan como nunca su voz de gran belleza e igualdad y facultades bien administradas, que se completan con una meritoria escuela de canto. Su papel de Jorge ha sido cantado:

“Con gran maestría y levantando aclamaciones con sus deliciosos matices y magistral interpretación, en especial de sus romanzas, tercero del último acto, en unión de soprano y barítono y un magistral logro del «Brindis»”.<sup>289</sup>

La Compañía Lírica Amadeo Vives realiza la puesta en escena de *La viuda alegre*, *Carmen*, *La verbena de la Paloma* y *Gigantes y cabezudos* en una temporada desarrollada en **Palma de Mallorca**, en el marco de los Festivales de Baleares, los días 1, 2 y 3 de julio.<sup>290</sup> En la Plaza de Toros, la ópera de Bizet en un esperado montaje de Tamayo, no defraudó al numerosísimo público, pese a que estuvo privado de algunos elementos. Pedro Lavirgen completa el cuarteto de voces con Rivadeneira-Olaria-Villarejo, bajo la batuta de Eugenio M. Marco, siendo el protagonista masculino quien acapara el mayor número de líneas de la crítica:

“Tiene, en verdad una voz excepcional; de gran consistencia en los graves, aterciopelada en los registros medio y agudo; potente y cálida en todos los registros. Su emisión, franca y su dicción impecable, se pusieron de manifiesto de modo muy ostensible en la «Romanza de la flor», cantada con una musicalidad tan extraordinaria, que, por sí misma hace concebir las más lisonjeras esperanzas para cuando su formación artística y técnica sea un hecho tangible. El dúo final vibrante y cálido por parte de Inés Rivadeneira y Pedro Lavirgen constituyó – como mandan los cánones en esta obra– el momento culminante por su gran intensidad, aunque con el tiempo Pedro Lavirgen seguramente cantará este singularísimo fragmento, todavía con más empuje y entrega, aunque la versión que de su parte nos ofreció anoche, fue de las que se recuerdan de verdad.”<sup>291</sup>

---

<sup>289</sup> Véase I.C.F.: “«Marina», en el Arango”. Recorte de prensa, escrito a mano figura *El Comercio*, 15 de junio de 1965. A.P.T. Recogido en Apéndice Doc. N.º 98.

<sup>290</sup> *La Cultura Popular y los Festivales de España 1965*, p. 45.

<sup>291</sup> DEYA, P.: “Festivales de España. «Carmen», en el Coliseo Balear”, en: *Baleares*, 3 julio 1965, p. 5.

Durante el mes de julio actúa en Valencia, con *La tabernera del puerto*<sup>292</sup> y por tercer año consecutivo la Compañía Amadeo Vives interviene en el Festival Internacional de **Santander**, edición XIV, en una corta temporada de zarzuela en la que se representan *Carnaval de Venecia*, *Las golondrinas*, *Doña Francisquita* y *Marina*, los días 3, 4, 5 y 6 de agosto.<sup>293</sup>

El crítico José Simón Cabarga se muestra contrariado y desilusionado por tener que ir contra la corriente admisión de éxito, porque *Doña Francisquita*, salvo algunos valores individuales, adoleció de falta de cuidado en las plasticidades que requieren el libro y la música. Los aspectos escénicos fueron tratados sin detalle y, ni el coro ni la orquesta del Liceo lograron atenciones especiales del auditorio.<sup>294</sup> Añade que no basta confiar el éxito a los cantantes y dice que el tenor, fue el valor individual de toda la representación, quien arrancó las ovaciones:

“Pedro Lavirgen no arrancó ovaciones plebiscitarias hasta la romanza del segundo acto, cantada con «amore», como por un gran tenor, como es él; un tenor de bella homogeneidad en todos los registros, de emisión fácil, estupenda vocalización y buen gusto artístico. ¿Por qué una ovación como la que estalló unánime, larga entusiástica en aquel momento, no tuvo antecedentes en sus también estupendas intervenciones del primer acto? Queremos creer que porque ahora era la individualidad la que se alzaba sobre el tono poco brillante del conjunto de elementos imprescindibles en toda representación bien llevada.”<sup>295</sup>

En la misma página en que aparece la firma de José Simón Cabarga, se recoge la crítica referente a *Marina* (sin firma) en un tono muy diferente de la crónica anterior en la que se valoran los aspectos históricos de la zarzuela.<sup>296</sup> Posiblemente su autor trataba de justificar la presencia del género español en el Festival.

---

<sup>292</sup> Según el libro de contabilidad, el día 18 de julio. Desconocemos con qué compañía interviene, y no coincide en fecha con la señalada para esta ciudad: la Compañía Titular del Teatro de La Zarzuela si seguimos el libro *La Cultura Popular y los Festivales de España 1965*, p. 145-146.

<sup>293</sup> *Ídem*, p. 130.

<sup>294</sup> *Ibidem*. Según consta en este libro, la Orquesta fue la de Cámara de Madrid bajo la batuta de Eugenio M. Marco.

<sup>295</sup> CABARGA, J. S.: “XIV Festival Internacional. La representación de «Doña Francisquita». A.P.T. Recorte de prensa, atribuido a Santander, agosto de 1965. Recogido en Apéndice Doc. N.º 99.

<sup>296</sup> *Ídem*.

De estas actuaciones santanderinas también podemos ofrecer la visión que nos ofrece Pedro Asúa (*El Diario Montañés*). Califica de desiguales las representaciones: junto a *Doña Francisquita* y *Las golondrinas* que no fueron demasiado felices, *Carnaval de Venecia* y *Marina* estuvieron francamente bien. En esta última intervinieron Ana M.<sup>a</sup> Olaria, que no estuvo a la altura de las noches anteriores; Luis Villarejo (Roque) que actuó con acierto aunque le reprocha un trémolo excesivo; Miguel Aguerri (Pascual) con un tinte un poco gris y Pedro Lavirgen que fue, sin disputa, el héroe de la función:

“Hizo un «Jorge» perfecto, con esa voz tan clara de unos agudo llenos de brillantez, emitidos con gran facilidad y con una escuela de canto que embelesa al oyente. Cantó muy bien toda su extensa particella y para él fueron los más encendidos aplausos.”<sup>297</sup>

Observamos que nuevamente la prensa ofrece comentarios críticos negativos. Descalifica ciertos aspectos y se hace destacar el mérito propio de Pedro Lavirgen en sus actuaciones. Así mismo se reconoce y valora la respuesta del público que responde con sus aplausos.

Estas son las referencias de las actuaciones de Pedro Lavirgen con la Compañía Amadeo Vives durante este verano. Ampliando la visión sobre la presencia del Teatro Lírico en los espectáculos programados dentro de la campaña de Festivales de España, debemos hacer constar la presencia de otras compañías.

Para el repertorio de zarzuela, la labor estatal fue posible por la existencia de siete entidades, con una presencia e intervención territorial muy desigual. Junto a la Compañía Lírica Amadeo Vives, con cincuenta y siete actuaciones, figuran: la “Tomás Bretón” con tres; la Compañía “Sociedad Artística Riojana” con una actuación localizada en Logroño; La Compañía “Titular del Teatro de La Zarzuela de Madrid”, dirigida por el maestro Federico Moreno Torroba, con un total de

---

<sup>297</sup> ASÚA, P.: “XIV Festival Internacional. Despedida de la Compañía Lírica «Amadeo Vives»”, en: *El Diario Montañés*, 7 agosto 1965. A.P.T. Según esta noticia, la orquesta fue la del Liceo.

setenta representaciones; la “Compañía de Zarzuela Juan Gual” con doce; el “Orfeón de Huesca” con una actuación<sup>298</sup> o la agrupación Lírica “Amigos de la Zarzuela” de Valladolid.<sup>299</sup>

Para la ópera se contaba con unas agrupaciones organizadas para hacer frente a las programaciones: la Compañía del II Festival de la Ópera de Madrid y la Compañía del Teatro Nacional de Belgrado, con diez actuaciones en el marco de dicho festival, que se completa con las ocho que ofrece la Compañía de Estrasburgo; la “Compañía de Ópera Italiana” dirigida por Augusto Cardì, con nueve intervenciones en Málaga; la Compañía de Ópera de Festivales de España, con tres actuaciones en Sevilla, que dirigía el mismo director que la anterior; y nuevamente bajo el nombre de “Compañía de Ópera italiana”, esta vez con Walter Boccaccini al frente, para las representaciones en La Coruña y Vigo.<sup>300</sup>

Todas estas actuaciones estatales, siguiendo las estadísticas del propio Ministerio de Información y Turismo, evolucionaban en una línea creciente. En este año 1965 el número de espectáculos en el apartado de Teatro Lírico (ópera y zarzuela) alcanzaba la cifra de 180, frente a los aproximadamente 130 del año anterior, los 70 de 1963 o los 60 de 1962.<sup>301</sup>

También, siguiendo las propias directrices ministeriales, se tenían en cuenta una serie de aspectos a la hora escoger las programaciones y artistas. En cuanto a la programación, debe integrar la actuación de elencos profesionales de calidad comprobada y de responsabilidad garantizada. Se señala la conveniencia de incorporar nuevos valores artísticos en la mayor medida posible, siempre previos los más rigurosos asesoramientos y con la intención de facilitar el

---

<sup>298</sup> Véase *La Cultura Popular y los Festivales de España 1965*, pp. 188-189. En esta obra se puede ampliar la información sobre los miembros de cada una de estas compañías citadas, las ciudades en las que actúan y las obras. Lavirgen figura como miembro de la Amadeo Vives y tenor en el rol de Teodosio, por ello también se incluye su fotografía en el apartado de los cantantes, página sin enumerar. Otros tenores son: Jaime Aragall, Alfredo Kraus y Carmelo Parada.

<sup>299</sup> *Ídem*, p. 149.

<sup>300</sup> *Ídem*, pp. 186-187. Aparte de las referencias que hemos ofrecido sobre el Teatro Lírico de este libro dossier, edición encuadernada de 250 ejemplares, se ofrece detalladamente los maestros directores, solistas, orfeones y masas corales, bandas y cantantes, dentro del apartado de música. Con la misma minuciosidad se desglosan Teatro dramático, Danza, Conferencias, Cine, Artes Plásticas.

<sup>301</sup> *Ídem*, sin paginar. Cuadro estadístico: “Número de espectáculos en los diversos géneros de Festivales de España”.

porvenir artístico de la juventud española. Para ello las Corporaciones que participan en los Festivales recibirían no sólo la oferta de elencos y de artistas, sino un anteproyecto de programas en el que la Junta Coordinadora “tendrá en cuenta la experiencia de los años anteriores para atender las naturales preferencias de cada ciudad y para coordinar las fechas de los distintos Festivales.”<sup>302</sup>

En el contexto del último festival santanderino al que hemos hecho referencia, el propio Enrique Franco (*Arriba*) elogia una serie de méritos y, también de cara al futuro, realiza seis observaciones. En una de ellas hace mención al género lírico español: eliminación de espectáculos de zarzuela, salvo algún caso especial defendido por la singularidad o significación de la obra.<sup>303</sup>

Creemos que se trata de una categórica observación efectuada por un crítico de gran peso en el panorama musical en la que no se habla de mejorar los montajes de las producciones y que puede dañar a la Zarzuela. Había que elevar la cultura musical de los españoles y ofrecer calidad; pero, pese a los esfuerzos los medios estatales no parecen ser los suficientes, ni los adecuados a los fines, y los privados aún no habían emergido.

### 3.6. MÉXICO: DEBUT EN *TURANDOT*

Volviendo al relato de nuestro tenor, cerramos el mes de agosto señalando que cambió el escenario del teatro por el plató de Televisión Española. Interviene ante millones de teleespectadores, a las 22’30 horas del día 28 de agosto, en el programa *Sábado 65*.<sup>304</sup> Pero aún produce otro cambio cuando deja el repertorio español para trasladarse nuevamente a México. Si el año anterior el Teatro Ópera

---

<sup>302</sup> Cfr. *Ibidem*, p. 283. Citas extraídas del Cuadro Estadístico aportado en las conclusiones adoptadas en las dos primeras asambleas del Consejo Nacional de «Festivales de España». Valladolid-1963, Málaga-1964”.

<sup>303</sup> FRANCO, E.: “Clausura con la «Novena». Una mirada al futuro”, en: *Arriba*, Madrid, 5 septiembre 1965. Tomado de la documentación gráfica de: *La Cultura Popular...* página sin numerar.

<sup>304</sup> Cfr. JIMÉNEZ, R.: “De tiple a tenor”. A.P.T. Recorte de prensa. Artículo de corte biográfico donde da a conocer su carrera. Incluye una foto de Lavirgen. Según el libro de contabilidad, graba cuatro programas. La base de datos sobre el tenor Pedro Lavirgen, remitida por el Centro de Televisión Española, señala que no se conserva copia de esta grabación del programa.



de Bellas Artes le abrió las puertas a la ópera, ahora en septiembre vuelve para afrontar por primera vez *Turandot* de Giacomo Puccini, dentro de la Temporada Internacional.<sup>305</sup>

La célebre ópera de Puccini fue estrenada en la Scala Milán en 1926.<sup>306</sup> El libreto de Adami y Simoni, basado en la obra de teatro *Turandot* de Gozzi, nos traslada a una Pekín de leyenda. La princesa Turandot propone unos acertijos para que sus pretendientes los adivinen y, cuando no los resuelven, éstos son decapitados. El príncipe Calaf, disfrazado, consigue responder a sus acertijos, pero le da a Turandot una oportunidad para rechazarlo: si descubre su nombre por la mañana está decidido a morir. Turandot tortura a la leal esclava de Calaf, Liú, en un intento de descubrir su nombre, pero Liú prefiere su propia muerte antes que revelarlo. El juicio de Turandot se abre ante el poder del amor verdadero, y acepta a Calaf.

De los tres personajes principales de *Turandot*, Calaf es el único que aparece en los tres actos y a quien, por consiguiente, se asigna más música. Es un personaje muy humano y su música cálida, expresiva, de línea vocal flexible y exhibe “una fibra viril ausente en los restantes tenores-héroes de Puccini.”<sup>307</sup> La primera vez que encontramos a Calaf en el Acto I, es un joven príncipe impetuoso, obsesionado por su decisión de conquistar a Turandot, aunque también es capaz de compadecer a la pequeña esclava, sentimiento al que otorga conmovedora expresión en su primer aria en términos de lamento, *Non piangere, Liú*, (en cuyo último verso se produce un *si bemol*). Puccini liga este aria con la acción, en un concertante que conducirá, con la última frase de Calaf, al magnífico tema imperial del *ensemble* final.

---

<sup>305</sup> La Temporada Internacional se desarrolla de septiembre a noviembre y se abrió con un *Otello*, protagonizado por el tenor Jon Vickers. Tras *Turandot* está previsto *Le nozze di Figaro*, *Così fan tutte*, *Carmen*, *La Bohème* e *Il trovatore*. Intervienen los artistas: Montserrat Caballé, Teresa Stratas, Jaime Aragall, Pedro Lavirgen y Bernabé Martí, como se puede constatar en la sección dedicada a la ópera en México “Wordl round-up of opera highlights”, en: Libreto Opera Canadá, septiembre 1965, Vol. VI, n.º 3, pp. 80, editado por el Teatro Lírico de Canadá.

<sup>306</sup> Puccini murió antes de haber concluido el último acto de la ópera y fue completada por Franco Alfano.

<sup>307</sup> Confróntese CARNER, M.: *Puccini*. Javier Vergara Editor. Argentina, 1987, p. 546.

En un estilo distinto está su célebre *romanza* del tercer acto, *Nessun dorma*. Después de salir triunfante de la cruel prueba del enigma, Calaf permite ahora a su espíritu soñar con su victoria final sobre Turandot. Su tono apasionado es coronado por un *si natural* que descansa en un largo *la*, que ocupa todo el último compás, y se subraya así por parte de Calaf su absoluta fe en la victoria final: *Vincerò!*<sup>308</sup> Como señala el estudioso Mosco Carner, *Nessun dorma* es de una nobleza y belleza que la singularizan entre las demás arias de óperas de este compositor, y en ella admira su sentido de transición psicológica cuando, con perfecta naturalidad, conduce el coro de los heraldos dentro del aria, y otra vez, desde su estático foral, a la grotesca música de las Máscaras que irrumpen de pronto en la tranquila escena.<sup>309</sup>

Conformando un impresionante reparto, Birgit Nilsson, Montserrat Caballé, Pedro Lavirgen, William Wildermann con la Orquesta Sinfónica Nacional de México bajo la dirección de Nino Ruscigno, transcurre la primera representación de *Turandot* en la que debuta el tenor, (martes día 5 de octubre), acontecimiento que genera diferentes puntos de vista ofrecidos en la prensa.

Para el crítico de *El Redondel* fue la mejor función de la temporada, porque los cantantes son la base del espectáculo, y cuando son tan buenos como la extraordinaria soprano Birgit Nilsson y la no menos notable Montserrat Caballé, “si ambas se ven secundadas por un buen tenor, como Pedro Lavirgen”, y un auténtico bajo, como William Wildermann, el público se da por mucho más satisfecho que si se le presentaran telones maravillosos y escenas deslumbrantes. Tras elogiar detenidamente a las protagonistas femeninas, opina que junto a ellas “Pedro Lavirgen, que ya había logrado éxitos en anteriores temporadas en México, se elevó hoy a las alturas, no desmereciendo su «Calaf» frente a

---

<sup>308</sup> Cfr. ALIER, R. (Dir.) *Turandot*. Editorial Daimon. Barcelona. 1982. En este libro sobre la ópera se recogen dos fotografías del tenor Pedro Lavirgen correspondientes a la producción del Gran Teatro del Liceo (1979/80). En la página 92 se recoge una instantánea de la escena del Acto II, cuadro 2, aunque no especifica su nombre. En la página 100 se recoge a Montserrat Caballé (Turandot) y Pedro Lavirgen en la escena final del acto III.

<sup>309</sup> CARNER, M.: *Op. cit.*, p. 546.

sus excelsas compañeras”. En la segunda representación, continúa la misma cabecera, “otra vez el tenor Pedro Lavirgen se entregó por completo, prodigando agudos que entusiasmaron a la multitud.”<sup>310</sup>

Sobre la primera representación, el periódico *El Novedades* señala que el papel de Calaf le queda al tenor muy adecuado y “demostró cualidades de valía, aunque en algunos momentos cale ligeramente su voz de grato timbre. Su juventud le permitirá corregir este defecto. El público, al que no le importan minucias, le prodigó una ovación semejante a la de la Nilsson (lo que nos pareció extraño).”<sup>311</sup>

Una tercera crítica es firmada por Dolores Castegnaro. Tras citar a Birgit Nilsson, delirantemente aplaudida, y la tierna Liú de Montserrat Caballé, cantando como sólo puedan hacerlo los ángeles, señala del tenor Calaf, *que tiene lo suyo*, y que estuvo “vocalmente estupendo y seguro durante toda la ópera. Si cuida un poco, su actuación conquistará un lugar importante en el mundo de la ópera. También él fue merecidamente aplaudido.” Por todo ello, concluye diciendo, “esta *Turandot* se debería dar por lo menos tres veces para poder gozar como es debido de la Nilsson, Caballé y también Lavirgen.”<sup>312</sup>

Por su parte, el *City Times* califica de impecable la producción y, al tenor Lavirgen lo valora como un Calaf brillante, con el que persuadió a la difícil audiencia de ópera:

“Pedro Lavirgen (it was Lavirgen last year which definitely sounds better in Spanish) was back this year as a brilliant Calaf. Whereas he had difficulty getting through the having to depend completely on his top notes for effect, his

---

<sup>310</sup> Vid. A. de I.: “Por nuestros Teatros. Bellas Artes. «Turandot»”. A.P.T. Recorte de prensa, atribuido a *El Redondel*, México, octubre de 1965. Recogido en Apéndice Doc. N.º 100. Según menciona la crítica, se refiere a la segunda representación publicada al día siguiente.

<sup>311</sup> PULIDO, E. “De Música y Músicos. La ópera Turandot...” A.P.T. Recorte de prensa atribuido a *Novedades*, México, octubre de 1965. Recogido en Apéndice Doc. N.º 101.

<sup>312</sup> Cfr. CASTEGNARO, D.: “Anoche en la ópera”. A.P.T. Recorte de prensa, atribuido a México, octubre de 1965. Recogido en Apéndice Doc. N.º 102.

voice this year has a sturdier middle and low register. Now he has greater solidity, volume and stamina. With his Calaf he won over our difficult opera audience.”<sup>313</sup>

*Excelsior* también resalta este éxito arrollador. Elogia a la incomparable Birgit Nilsson y a la soprano española, cuyo personaje de Liú fue encarnado con delicadeza y sobre todo emocionó al público en el momento de su muerte, habiéndose negado el director a interrumpir la representación para que el público la ovacionara. Señala que al lado de ellas no hizo mal papel, ni mucho menos, el tenor español:

“Tiene una voz de tenor lírico muy sonora y agradable y una manera de actuar simpática y apropiada. Su mayor triunfo fue después del pasaje «Nessum dorma...» ocurriendo también lo mismo que en el caso de Liú: el director siguió adelante a pesar del estrépito de las ovaciones, con lo cual se logró no sólo disgustar al respetable, sino que no se oyera lo que la música tenía que decir.”<sup>314</sup>

El mismo periódico apunta que para el segundo turno de abono de la temporada tuvo un éxito todavía mayor que en la primera función:

“Pedro Lavirgen obtuvo una tempestuosa ovación después de aquello de «Nessum dorma...», pero también el director se negó a interrumpir la representación. La voz de Lavirgen tiene cierta calidad juvenil que no proviene solamente de su edad, sino de su frescura y espontaneidad, y que esperamos le dure toda la vida. Hizo un Calaf verdaderamente convincente y creemos que se ha convertido en uno de los favoritos de nuestro público.”<sup>315</sup>

Una destacada labor de la segunda representación, que es subrayada en

*Últimas Noticias*:

---

<sup>313</sup> “Pedro Lavirgen (quien fuera el pasado año Lavirgen suena definitivamente mejor en español) regresó este año como un Calaf brillante. Si tuvo que depender completamente de sus notas altas para llamar la atención [por necesidades de su partitura] su voz este año tiene un registro medio y bajo más fuerte. Ahora él tiene mayor solidez, volumen y resistencia. Con su Calaf se ganó a nuestra difícil audiencia de ópera”. Vid. LÓPEZ, M.: “Flawless Production. Bellas Artes «Arrives» with truly grand opera in Nilsson’s «Turandot»”. A.P.T. Recorte de prensa, manuscrito nos remite a *City Times*, octubre de 1965. Recogido en Apéndice Doc. N.º 103.

<sup>314</sup> Confróntese JUNIUS: “Ópera en Bellas Artes”, en: *Excelsior*, México, octubre 1965, p. 10-B.

<sup>315</sup> JUNIUS: “«Turandot», 2ª vez”. A.P.T. Recorte de prensa *Excelsior*, México, octubre de 1965. Recogido en Apéndice Doc. N.º 104.

“El tenor Pedro Lavirgen –de quien se hacen chistes por su apellido–, volvió a demostrar que es un buen tenor y que su papel lo desempeña vocalmente bien, en general, con algunas notas sostenidas muy sobresalientes y para dar gusto a las mayorías que creen que el saber cantar es derrochar cantidad vocal. En esta forma, Lavirgen reapareció cantando otra vez con mucho entusiasmo y demostrando gran «fiato» en esos calderones que él mismo inventó al encarnar al «Calaf».<sup>316</sup>

E igualmente nos es descrita por Dolores Castegnaro:

“También el joven tenor Pedro Lavirgen recibió del público estruendosa ovaciones porque su voz viril y segura deslumbró en sus agudos, pero también conquistó con el sentimiento que supo imprimir a sus frases bellísimas. Al terminar *Nessun dorma*, los aplausos no querían cesar y nada se pudo oír de las frases que dijeron las máscaras por esa ovación ¡Bravo Lavirgen, tiene usted, además ángel, y llegará muy lejos!”<sup>317</sup>

La “gran revelación” de *Turandot* fue el tenor Pedro Lavirgen; como hemos visto en todas críticas y con el “talismán” de México, ha alcanzado por mérito propio un logro artístico que inmediatamente le sitúa en el punto de mira de comparación con otros artistas internacionales, entre los que se nombran a Jussi Bjoerling y a Franco Corelli: “Porque hay un nuevo tenor, ya conocido en México, pero quien sólo en este año ha conseguido revelar el verdadero alcance de sus facultades”, se escribe en referencia a Pedro Lavirgen, joven de treinta y tres años, que en las dos funciones fue aplaudido con prolongadas y tumultuosas ovaciones de un entusiasmo igual al que se brindó a Birgit Nilsson y Montserrat Caballé:

“Destacamos ese insospechado triunfo del joven tenor español porque el público sabe que puede esperar de la Nilsson –la más célebre *Turandot* de la actualidad – y de la hermosa calidad vocal de la Caballé. Aparte de su buena y romántica presencia, Lavirgen cantó el papel de Calaf con bello y emotivo timbre, agudos radiantes y vigor muy viril. Es opinión general que –después de la muerte de Jussi Bjoerling (1960) –sólo Franco Corelli puede rivalizar con

---

<sup>316</sup> REYES, V.: “Notas de música”, en: *Últimas noticias*, México, 11 octubre 1965, p. 10.

<sup>317</sup> CASTEGNARO, D.: “Anoche en la ópera”. A.P.T. Recorte de prensa atribuido a México, octubre de 1965. Recogido en Apéndice Doc. N.º 105. Subtítulo: Fuertes ovaciones para *Turandot*

Lavirgen en la interpretación de ese papel. Si Lavirgen logra cimentar con una sólida técnica sus excepcionales facultades naturales, es muy posible que – después de la Callas y la Caballé– sea este tenor el tercer cantante que, desde México, emprende una gran carrera internacional.”<sup>318</sup>

En definitiva, la ópera *Turandot* –como señalaba la *Enciclopedia Espasa-Calpe*– supuso el triunfo de dos españoles Montserrat Caballé y Pedro Lavirgen en México, cada uno en sus respectivas especialidades.<sup>319</sup>

Estos éxitos mejicanos son recogidos en España por AGAL (la Asociación lírica de Gijón) que se hace eco del artista que cerró la temporada de conciertos en 1964 con un Pedro Lavirgen en el mejor momento artístico, precisamente en vísperas de debutar con *Aida*. Ahora se lamentan por no haber podido disfrutar de la ópera en esta ciudad dentro de los Festivales estivales y subrayan que la mejor aportación de éstos a España ha sido la incorporación en la zarzuela española, de los mejores cantantes de ópera de la cantera nacional, pues ha dignificado este género en proporciones al incorporarse al lado de Aníbal Vela (bajo, superviviente del Real), figuras como Alfredo Kraus, Ana M.<sup>a</sup> Olaria, Inés Rivadeneira, Antonio Campó, Monreal, Ausensi y Pedro Lavirgen, “con ellos llegaron las buenas escuelas de canto”. El hecho de que estos artistas sacrifiquen temporalmente su categoría de cantantes de ópera no quiere decir que lo hagan desinteresadamente, pues ellos en la zarzuela siguen conservando sus pretensiones económicas con lo que han elevado los presupuestos de estas funciones, hasta el punto que en la actualidad sólo son posibles bajo el patrocinio del Estado y con la colaboración de los municipios en que se desarrollan estas funciones.<sup>320</sup>

En el seguimiento que realiza la prensa de Gijón de los éxitos del tenor Lavirgen acaparan nuestra atención la reproducción de parte de las críticas

---

<sup>318</sup> Vid. Sección llamada “¡Batuta!” en: *Audiomúsica, actualidad mundial de la música clásica y popular*. México, año 7, n.º 146, 15 octubre 1965, pp. 3 a 6. La página 3 abre con una fotografía de Lavirgen con el pie de foto en el que se lee: “La revelación de Turandot: el tenor Pedro Lavirgen”.

<sup>319</sup> Acontecimiento reflejado en *Enciclopedia Universal Ilustrada, Europeo-Americana: Suplemento Anual* (1965). Espasa Calpe, Madrid, p. 1187. “Triunfos españoles en el extranjero: M. Caballé en Nueva York (debut en el Metropolitan), en Méjico (junto a Pedro Lavirgen)”.

<sup>320</sup> Confróntese LÓPEZ RIESTRA: “Ambiciones líricas para el gran Gijón”. A.P.T. Recorte de prensa, *Voluntad*, Gijón. Recogido en Apéndice Doc. N.º 106. Desconocemos la fecha pero la atribuimos al año 1964, antes de la presentación de Lavirgen en el Liceo.

mejicanas. Entre ellas, el periodista nos da cuenta de cómo Birgit Nilsson ha facilitado el nombre de Pedro Lavirgen “como compañero ideal para cantar esta ópera”.<sup>321</sup> Además, hace un recuerdo de las embajadas artísticas de España en América, como la llegada de Fleta a Buenos Aire y resalta en la trayectoria artística de Pedro Lavirgen, el hecho de que figure como artista invitado para cantar en el Ciclo Español del Festival de la Música de México.<sup>322</sup> Pese a este comentario, no hemos podido constatar la presencia del tenor en el citado Festival mexicano.

### 3.7. LICEO DE BARCELONA: / PAGLIACCI Y CAVALLERIA

El noviembre llega el segundo encuentro de Pedro Lavirgen con el escenario de ópera más emblemático de España: el Gran Teatro del Liceo de Barcelona. Pedro Lavirgen interviene en la Temporada 1965/66 con *Cavalleria rusticana* de Pietro Mascagni junto a Nikolo Nikoloff, Milcana Nicolova y Dolores Pérez, bajo la batuta del maestro Ottavio Ziino, el día 20 de noviembre de 1965.

El empresario presenta en el *Libro de la Temporada* a los artistas que van a participar y no olvida “la necesaria presencia de los nacionales; Montserrat Caballé, Jaime Aragall, Manuel Ausensi, Inés Rivadeneira, Pedro Lavirgen, que tanto prestigian siempre nuestros espectáculos.”<sup>323</sup> Recordemos que hizo su presentación en este coliseo el año anterior con *Carmen* de Bizet y hay una gran expectación por escucharlo de nuevo, en este caso debutando en la obra de Mascagni tal y como queda reflejado en la labor de la crítica musical.

---

<sup>321</sup> *Ídem*. La prensa catalana también llegó el eco de este triunfo en América en unión de la gran soprano Nilsson “quien afirmó públicamente que era el mejor intérprete actual de dicha ópera.” Véase R. DE LLAUDER, M.: “Vibrantes reposiciones de las óperas «Cavalleria rusticana» e «I Pagliacci»”, en: *El Noticiero Universal*, 22 noviembre 1965, p. 43.

<sup>322</sup> Vid. LÓPEZ RUESTRA: “Cuando la música es noticia”. A.P.T. Recorte de prensa, *Voluntad*, Gijón, atribuido a 1965. Recogido en Apéndice Doc. N.º 107. El artículo hace una síntesis de la prensa mexicana

<sup>323</sup> Confróntese Libro correspondiente a la *Temporada del Gran Teatro del Liceo, 1965- 1966*. Pamias firma la presentación titulada *Ayer hoy y siempre*. En las fotografías del reparto incluye una del joven Lavirgen. En esta temporada hace su presentación en España Plácido Domingo y lo hace en el estreno absoluto de tres óperas mejicanas que se ofrecen en el Liceo: *La mulata de Córdoba*, *Carlota* y *Severino*. El empresario cumple su compromiso de presentar o estrenar nuevos títulos.

Juan Arnau (*TeleExpres*) encabeza su titular otorgando a la interpretación de *Cavalleria rusticana* el calificativo de noche triunfal, y dedica un amplio párrafo para definir las cualidades vocales del tenor y justificar su gusto por la misma:

“Especialmente el registro agudo es de verdad hermoso, brillante, potente, con tintas dramáticas muy acusadas. Quizás el centro sea susceptible de mayor anchura, pero en todo caso se trata de una voz con mucha calidad. La particella de «Turiddu», brusca, recia, tensa, no es precisamente un vehículo ideal para lucir línea vocal, pero Pedro Lavirgen cantó con un orden, con un aplomo y una bravura formidables. Muy buena su versión de la «siciliana», a pesar de las ingratitudes del fragmento. Lástima que abrió en exceso la última vocal. Si evita este efecto –que repite algunas veces por una cierta tendencia a cantar abierto– las próximas interpretaciones serán perfectas, porque Pedro Lavirgen pone pasión, fuerza y vuelo lírico. En el «brindis» y especialmente en el «addio a la mamma» el éxito de Pedro Lavirgen fue total, rubricado por los insistentes aplausos y bravos del concurso”.<sup>324</sup>

Menéndez Aleyxandre (*La Prensa*) califica la representación de “memorable” porque como señala, cuando la ópera es confiada a artistas de excepción se prende fuego en el entusiasmo del inmenso público y éste reacciona con insistentes aplausos:

“Los mismos conceptos, traducidos al espíritu masculino, podemos aplicar a nuestro admirable tenor Pedro Lavirgen, que a sus espléndidas facultades vocales y a la naturalidad con que caracteriza a *Turiddu*, ha sumado una intensidad dramática realmente impresionante y ha sido también objeto de clamorosas ovaciones.”<sup>325</sup>

También Manuel R. De Llauder (*El Noticiero Universal*) destaca en la cabecera los términos “vibrantes reposiciones” de las óperas. Contó con dos tenores de bravura, Pedro Lavirgen y Nikolo Nikoloff, en un nuevo lleno en el que dos óperas tuvieron de común la vibrante emoción vocal y escénica que presidió a

---

<sup>324</sup> Cfr. ARNAU, J.: “Noche triunfal para la interpretación de «Cavalleria Rusticana» e «I Pagliacci»”, en: *TeleExpres*, 22 noviembre 1965, p. 9.

<sup>325</sup> Véase MENÉNDEZ ALEYXANDRE, A.: “Memorable representación de «Cavalleria Rusticana» e «I Pagliacci»”, en: *La Prensa*, 22 noviembre 1965. A.P.T.



lo largo de ambas representaciones. Coincide así con el punto de vista que ofrecieron las dos críticas anteriores. El verismo de las dos obras quedó plasmado muy “a lo vivo”, con vehemencias pasionales desbordantes. En *Cavalleria* hubo una mayor regularidad en cuanto al calibre vocal de los protagonistas, con Milcana Nicolova, que hacía su debut en el Liceo y la extraordinaria revelación del tenor español Pedro Lavirgen, en una excepcional representación que arrancó delirantes y prolongados aplausos y bravos. Lo escuchaba en directo por primera vez y le produjo un verdadero asombro:

“Voz clara, potente, bien timbrada en toda amplitud de su registro, lo que le permite matizar y pasar de un tono a otro con ductilidad, sin esfuerzo. Y dominando con holgura la región aguda, en la que consigue una vibración nítida y prolongada. Así lo demostró especialmente en el «brindis», pero aún nos emocionó más en el «Addio a la madre» por el patetismo que puso en la dicción, demostrando no sólo ser un gran tenor «de bravura» sino un artista sensible.”<sup>326</sup>

En relación a esta romanza final, Francesco Brugnoli nos narra una anécdota ocurrida durante el ensayo de la ópera: el maestro siciliano, en una de las pruebas musicales con la orquesta, solicitó ensayar esa parte de *Turiddu*; tras marcar la entrada al tenor, éste empezó a cantarla a media voz, y a los pocos compases, el maestro paró la orquesta y le dijo: “oiga Sr. Lavirgen, oigo muy bien la orquesta, pero no oigo su voz”. El tenor, con la educación que lo distingue, manifestó que, al tratarse de una prueba, no consideraba necesario cantarla a plena voz, y el maestro le señaló que, si él no lo oía, el público tampoco lo oiría. En la orquesta y en la sala, entre los pocos que podían asistir al ensayo, se hizo un silencio profundo. Quizás, como pasaba a menudo, se esperaba la reacción del tenor contestando al director. Sin embargo, no dijo nada, y a los pocos segundos la orquesta volvió a dar la entrada, y, sorpresa, Lavirgen comenzó su actuación a plena voz y aquella voz maravillosa de tenor lírico spinto sonaba en la sala medio vacía como un trueno, con su metal tan bonito y limpio. Al final vino el premio,

---

<sup>326</sup> Cfr. R. DE LLAUDER, M.: “Vibrantes reposiciones de las óperas «Cavalleria rusticana» e «I Pagliacci»”, en: *El Noticiero Universal*, 22 noviembre 1965, p. 43.

cuando el poco público de la sala no pudo contenerse y los aplausos sonaron conjuntamente con los del coro y la orquesta, que puesta en pie aplaudió con los arcos.<sup>327</sup>

La segunda función (el jueves día 25) es anunciada en la prensa barcelonesa como el tercer éxito de la temporada, el binomio melodramático más aplaudido del repertorio lírico italiano alabados por la crítica y ovacionados por el público.<sup>328</sup>

Es ahora el crítico-compositor Xavier Monsalvatge (*La Vanguardia Española*) quien nos comenta este nuevo éxito de los principales intérpretes. Siguiendo su habitual comentario analiza la obra y explica cómo *Cavalleria* ha pasado a ser un poco una obra de relleno en las temporadas y este año se ha montado con singular acierto; seguidamente se detiene en los aspectos interpretativos: Ottavio Ziino ha sido largamente aplaudido, incluso con bravos en algún episodio de orquesta sola y “los cantantes lo han sido mucho y particularmente Nikolova y Lavirgen”. De este último no sospechaba su dominio vocal y escénico y ha redescubierto sus facultades:

“Vocalmente ha permitido descubrir a una soprano de grandes facultades y confirmar las de un tenor español como Pedro Lavirgen que si bien en otros géneros líricos de menos responsabilidad que la ópera tiene ganado un amplio prestigio, no sospechábamos que sus posibilidades fueran tantas en el dominio del gran teatro. Aunque ya se manifestó el año pasado en una «Carmen» extemporánea, ha sido ahora cuando hemos oído lo que da de sí su voz potente y segura en toda su extensión.”<sup>329</sup>

---

<sup>327</sup> Cfr. Carta remitida en julio de 2002 por Francesco Brugnoli, amigo y admirador del tenor cordobés. En esta ópera pudo conocer personalmente a Pedro Lavirgen. Desde el primer momento –añade Francesco– fue como él es: amable, comunicativo, simpático y al rato de hablarse lo hicieron como si fueran amigos desde siempre. Así es su personalidad: “te abre su corazón al igual que cuando está en escena, siempre lo da todo. Nunca cantó con los intereses sino con el capital que Dios le dio, una voz bella, abundante y hermosa que entregó al público (...) Si a lo largo de su carrera hubiera hecho todos los *bises* que el público le pidió, habría cantado dos óperas por noche...” Francesco ha seguido todas las actuaciones del tenor en el Liceo, e incluso ha tenido la suerte de poder seguirlo en algunas de sus actuaciones en el extranjero.

<sup>328</sup> Vid. Anuncio “«Cavalleria rusticana» e «I Pagliacci»”, en: *El Noticiero Universal*, 24 noviembre 1965, p. 28.

<sup>329</sup> Cfr. MONTSALVATGE, X.: “Ayer noche, en el Gran Teatro del Liceo. La segunda representación de «Cavalleria Rusticana» y «Pagliacci» confirmó el éxito de sus principales intérpretes”, en: *La Vanguardia Española*, 26 noviembre 1963. A.P.T..

Melchor Borrás de Palau (*El Correo Catalán*) señala que es de justicia hablar de los intérpretes principales y en *Cavalleria* pudo aplaudir, una vez más, al tenor Pedro Lavirgen elogiándolos por la elaboración psicológica que hace del personaje:

“En plenitud de facultades de voz realizó verdaderas maravillas de emisión potente y nítida; en cuanto actor así también merece un ferviente elogio, pues siempre atento a los requisitos del personaje, sabe ahondar en la psiquis del mismo y sacar el máximo partido”.<sup>330</sup>

Como última función de *Cavalleria rusticana* e *I pagliacci*, Pedro Lavirgen acepta participar en ambos títulos, lo que constituye una gran novedad, una excepción para el público de estos años.<sup>331</sup> El joven tenor ha querido ofrecer una muestra de gratitud y reconocimiento a la empresa del Liceo del Gran Teatro, y “cantará las dos operas del celebrado binomio melodramático italiano, caso insólito de los tenores españoles y en los de distinta fama internacional, puesto que prácticamente no sucede desde los tiempos de Beniamino Gigli”.<sup>332</sup> Esta representación, junto a Milcana Nicolova, Carmen Lluch, Aldo Protti y Agustín Morales, todos dirigidos por Ziino, tiene lugar el día 29 de noviembre.

A lo largo de este año el tenor ha incorporado nuevas óperas a su repertorio como son *Amaya*, *Turandot*, *Cavalleria* y ahora, por primera vez, aborda los payasos, *I pagliacci* de Ruggiero Leoncavallo, estrenada en 1812. Su argumento se desarrolla en un pueblo de Calabria en la segunda mitad del siglo XIX. Canio es la primera figura de un grupo de actores ambulantes, seres humanos que sienten y viven como el resto de los hombres pero que vierten falsas lágrimas y fingen pasiones. Es informado por Tonio, otro miembro de la compañía, de que su esposa Nedda le es infiel. Durante una representación Canio,

---

<sup>330</sup> Véase BORRÁS DE PALAU, M.: “Puccini, Mascagni y Leoncavallo: tres puntales firmas de la escuela Verista”, en: *El Correo Catalán*, 26 noviembre 1965, p. 39. En concreto se trata de la 2ª página de Correo de la Música, un monográfico que aparece al final del periódico. Así mismo recoge las fotografías de Nicolova, Ziino, Calo y Lavirgen.

<sup>331</sup> Confróntese Anuncio en: *El Noticiero Universal*, 28 noviembre 1965, p. 42. Gran Teatro del Liceo. Martes noche: “Última representación de *Cavalleria Rusticana* y *I Pagliaci*, excepcionalmente ambas representadas por el tenor Pedro Lavirgen”.

<sup>332</sup> Cfr. Anuncio en: *El Noticiero Universal*, 28 noviembre 1965, p. 45.

dolorido por los celos, pierde el control de sí mismo e increpa a su esposa, que comparte la escena con él. Tratando de contenerse prosigue la comedia y, en su carácter de payaso, insulta a Colombina y le exige el nombre del amante. El realismo que Canio imprime a esta escena despierta la admiración del público, que aprueba su desempeño; pero el Payaso pierde su dominio y, ante la obstinación de Nedda, cegado por los celos y el dolor, la hiere de muerte. Al caer la joven llama a Silvio, éste acude en su ayuda y es herido mortalmente. El pobre payaso se dirige entonces a los aterrorizados espectadores diciéndoles con desgarradora angustia que la comedia ha terminado.

Desde el punto de vista de la voz, el tenor Plácido Domingo nos explica: Canio es uno de esos papeles que tienes que cantar con la belleza vocal de un papel del bel canto, pero donde también debes tener el temperamento del verismo: pleno de pasión y de abandono. Todas las líneas de *Un bel gioco* y *Vesti la giubba* y *Pagliaccio non son*, deben cantarse, no se puede gritar esta música, y a la vez hay que infundir temperamento e intensidad, porque todo el dolor y la desolación de Canio tienen que estar presentes. Si tiene alguna faceta fácil esta partitura, es su brevedad, porque por lo demás, es un papel durísimo.<sup>333</sup>

El debut del tenor Pedro Lavirgen en el Liceo con *Cavalleria* y *Pagliacci* es calificado por el periódico madrileño *ABC*, de “verdadera apoteosis triunfal” pues hacía muchos años que no se oían en el primer coliseo de España tan encendidos ¡bravos! e insistentes ovaciones:

“Pedro Lavirgen viene con su maravillosa voz y su juventud briosa de actor y cantante a remozar los laureles que sobre este mismo escenario alcanzaron eminencias de categoría internacional.”<sup>334</sup>

El público llenaba a rebosar la totalidad del teatro y ovacionaba al artista. En pasillos y palcos se comentaba con elogios el esfuerzo que lleva a cabo la empresa Pamias porque “ha hecho desfilar en lo poco que va de ella a los artistas

---

<sup>333</sup> MATHEOPOULOS, H.: *Mis personajes, mi vida*, p. 126. Como explica Plácido Domingo, lo llegó a cantar en 1992 junto con *Il tabarro* en Viena y llegó agotado al final de la velada

<sup>334</sup> Confróntese P.V. S.-J.: “Debut de Pedro Lavirgen en Barcelona”, en: *ABC*, Madrid, 2 diciembre 1965. A.P.T.

españoles Dolores Pérez, Carmen Lluch, Jaime Aragal, Manuel Ausensi, y, ahora, a Pedro Lavirgen, con pleno asentimiento de un público reconocidamente inteligente y culto en la difícil área de la música”.<sup>335</sup>

Una vez finalizada la temporada 1965/66, en la que se desarrollan un total de 50 funciones, la Revista *Miscellanea Barcinonensia* hace el siguiente balance de *Cavalleria y Pagliacci*:

“Supusieron sendos triunfos para los dos tenores que las interpretaron: el tenor Pedro Lavirgen y el búlgaro Nicolai Nikolov. Del popular binomio melodramático se dieron también cuatro representaciones, y en la última, Pedro Lavirgen cantó las dos obras, si bien gustó más en la de Mascagni que en la de Leoncavallo.”<sup>336</sup>

Este éxito, corroborado por la crítica que hemos ofrecido detalladamente, es recogido muy escuetamente en la *Historia Artística del Gran Teatro del Liceo* que realizan Alier, Aixalá, y Mata. Del año 1965 apuntan que se dieron cuatro veces en esta temporada *Cavalleria Rusticana* y *Pagliaci*, y en la primera reapareció y llamó la atención por su entrega y poderosa voz el tenor cordobés Pedro Lavirgen.<sup>337</sup>

En este interesante libro no se mencionan las fuentes utilizadas para llegar a esta conclusión. Efectivamente reapareció Lavirgen, con respecto a la función de *Carmen* que ofreció en la temporada del año pasado. Ahora obtiene un nuevo éxito con los dos títulos, refrendado por el público y crítica. Información que tampoco menciona, tal vez por el carácter de síntesis de la obra.

\*\*\*\*\* . \*\*\*\*\*

---

<sup>335</sup> *Ídem.*

<sup>336</sup> Vid. PUJOL, R.: “Tres meses de ópera en Barcelona”, en: *Miscellanea Barcinonensia*. Ayuntamiento de Barcelona. Delegación del servicio de Cultura. Año V, N.º XVII, 1966, p. 160. La Temporada, inaugurada el 9 de noviembre de 1965, finaliza el 1 de febrero de 1966 ofrece 36 funciones en martes, jueves y sábados por la noche; 14 en tardes de domingo y festivos Aparece una foto en blanco y negro de un momento de la representación de *Payasos* con el tenor búlgaro.

<sup>337</sup> Véase ALIER, R., AIXALÁ, R. y MATA, F.: *El Gran Teatro del Liceo. Historia Artística*. Editorial Francesc X. Mata, S.L., Barcelona, 1991, p. 296.

A lo largo de la exposición realizada sobre la actividad interpretativa de Pedro Lavirgen, desarrollada desde 1962 a 1965, hemos podido comprobar el afianzamiento del tenor como un cantante del género español, que ha recibido el elogio en forma de aplausos y de alabanza de la crítica.

Durante esos dos primeros años y como tenor solista de la Compañía Amadeo Vives, hemos ofrecido las críticas de *Doña Francisquita* (doce críticas), *El caserío* (seis), *La viuda alegre*, *Alma de Dios*, *Gigantes y cabezudos*; o la descripción de sus intervenciones en el *Homenaje a la Zarzuela*, en las que intervino con páginas tan emblemáticas como el dúo de *Bohemios*, el solo junto al *Coro de repatriados* (de *Gigantes y Cabezudos*), la jota de *La Dolores* o la romanza de *El huésped del sevillano*. A estas referencias, deben sumarse las publicadas a raíz de las representaciones de las óperas *Carmen* (en ciudades como La Coruña, Sevilla, Granada, Málaga, Santander, Gijón, Valencia o en Lisboa, ya en el 1964) o *Marina* (siete). El itinerario que realizó con la Compañía de Mendoza Lasalle, pone de manifiesto que, junto a *Doña Francisquita* y *Marina*, el tenor abordó otras páginas menos habituales en su repertorio como *La bruja* y *Luisa Fernanda*.

La concesión del Premio Nacional de Interpretación Lírica de 1962 vino a confirmar el dominio teatral y vocal de Pedro Lavirgen (particularmente sobre el rol de Fernando) y a respaldar la incipiente carrera hasta ahora desarrollada, no por ello de escasa labor sobre el escenario.

El seguimiento de las críticas, centradas en nuestro protagonista masculino, nos pone al descubierto a un Pedro Lavirgen en posesión de una voz generosa, de enorme potencial, elogiada por su centro lleno y bello, bien timbrada, ardiente en el decir (especialmente como Don José); de actuación espléndida como actor y como cantante, que ha sabido adueñarse del público y al que satisfizo ampliamente en sus intervenciones suscitando unánimes aplausos del público. Características que se ponen de manifiesto cuando es el mismo crítico quien escribe señalando los progresos vocales año tras año. En esta misma tónica se mantiene la crítica para la zarzuela y opereta que aborda en 1964 en ciudades como Barcelona, Bilbao o Santander.

Como ya señalamos, durante estos años se mantiene en España un control del Estado sobre las publicaciones de la prensa. Esto obliga a efectuar una lectura cautelosa sobre los elogios que se puedan verter respecto a la labor gubernamental en materia cultural, cuando el Estado es el propio promotor. Sin embargo, hemos observado cómo los críticos tenían sus propios recursos a la hora de eludir un comentario, cómo describían y ponderaban la actuación de cada uno de los solistas o de la compañía en su conjunto, o bien ofrecían sus “consejos”.

Los viajes de Pedro Lavirgen a Milán abren una nueva etapa interpretativa. En septiembre aborda *Aida* en el Teatro Bellas Artes de México y en noviembre, *Carmen* en el Gran Teatro del Liceo de Barcelona. Ambas actuaciones marcan el debut de Lavirgen ante un público de ópera más internacional. Efectivamente, en México, la presentación del tenor español fue elogiada por sus fáciles y bellos agudos, siempre respaldado por su poderosa presencia física. Como Don José en el Liceo, cantó con brío y aplomo mostrando una voz de suficiente potencia y amplitud como para imponerse y traducir la emoción y dramatismo de la música. Por todo ello, recibió efusivos y prolongados aplausos.

Las actuaciones continúan en 1965 con el añadido de nuevas obras a su repertorio, como *Amaya* y *Cavalleria rusticana* en el II Festival de Ópera del Teatro de La Zarzuela de Madrid. Si en la obra de Guridi resultaba solamente airoso, en la segunda, junto a Fiorenza Cossoto, obtuvo un gran éxito. El tenor era elogiado por la posesión de una voz preciosa en extensión, en calor y en timbre, y en un balance general pesaban en él las cualidades positivas sobre las negativas. Con todo, parte de la crítica española le recomendaba que fuese más minucioso en algunos elementos que conforman el estilo de un cantante, si es que aspiraba a ser un gran *divo* (Antonio Fernández-Cid y Federico Sopeña).

En su presentación como Calaf ante el público de México (octubre 1965) formó parte de un impresionante reparto en el que, junto a Birgit Nilsson y Montserrat Caballé, recibió del público estruendosas ovaciones. Se le supo apreciar una voz viril y segura, que deslumbró en sus agudos, pero también conquistó por el sentimiento que supo imprimir a las frases y el dominio del fiato,

mostrándose vocalmente estupendo y seguro durante toda la ópera. Insistimos en recordar algunos de los atributos enunciados sobre el tenor, tras sus primeras representaciones ante públicos asiduos a la ópera y fuera de España.

A continuación volvió ante el público del Liceo de Barcelona, donde en noviembre presentó *Cavalleria e I paglicci*. En general, mostró una voz clara, potente, bien timbrada en toda amplitud de su registro, lo que le permitió matizar con ductilidad y sin esfuerzo, dominando con holgura la región aguda. Emocionó y puso patetismo en la dicción, demostrando no sólo ser un gran tenor «de bravura» sino un artista sensible. Era la segunda temporada del Liceo en la que intervenía y desde ese momento el empresario no le dejaría escapar.

Estos rasgos vocales e interpretativos, que ya son apreciados en Pedro Lavirgen por la crítica española e internacional, van definiendo su quehacer sobre el escenario y, en algunos casos, serán atributos que mantendrá a lo largo de toda su carrera.







**PARTE TERCERA**  
**ESCENARIOS INTERNACIONALES**  
**(1966-1970)**



En esta tercera parte seguiremos el itinerario de las actuaciones del tenor Pedro Lavirgen por los diferentes escenarios internacionales, enmarcado entre los años 1966 a 1970, y que hemos articulado en tres bloques de contenidos:

En el primer bloque, titulado *El coraje de la vocación*, ofreceremos la nueva proyección de la carrera del tenor una vez que ha decidido dedicarse a la ópera y ha fijado su residencia familiar en Milán. Durante los años 1966 y 1967 compagina el estudio del estilo y repertorio italianos con las actuaciones en teatros tan emblemáticos como el Staatsoper de Viena, el Teatro Bellas Artes de México, el Gran Teatro del Liceo de Barcelona y hace su presentación ante el público italiano.

Siguiendo el hilo cronológico de los acontecimientos, en un segundo bloque, denominado *Los años dorados (1968-1969)*, analizaremos la presencia del tenor en las diferentes ciudades de España, Europa y América. El año 1968 viene marcado por la concesión de la Medalla de Oro que le otorga el Gran Teatro del Liceo de Barcelona, por su debut en *Il trovatore* y *Madama Butterfly*, y por su presentación en el Metropolitan de Nueva York, que le abre las puertas de los teatros americanos de Pensilvania, Pittsburgh y Hartford, entre otros.

Para cerrar esta parte, nos detendremos en el 1970 en el que se sucede el debut en plazas internacionales. Un año que hemos delimitado artísticamente por la presencia del tenor en la solemne inauguración de las temporadas del Liceo con *Carmen*, y *Aida*, en las temporadas 1969/70 y 1970/71, respectivamente. Sólo ofrecerá dos actuaciones en España, mientras continúa incorporando a su repertorio nuevas obras con las que seducir al público: *Rigoletto* e *I vespri siciliani* de Verdi, *Andrea Chénier* de Giordano y *Adriana Lecouvreur* de Cilea.

## 1. LOS AÑOS 1966-67: EL CORAJE DE LA VOCACIÓN

En el año 1966 la familia Lavirgen-Baena va a fijar su residencia en Milán. Esta decisión supone un paso adelante para conquistar un nuevo peldaño en la carrera profesional del tenor. Para entonces, como hemos comentado a lo largo de los capítulos anteriores, España ofrece unas breves temporadas de ópera limitadas a las ciudades de Barcelona, Oviedo, Bilbao, y a las que se incorpora más recientemente Madrid. A las mismas llegan figuras consagradas de la ópera, mientras el Estado mantiene la presencia de la zarzuela y de la ópera en las ediciones de Festivales de España, con compañías como la Lírca Amadeo Vives.

Pedro Lavirgen tenía que formarse en el repertorio italiano y, para dedicarse a este género y, para hacerlo en España, le faltan oportunidades. En una meditada decisión, contando con el apoyo de su esposa Francisca Baena, su carrera va a tomar un nuevo rumbo. En aquel agosto de 1964, el incidente con José Tamayo le abrió los ojos sobre sus circunstancias profesionales. Con la Compañía Lírca Amadeo Vives es un cantante que ha cosechado numerosos éxitos, pero siente que tras su debut operístico en México puede tener otros horizontes profesionales. Pero las estructuras socio-culturales españolas le impiden mostrar su valía, por lo que siente la necesidad de buscar otros escenarios. Renuncia a su popularidad en el campo de la zarzuela; pero el camino de la ópera es difícil porque debe labrarse un nombre y conquistar nuevos públicos para, paradoja del destino, volver a España respaldado por la crítica extranjera. La tenacidad y confianza en sus posibilidades vocales están al servicio del estudio de un nuevo repertorio, para el cual ha de trabajar dicción, fraseo y estilo, acordes al autor, la memorización de nuevas partituras y la creación de nuevos personajes.

Pedro Lavirgen, tenor de reconocido y merecido prestigio para el público español en el ámbito de la zarzuela, ha decidido apartarse de estos escenarios para proyectarse con un género más universal: la ópera. Con grandes dificultades, pero con gran ilusión, con el coraje de una fuerte vocación por el canto, inicia una nueva etapa en suelo italiano.

Milán será la nueva residencia familiar compartida con España durante los periodos vacacionales, para afrontar los compromisos musicales y la grabación de varios discos para el sello Hispavox que irán saliendo al mercado, como los títulos *La Dolorosa*, *Bohemios* y *Canciones de siempre*.

Para *La Dolorosa*, zarzuela de costumbres aragonesa en dos actos con texto de Juan José Lorente y música de José Serrano (1873-1941), intervienen junto a él Teresa Tourné, María Orán, Coro Cantores de Madrid y la Orquesta de Conciertos de Madrid, todos bajo la batuta de Pablo Sorozábal.<sup>1</sup> En *Bohemios*, texto de Perrín y Palacios y música de Amadeo Vives, cambia el cuadro de intérpretes vocales: Ana M.<sup>a</sup> Higuera, M.<sup>a</sup> del Carmen Ramírez, María Orán, María Aragón, Segundo García, Pedro Farrés, Luis Frutos y Eduardo Fuentes.<sup>2</sup>

El disco *Canciones de siempre* contiene diez piezas con los arreglos y la dirección orquestales de Manuel Moreno Buendía: *Lamento gitano*, *Granada*, *Aquellos ojos verdes*, *Marta*, *¡Ay, ay, ay!*, *Canción del jinete*, *Adiós Granada*, *Te quiero dijiste*, *Amapola* y *Valencia*. Sobre una orquestación muy al gusto de la sonoridad de aquellos años (inclusión del órgano eléctrico jugando con los diferentes efectos tímbricos, incorporación de la guitarra eléctrica, el papel otorgado a la batería junto a la plantilla orquestal, entre otros), Pedro Lavirgen pone su voz al servicio de las melodías populares mostrando una ductilidad, más que sobrada, para plegarse a los conocidos temas. Si lo más habitual en su expresión es un lenguaje operístico, observamos que cada canción puede mantener su peculiaridad sin excesos técnicos, sin que exista una dicotomía entre lo lírico y lo moderno, porque ambas son opciones de estilo y vocalidad que se

---

<sup>1</sup> Según el libro de contabilidad, la fecha anotada es el 10 diciembre 1965. Esta grabación original de 1966 se puede encontrar en el mercado en CD Emi-Odeón, D.L. 2000. DL M 26790-2000. N. editor: Emi-Odeón: 7243 5 74216 2 1. Es uno de los primeros registros aparecidos en el mercado de la obra estrenada en 1930 en el Teatro Reina Victoria.

<sup>2</sup> Sello Hispavox, grabación de 1966, D.L. M-549-1966.

complementan y juegan a contrastarse. Cada canción está interpretada desde su propia emoción, sobre la que el cantante despliega su personalidad. En cuanto al componente tímbrico, podemos apreciar que en algunas canciones la voz muestra una pequeña veladura, siendo una virtud constante la homogeneidad de color en cada uno de los registros y la brillantez de los agudos.<sup>3</sup>

Instalado en Milán, el tenor continúa su formación belcantista y desde esta ciudad se lanza a su presentación en el emblemático Teatro del Estado de Viena con *I pagliacci* de Ruggiero Leoncavallo. En verano interviene en páginas de ópera, abordando *Marina*, *Carmen* o *Payasos*, concentrando un considerable número de actuaciones en el mes de agosto, tal y como veremos en el apartado dedicado a *España, un verano de ópera*. También analizaremos su presencia en México porque, dentro de la Temporada Internacional del Ópera del Teatro Bellas Artes, el tenor interviene en cuatro óperas: *Cavalleria rusticana*, *I pagliacci*, *Carmen* y *Aida*, y en un recital operístico.

Especial atención merecerá la nueva recreación de la ópera *Carmen* que realiza, junto a Grace Bumbry, en el Gran Teatro del Liceo, así como su primera *María del Carmen* de Enrique Granados. Seguidamente, hemos reunido una serie de actuaciones internacionales que se suceden en torno a las ciudades de Como, Catania y Nápoles con las que efectúa, en 1967, su presentación en Italia.

Atenderemos a la nueva temporada de México, donde representa *Marina* de Emilio Arrieta y *Norma* de Vincenzo Bellini, ópera que por primera vez interpreta. Una nueva página, al igual que *Lucia de Lammermoor* de Gaetano Donizetti, con la que el Syria Mosque de Pittsburgh, inaugura la temporada 1967/68. Finalmente abordaremos los tres eventos con los que Pedro Lavirgen interviene en el Liceo dentro de la temporada 1967/68: las óperas *Aida* y *Marina*, y el Concierto Conmemorativo del XXX Aniversario de la Fundación de Radio Nacional de España.

---

<sup>3</sup> Como fragmento para analizar hemos seleccionado el tema *Te quiero dijiste*. Puede escucharse en una de las pistas del CD que hemos elaborado y que ofrecemos en el Tomo II de nuestro trabajo.



## 1.1. RESIDENCIA FAMILIAR EN MILÁN, DESDE 1966

En primavera, la familia Lavirgen-Baena inicia un viaje épico a Milán, con diferentes paradas en Lérida, Narbona, Arlés, e Imperia, en el que tardan cinco días en llegar por las carreteras de entonces. Dicho viaje es narrado por Pedro Lavirgen en clave de anécdota, como una aventura en la que casi pierden la vida para llegar a su destino milanés: un apartamento que tenían alquilado cerca del Consulado de España, en las proximidades de la plaza Buonarrotti.<sup>4</sup>

En esta ciudad estudia un repertorio italiano con el maestro Soresina<sup>5</sup> y el idioma con ejercicios de redacción. Está dedicado en cuerpo y alma a captar el estilo y aire italianos. Son meses muy duros, en que ha de acudir a diferentes audiciones para cerrar contratos, porque él era un tenor desconocido en Italia y tenía que abrirse un camino en tierra de tenores. Como él mismo señalaría en la prensa, empezar a pisar firme en el elitista mundo de la ópera le costó sangre, sudor y lágrimas, aunque el esfuerzo mereció la pena.<sup>6</sup>

Para una audición se desplazó en su coche hasta Bérgamo. Cuando llegó, en un viaje lloviendo a mares, tras escuchar en el teatro a otras voces de su cuerda quedó tan impactado que decidió no presentarse a la audición. Paquita se había quedado esperando en el coche con los niños, y le dijo que no le permitiría entrar hasta que no hiciera la prueba. Así que se volvió al teatro de donde salió con un contrato para Ankara.<sup>7</sup>

---

<sup>4</sup> Entrevista personal del tenor con la autora (3 y 8 diciembre 2000). Con una actuación televisiva obtiene un dinero, que invierte en la compra de un coche de segunda mano, un Seat 600. Recién sacado el carné de conducir, la familia: el matrimonio y dos de sus hijos (Antonio, se queda con la familia en Bujalance) emprende viaje a Italia. El coche, comprado en una agencia de alquiler, no se encontraba en las mejores condiciones. Durante el trayecto, una avería obliga a parar en busca de servicio técnico y el mecánico, cuando revisa el vehículo, se santigua porque carecía de frenos: "...sei un asesino, sei un asesino; le gritaba. Cómo ha podido un cabeza de familia salir en estas condiciones!. Llegaron de noche a Milán, y sin encontrar el modo de encender la luz, se retiraron a dormir. A la mañana siguiente, cuando se despertaron, todos tenían la cara llena de tizne, el famoso *smog* de las chimeneas. Su apartamento estaba cerca del célebre Ricóvero Verdi, donde se encuentran enterrados el compositor y su compañera Giuseppina, y era uno de los lugares al que acudía de paseo la familia.

<sup>5</sup> El maestro Soresina era un célebre maestro repertorista. Entre sus alumnos destacaron las voces de Bruno Landi y Carlo Tagliabue.

<sup>6</sup> Palabras de esta etapa milanese que refiere en LUQUE, R.: "La pasión por la ópera Pedro Lavirgen" en: *Córdoba*, 10 mayo 1992. Suplemento interior, domingo página XV/55.

<sup>7</sup> Entrevista personal del tenor con la autora (8 diciembre 2000).

En otra ocasión fue enviado por su representante al Conservatorio Superior de Milán, donde se desarrolló una larga sesión de audiciones desde la mañana hasta la noche, para una selección con el fin de contratar a jóvenes valores. A Pedro Lavirgen le correspondió cantar a las cuatro la tarde, escogiendo para la ocasión dos arias: *Celeste Aida* y una de *La forza*. El propio tenor nos narra los hechos:

“Cuando terminé *Aida*, hizo una cosa Rudolf Bing que no había hecho con ninguno de los que yo había visto hasta ese momento, por lo menos de los que yo había visto, y es que, desde la última fila de butacas, en la oscuridad en que estaba, avanzó hasta el escenario de butacas de la sala de conciertos y me dijo: «Muchacho, ¿tú te puedes esperar hasta el final de la audición?». Cómo no; me esperé, y a las 7'30 aproximadamente de la tarde, terminadas las audiciones, entonces vino, habló conmigo, él y su secretaria, y me propusieron cantar en el Metropolitan de Nueva York.”<sup>8</sup>

Rudolf Bing fue el mítico director de este Teatro neoyorquino desde los años cincuenta y había tenido ocasión de escuchar muchas voces de ópera. Suya es la célebre frase que decía: “dirijo un teatro lleno de gente con una enfermedad en la garganta: la voz”.<sup>9</sup> En esta audición en el Conservatorio milanés debió intuir en Lavirgen una hermosa voz e instinto para la carrera de cantante.

## **1. 2. PRESENTACIÓN ANTE LA STAATSOPER DE VIENA**

En el mes de abril, Pedro Lavirgen hace su debut en el emblemático Staatsoper de Viena (Austria) y desde esta fecha se inicia una estrecha relación con esta capital a la que acudirá durante catorce temporadas (ininterrumpidamente hasta el año 1978).

La Staatsoper, desde que la ciudad fue liberada de la ocupación soviética, mantiene una intensa actividad. Sus carteleras se renuevan diariamente y sólo cierra sus puertas durante un mes en verano. Cada cierto tiempo prepara una

---

<sup>8</sup> Entrevista personal del tenor con la autora (17 febrero 2001).

<sup>9</sup> DI STEFANO, G.: *El Arte del canto*. Editorial J. Vergara. Argentina, 1989, p. 14.

edición (bien el estreno de una obra o la reposición de un título), que se incorpora después a la relación copiosa de obras del repertorio que ofrece.

Todo el trabajo es posible porque cuenta con un Coro y una Filarmónica formada por triple dotación, capaz de atender conciertos y foso en el permanente reemplazo de elementos. Pero si la ciudad posee el calificativo de paraíso de la música es porque, en torno a este teatro se mantiene una intensa vida musical en la Sala Musikverein, sede fija de la Filarmónica, en el Teatro an der Wien, La Volksooper, la Gran Sala y la Sala Mozart de la Konzerthaus, etc.<sup>10</sup>

Un momento emotivo en la vida del tenor debió ser cuando hizo su presentación para el público austriaco con *I pagliacci* de Ruggiero Leoncavallo, formando parte del reparto con Wilma Lipp, Aldo Protti, y Kostas Paskalis, dirigidos por Hans Swarowsky.<sup>11</sup> De esta presentación vienesa han quedado recogidas en disco dos de sus intervenciones: *A ventrite ore* y *Recitar...*<sup>12</sup>

En la esperada aria *Recitar*, con la que se cierra el acto primero, encontramos su gran recreación interpretada a Canio. Desde la primera parte del recitativo, con gran nitidez nos introduce en el estado anímico en el que se reprocha como payaso: más lírico en las dos primeras frases (*preso dal delirio non so piú quel che dico...*), más verista en el estallido y llanto (*tu forse un uom*), coloreando cada palabra, cada vocal con una fuerte carga emotiva.<sup>13</sup> En la parte melódica *Vesti la giubba*, nos introduce con un *pianissimo*, para realizar las siguientes semifrases en una misma arcada (*e rider vuole qua, e se Arlecchin*). En ellas va acumulando la carga emocional y la melódica, a sabiendas de que debe reservar sus energías para una segunda parte *Tramunta in lazzi...*, ejemplo del

---

<sup>10</sup> Confróntese FERNÁNDEZ-CID, A.: *Festivales de Música en el mundo*. Real Musical. Madrid, 1977, p. 57.

<sup>11</sup> Cartel anunciador. *I pagliacci*, Staatsoper de Viena, 23 de abril de 1966. Este cartel aparece reproducido en la contraportada del programa-libreto editado con motivo del III Concurso Internacional “Pedro Lavirgen”, octubre de 2002. Pudimos tomar nota de ello porque tuvimos la ocasión de verlo en la “Exposición Pedro Lavirgen”, mostrada en Bujalance, Sala de Exposiciones de Caja Sur, dentro del programa de actos desarrollados con motivo del Homenaje al tenor que se celebró del 10 al 16 de junio de 2002.

<sup>12</sup> En el CD *Pedro Lavirgen: Grandes momentos*, editado por el sello Fonoruz, CDF 1067 y CDF 1068.

<sup>13</sup> Un fragmento del aria *Recitar* puede escucharse en una de las pistas del CD que hemos elaborado. Como venimos haciendo referencia, se ofrece en el Tomo II.

tratamiento verista de la palabra, que se convierte en incisiva, desgarradora, pero dentro de una línea de canto que en ningún momento se desdibuja. Así ha ido preparando la tercer parte, en la que se encuentra el clímax del aria iniciada sobre el texto *Ridi, pagliaccio*. El especial temperamento del tenor y sus medios vocales, una voz rotunda, se ponen al servicio de la tensión requerida en una tesitura de gran complejidad, ante la que no desfallece y ante la que se recrea manteniendo en calderón sobre *piano*. Finalizada su parte de gran efecto teatral el público, en un respeto absoluto, espera la última nota de la orquesta para estallar en aplausos y bravos.

### **1.3. ESPAÑA, VERANO DE ÓPERA**

Pedro Lavirgen quiere abrirse camino con el género operístico, pero para mantener su residencia y estudio en Milán debe afianzar una serie de contratos. De momento en España debe recurrir a la interpretación del género español, para lo cual selecciona sus intervenciones con obras de gran envergadura como la ópera *Marina*, de Arrieta.

Durante los meses de verano realiza una gira por España, que abre con un Recital de ópera en Mallorca. En Valladolid es invitado al Homenaje póstumo de la ciudad a Vicente Catalina, organizado por Amigos de la Zarzuela.<sup>14</sup> Le siguen sus actuaciones con la ópera *Marina* en Melilla, *Carmen* en Lloret, para cerrar el mes de julio en Logroño con *I pagliacci*.<sup>15</sup> En el mes de agosto actúa en Burgos, Santander, Motril (Granada), en Bilbao (dos funciones) en el rol de Jorge de

---

<sup>14</sup> Programa de mano. Homenaje póstumo de la ciudad a Vicente Catalina. Valladolid, 30 junio 1966. Tipografía Manolete. El homenajeado recibió cinco medallas individuales del Ministerio de Información y Turismo, el Premio Nacional de Zarzuela y el Nacional de interpretación, ambos del año 1963. En un intento por ampliar la trayectoria de Vicente Catalina hemos buscado en diferentes fuentes pero, ni en la obra de referencia *Diccionario de cantantes líricos* de Joaquín Martín de Sagarmínaga ni en el reciente *Diccionario de la Zarzuela* que coordina Emilio Casares, aparece.

<sup>15</sup> Libro de contabilidad. El día 26 de junio, recital de ópera Mallorca; 18 de julio en Melilla, con *Marina*; el día 23 en Lloret con *Carmen*, y el día 31 en Logroño, con *Payasos*.

*Marina*; en La Coruña y Aspe (Alicante) en *Payasos* y dos conciertos en Bilbao. Un total de veinticinco representaciones en un apretado mes de agosto.<sup>16</sup>

También la voz del tenor llegará hasta los hogares españoles a través de la pequeña pantalla, porque interviene en el programa de Televisión Española *Noche del sábado*.<sup>17</sup>

Para acercarnos a la visión que el propio Pedro Lavirgen tiene durante esta época de su voz o la técnica de canto, resulta muy interesante la entrevista “De cero al infinito: Pedro Lavirgen un gran tenor español”, publicada en el periódico *ABC*. Considera que el ejercicio musical conlleva a una particular idea del Universo, tal y como se recoge en estas frases:

–“Cuando se canta el espíritu está siempre alto y cuando se habla, tantas veces, está por los suelos”.

–“El artista es un ser humano con mentalidad y espíritu diversos del hombre que se mueve en la rutina ordinaria de la vida mecánica. Por eso para nosotros es más fácil creer en Dios y mirar desde otro ángulo toda la belleza de lo creado”.

–“Creo que el espíritu del cantante-artista, le obliga a aunar, en un modo armónico, la voluntad absolutamente necesaria con la vocación y la mentalidad.”

Esta concepción elevada y poética también la muestra al explicar algunos componentes de la voz humana. La técnica es el equivalente al esfuerzo técnico que hace el atleta en plena actividad, pero “no hay duda que en su parte mecánica es un proceso fisiológico, pero el ser inteligente lo conduce a una creación de belleza armónica, mayor o menor, según su capacidad artística”. Considera fundamental para cantar bien: primero haber nacido para ello, después, talento y corazón y en su aspecto mecánico, administrar con método el aire. Su técnica es italiana, y la impostación, emisión, estilo y canto ligado, dicción, etc., lo ha aprendido de su gran maestro Miguel Barrosa.

Nos describe que por temperamento y manera de expresarse, su género es el heroico, spinto o lírico dramático. Interrogado por otros profesionales de su

---

<sup>16</sup> Libro de contabilidad. Agosto, día 2 en Burgos; día 3 en Santander; día 9 en La Coruña; día 14 en Aspe; día 18 en Motril; días 24 y 26, concierto en Bilbao, y días 25 y 27 con *Marina*. En este mes liquida un total de 25 funciones.

<sup>17</sup> “Programas de Televisión”, en: *ABC*, Madrid, 5 agosto 1966, p. 59. La base de datos del Centro de Documentación de Televisión Española no facilita la confirmación de la existencia de una copia de esta grabación.

cuerda, según su manera de sentir el canto, señala a Franco Corelli, por talento interpretativo y poderosos medios vocales. Cree que Alfredo Kraus, en su especialidad, es único y le hubiera gustado oír a Miguel Fleta por la emotividad de su canto y la incomparable belleza de su voz. Preguntado por su soprano favorita, Montserrat Caballé, le parece la más completa y perfecta, su talento es extraordinario y su voz bellísima.

La ópera que más le apasiona es *Carmen* porque Don José es un personaje bien definido a la española, vehemente y celoso, que lo siente verdaderamente cuando lo canta, aunque su compositor preferido es Verdi “por fuerza, inspiración, riqueza melódica y oportunidad para los cantantes con facultades.”<sup>18</sup>

Al parecer, el prometido Teatro de la Ópera le va pareciendo a Pedro la gran utopía de todos los que cantan y han nacido españoles, por un “silencio” demasiado largo.

#### **1.4. PALACIO BELLAS ARTES DE MÉXICO: MEDALLA DE ORO**

Por tercer año consecutivo, Pedro Lavirgen cruza el atlántico para actuar dentro de la Temporada Internacional de Ópera del Teatro Bellas Artes de México. De las trece funciones que conforman la temporada, interviene en cinco, asumiendo hasta cuatro roles diferentes.

Los días 29 y 30 de septiembre interpreta *Cavalleria rusticana* junto a Milcana Niklova (Santuzza), Sesto Bruscantini (Alfio), y en la misma función –y tras el buen resultado alcanzado en esta experiencia en Barcelona– interviene en *I pagliacci*, con Calvin Marsh (Tonio), Judith Sierra (Nedda), y la Orquesta de la Ópera dirigida por Anton Guadagno.<sup>19</sup>

---

<sup>18</sup> Confróntese CORTÉS–CAVANILLAS, J.: “De cero al infinito: Pedro Lavirgen un gran tenor español”, en: *ABC*, Madrid, 26 julio 1966. A.P.T. Consiste en una entrevista de tres páginas, en las que se incluyen fotografías del artista: su intervención en el Liceo con *Cavalleria* y el saludo del Presidente de la República de Portugal (Almirante Thomas) tras su actuación en Lisboa. El lado más familiar se muestra en una fotografía con su mujer y sus tres hijos.

<sup>19</sup> Vid. Programa de mano del Palacio de Bellas Artes: *Cavalleria rusticana* e *I pagliacci*. Temporada Internacional 1966, funciones de los días 29 y 30 de septiembre. Publicidad Teatral, S.A. México D.F., 1966.

Su efectividad dramática es reconocida por la prensa, que también se muestra extrañada, dada la dificultad que entraña para un tenor la actuación en las dos óperas programadas:

“Había cantado antes la ópera de Mascagni, cosa inusitada en nuestro medio artístico, y al contrario de lo que decimos de la admirable Teresa Berganza, en el sentido de que no hace alarde alguno, sino que canta por llevar la música dentro, Lavirgen sí hizo alarde continuo de sus poderosas facultades, que le permitieron alcanzar un triunfo en el Canio.”<sup>20</sup>

El tercer título en que interviene Lavirgen, es en *Aida*, junto a Elena Suliotis (*Aida*), Elena Cernei (*Amneris*), Giacomo Guelfi (*Amonasro*), y la dirección musical de Richard Karp. El cuarto y último es *Carmen* con el siguiente reparto: Elena Cernei (*Carmen*), Norman Treigle (*Escamillo*), Gilda Cruz (*Micaela*) y Graciela Saavedra (*Frasquita*), dirigidos por Carlo Felice Cillario.<sup>21</sup>

Como podemos observar se trata de cantantes de elevado prestigio, entre los cuales Pedro Lavirgen destaca con luz propia. Por su representación verdiana es galardonado con la Medalla de Oro al mejor cantante masculino extranjero.<sup>22</sup>

Su interpretación de Don José<sup>23</sup> no pasa desapercibida para el maestro Cillario, quien le reconoce las dotes necesarias para debutar en Italia, ya que se trata de “un tenor ideal” aunque sea desconocido. El entusiasmo hacia su voz y la profesionalidad demostrada le hacen de pasaporte para preparar su llegada al suelo italiano, que tendrá lugar el año siguiente, en la ciudad de Como.<sup>24</sup>

---

<sup>20</sup> A de I.: “Bellas Artes, “La Cenerentola”. A.P.T. Recorte de prensa, manuscrito nos remite a *El Redondel*, 1 octubre 1966. Recogido en Apéndice Doc. N.º 108. Obsérvese el subrayado del texto correspondiente al comentario del tenor, realizado por él mismo.

<sup>21</sup> Programa de mano. Ópera de Bellas Artes. Temporada Internacional 1966. Publicidad Teatral, S.A. México DF., 1966. El martes 4 y el sábado 8 de octubre interviene en *Aida*; el martes 11 y el sábado 15, en *Carmen*. El montaje corresponde a Carlo Maestrini. Otros cantantes de reconocido prestigio citados en los repartos y que intervienen en esta temporada son Luigi Alva y Teresa Berganza.

<sup>22</sup> Confróntese PENIQUE: “Pedro Lavirgen”. A.P.T. Recorte de prensa atribuido a 1966. Recogido en Apéndice Doc. N.º 109. El artículo recoge varias fotografías: una de estudio del tenor; caracterizado como Radamés, y sobre el escenario del Bellas Artes de en Méjico, recibiendo aplausos tras *Aida*, con la soprano griega Elena Suliotis y G. Guelfi. Subtítulo: “Nuestro tenor lírico «spinto» acaba de ser galardonado en Méjico con la medalla de Oro al mejor cantante masculino extranjero”.

<sup>23</sup> Junto a la mezzo Mignon Dunn, que hubo de sustituir a la prevista inicialmente.

<sup>24</sup> Entrevista personal del tenor con la autora (8 diciembre 2000).

Antes de despedirse del público mejicano ofrece un Recital operístico, el día 13 octubre en el Teatro Hidalgo de México, dentro de la temporada de conciertos de otoño. Con el pianista Salvador Ochoa y junto a Elena Cernei (mezzo) y Cristina Ortega (soprano) realiza dos intervenciones como solista con la Romanza de *Doña Francisquita* y el *Aria de la flor*, y cuatro en los dúos de *Rigoletto*, *Carmen*, *Marina* y *Aida*.<sup>25</sup> A la vista del programa de este recital, podemos decir que descansa sobre el tenor una gran responsabilidad al haber sido escogido para lucimiento de sus posibilidades vocales.

Ya en suelo español, en una escalada en **Madrid**, canta la ópera *Tosca* en el Palacio de los Deportes de Madrid, con localidades a precios populares, una extraordinaria función patrocinada por el Ministro de la Gobernación. Con Milcana Nikalova y Raimundo Torres, y la Orquesta Sinfónica de Madrid, dirigidos por el maestro Eugenio M. Marco, son anunciadas dos representaciones a beneficio de los ancianos supervivientes de las campañas coloniales de ultramar.<sup>26</sup>

### **1.5. LICEO, TEMPORADA 1966/67: CARMEN JUNTO A BUMBRY**

Dentro de la Temporada 1966/1967 del Gran Teatro del Liceo, Lavirgen ofrece una nueva recreación de la ópera *Carmen* (el título con el que debutó ante el público de las Ramblas) los días 2, 5, 8, y 10 de diciembre de 1966. Asimismo, por primera vez interpretará *María del Carmen* de Enrique Granados, a finales del mes de enero.<sup>27</sup>

En esta ocasión, la protagonista femenina es la célebre mezzo-soprano Grace Bumbry (*Carmen*), con M.<sup>a</sup> Carmen Bustamante (*Micaela*), Piero Francia (*Escamillo*), el montaje escénico de Peter Busse y la dirección musical de Ottavio

---

<sup>25</sup> Programa de mano. *Recital operístico*. Temporada de conciertos, 13 octubre 1966.

<sup>26</sup> Cfr. “Sección música: *Tosca*”, en: *ABC*, Madrid, 17 noviembre 1966, p. 98. Las funciones son los días 20 y 21. En este diario en la sección de anuncios de espectáculos se recogen los anuncios correspondientes, en diferentes días, pero no publica crítica alguna. El reparto anunciado en la prensa corresponde con el reflejado en el programa de mano.

<sup>27</sup> Para el reparto completo de ambos remitimos a *Anuari 1947–1997 del Gran Teatre del Liceu*. Associació Amics del Liceu. Ambist Serveis Editorials. Barcelona, 1997, pp. 59–60.



Ziino.<sup>28</sup> Ante una artista consolidada, el tenor cordobés tiene ocasión de lucirse en uno de sus roles favoritos.

Juan Guinjoan (*Diario de Barcelona*) concede a los protagonistas el subtítulo de su crónica: “Éxito de la mezzo-soprano Grace Bumbry y excelente actuación de Pedro Lavirgen y de Mari Carmen Bustamante”. Nos muestra su versión del espectáculo en el que alcanzó un alto nivel artístico la principal protagonista femenina. Por sus portentosas facultades vocales naturales la define como “une force de la nature” (fuerza de la naturaleza), con una creación muy personal a la que le faltó una mayor seriedad, pese a sus excepcionales cualidades vocales. A su lado cantó con gran entusiasmo el tenor Pedro Lavirgen “un artista de excelentes facultades vocales y expresivas. En ciertos pasajes acusó una falta de flexibilidad vocal con algunos ataques bruscos pero su intervención fue muy elocuente”. El público aplaudió con el mayor entusiasmo a todos los intérpretes y a su director.<sup>29</sup>

Juan Arnau (*TeleExpres*) también incide en la profunda musicalidad y garra temperamental de Grace Bumbry, que dio al carácter de Carmen una vibración, una tensión y una fuerza dramática emocionantes “de las que dejan huella”, y cree que será uno de los acontecimientos de aquella temporada liceísta. Como en las noches de triunfo claro, las ovaciones y los bravos se oyeron fuertes y entusiastas, con particular resonancia para los intérpretes al término de sus números más importantes. Al tenor, en una intervención correcta y con entrega, le hace un reproche sobre cierta irregularidad vocal:

“Me declaro admirador de la voz de Pedro Lavirgen, pero ayer me desconcertó. Es una estupenda voz de tenor, con fuerza y calidad tímbrica, extensa y bonita, pero Pedro Lavirgen no siempre la lleva por el mismo camino: hay en su emisión una irregularidad que perturba sensiblemente el color e incluso la anchura. Empezó notablemente opaco, dando la sensación de cansancio y, no obstante la voz fue cobrando esmalte, potencia y dramatismo, para terminar

---

<sup>28</sup> Programa de mano. *Carmen*. Gran Teatro del Liceo, 5 de diciembre de 1966. En el mismo se anuncia la siguiente y última para el día 10. En las representaciones de los días 2 y 5 el director fue Ottavio Ziino, mientras que para las de los días 8 y 10 (como veremos, hubo un reajuste en la programación) la batuta estuvo en manos de Carlo Felice Cillario.

<sup>29</sup> Vid. GUINJOAN, J.: “Representación de la ópera «Carmen» de Bizet”, en: *Diario de Barcelona*, 3 diciembre 1966. A.P.T.

francamente bien, con una plenitud admirable y unas incursiones al registro de cabeza perfectas de enfoque, ágiles y brillantes, como el sonido de un do asombrosamente redondo. Su irregularidad se manifestó igualmente en la *romanza de la flor*, iniciada con titubeos y terminada con una nobleza ejemplar. Si Pedro Lavirgen consiguiese igualar los registros tendríamos un tenor de gran calidad. Su intervención de Don José fue correctísima, con momentos muy buenos por la totalidad de la entrega”.<sup>30</sup>

Xavier Monsalvatge (*La Vanguardia Española*) le atribuye a Bumbry “aquella palpitación emocional que a veces pensamos es privativo de los artistas de color. En pleno dominio de una voz subyugante, áspera a veces, pero de infinitas inflexiones expresivas, se entrega al personaje como si en los desplantes en los oscuros ardores de la gitana de Sevilla buscara el eco de impulsos ancestrales, instintivos de su propia raza”. Le resulta difícil apreciar justamente el reparto de la obra, encabezado por una protagonista de tal categoría, diciendo que no quedó nunca aislada en el escenario y que le secundaron otros cantantes conscientes de su responsabilidad y empeñados en ponerse a la altura de las circunstancias. El espectáculo ha conseguido el preciso equilibrio gracias, en buena parte a la contribución del resto de primeras figuras. Tras recordar que Pedro Lavirgen ya había cantado la parte de Don José, en esta ocasión le reconoce que:

“Esta vez lo ha hecho con una seguridad y nervio dignos de los mejores tenores del momento. Ha dado vida a la figura en torno a la cual gira también el drama Lírico en el primer acto, apasionado en el segundo –con mucha contención y hondura en la almibarada «romanza de la flor», que fue largamente celebrada, con ímpetu dramático en los dos actos finales, y sobre todo con mucha, brillante y expresiva voz, ha sido un magnífico «partenaire» de la Bumbry.”<sup>31</sup>

La representación ha gustado, a juzgar por las ovaciones prodigadas al final de la obra y estos aplausos redoblaron, dedicados a Grace Bumbry y, como

---

<sup>30</sup> Cfr. ARNAU, J.: “Una «Carmen» sensacional protagonizada por una gran mezo: GRACE BUMBRY”, en: *TeleExpres*, 3 diciembre 1966. A.P.T.

<sup>31</sup> Vid. MONTSALVATGE, X.: “«Carmen», de Bizet, con una gran protagonista: Grace Bumbry, cantante singular y soberbia actriz”, en: *La Vanguardia Española*, 3 diciembre 1966, p. 44.

colofón a Pedro Lavirgen, que tuvo que aparecer solo ante la cortina ante el clamor del público.<sup>32</sup>

P. V. S. J., iniciales de quien firma la crónica telefónica enviada al *ABC*, señala que en una semana se han registrado dos noches de excepción en el Liceo: el estreno de *La bohème* y la puesta en escena de *Carmen*, con interpretación y presentación fuera de serie. Respecto a la segunda dice de su diva que demostró un total dominio con una voz de infinitas inflexiones expresivas. A su lado “Pedro Lavirgen, el tenor español que tanto nos recuerda a Miguel Fleta, interpretó un «Don José» francamente excepcional, y el público le ovacionó repetidamente entre bravos y vivas. Para los dos artistas se levantó muchas veces el telón al finalizar cada acto”.<sup>33</sup>

La representación de Lavirgen ocupa el titular de Valera (*El Noticiero Universal*) quien antepone el nombre del tenor al de Bumbry, pues asegura, Pedro Lavirgen obtuvo en el Liceo un verdadero éxito en su extraordinaria interpretación de Don José:

“Ofreció una versión completa de su papel, cantó, interpretó y, en suma, se mostró como un tenor extraordinario y como un artista consumado en un alarde de dominio escénico y de interpretación verdaderamente encomiables. El público se volcó en aplausos y ovaciones tras la «romanza de la flor», del segundo acto. Desde ese momento la actuación de Pedro Lavirgen fue en crescendo de calidad interpretativa, hasta culminar en la escena final con una magnífica versión del último dúo con Carmen, completa en el doble aspecto musical y teatral”.<sup>34</sup>

El público, como siempre que llega a emocionarse, interrumpió a la orquesta en varios finales de número para premiar a los intérpretes con aplausos como tras el telón del tercer acto. He aquí un verdadero éxito de este gran tenor español. La presentación en España de Grace Bumbry ha sido un acierto que permitió al público liceísta presenciar una *Carmen* de gran categoría.<sup>35</sup>

---

<sup>32</sup> *Ídem.*

<sup>33</sup> Confróntese P. V. S. J.: “La temporada del Liceo barcelonés” en: *ABC*, 4 diciembre 1966, p. 117.

<sup>34</sup> VALERA, A.: “Éxito de Pedro Lavirgen y Grace Bumbry, en «Carmen»”, en: *El Noticiero Universal*, 3 diciembre 1966, p. 31.

<sup>35</sup> *Ídem.*

En la crítica de Augusto Menéndez Aleyxandre se califica de *Carmen* histórica la ofrecida por Bumbry y Lavirgen. Coincide con Monsalvatge al definir a la protagonista femenina; dice que impone su arrolladora personalidad por encima de todo y crea una versión del role muy particular, con una voz de *vibrato* violoncelístico, hondo y ardoroso, propio de las mezzosopranos “de su raza”. A una heroína de tan excepcional calificación –continúa– es imprescindible oponerle un protagonista masculino de su misma calidad, so pena de arriesgar la representación a un desnivel de lamentables consecuencias. Y ese protagonista ha sido Pedro Lavirgen, que en el papel de Don José:

“Ha hecho una creación muy difícilmente superable. Galante en el primer acto; apasionado en el segundo; dramático en el tercero y trágico en el cuarto, lo que, si bien se observa, constituye la evolución parabólica, en caída vertical, de una vida destrozada por el amor, el desdén y los celos. En la bellísima «romanza de la flor», se entregó a un lirismo apasionado y desbordante, que le valió una larga e imponente ovación. En las angustiosas escenas de Despeñaperros, alcanzó una fuerte tensión dramática y en la trágica escena final, su expresión llegó al paroxismo de lo patético”.<sup>36</sup>

Ricardo Vivo titula de extraordinaria la versión de *Carmen* en las voces de Bumbry y Lavirgen. Siguiendo un esquema de crítica muy similar a la anterior, exalta el personaje femenino; el triunfo artístico absoluto de la representación, será recordado durante mucho tiempo y le reconoce grandes valores artísticos al tenor:

“En la presente ocasión hemos de confesar que nos sorprendió su maravillosa actuación, de tan extraordinaria altura, que no podemos por menos que equipararla a la de la «diva». Cantó con un orden, con un aplomo y una bravura formidables, derrochando facultades sin reserva, con una voz de una emisión realmente bellísima en todos los registros, incluso en los agudos, que supo y quiso dar a pecho limpio, sostenidos... Muy buena y aplaudida su versión

---

<sup>36</sup> Vid. MENÉNDEZ ALEYXANDRE, A.: “Una «Carmen» histórica por Grace Bumbry y Pedro Lavirgen”. A.P.T. Recorte de prensa, atribuido a *La Prensa*, diciembre de 1966. Recogido en Apéndice Doc. N.º 110. Por el comentario que realiza, entendemos que la crítica se refiere a la primera representación.

de la popular romanza «La fleur que tu m'avais jeté» del segundo acto, y maravillosa su escena final en la que imprimió una fuerza emotiva impresionante. Gracias a su labor pudimos por fin oír una «Carmen» en la que brillaron a gran altura los dos principales personajes, motivo suficiente para hacerse merecedor de nuestro más sincero aplauso.”<sup>37</sup>

Finalmente, es Melchor Borrás de Palau (*El Correo Catalán*) quien rotula como sensacional la reposición de *Carmen*; un capítulo aparte, por lo sensacional, pues brilló con esplendores insospechados, provocó reacciones en el público de un desbordante entusiasmo colectivo pocas veces visto. Como avanzadilla de la crónica de rotundo éxito que publicará más adelante, no quiere demorar la noticia del apoteósico triunfo que, al encarnar los principales personajes de la acción, obtuvieron la esperada mezzo Grace Bumbry, el tenor Pedro Lavirgen y la soprano M.<sup>a</sup> del Carmen Bustamante.<sup>38</sup>

Efectivamente, días más tarde ofrece la crítica, y en ella se retrotrae a los anales liceístas porque no recuerda interpretación más afortunada del personaje que da nombre a la obra y de Pedro Lavirgen dice:

“Es otra figura de tenor dotado con tales ventajas congénitas y logradas que lo convierten en «divo» indiscutible e insustituible para empeños difíciles. Como si fuese poco ser un gran tenor superdotado y musicalmente inteligente, es así también un actor dramático de cuerpo entero”.<sup>39</sup>

Son críticas unánimes en señalar la actuación de Pedro Lavirgen, de quien el público tuvo ocasión de poder disfrutar en una segunda representación de *Carmen*<sup>40</sup> y aún otras dos más; pues, pese a que se anunciaron dos únicas representaciones debido al elevado coste que reportaba un cuadro de cantantes, “ha sido tal el éxito, con un desbordante entusiasmo del público”, que la empresa

---

<sup>37</sup> Confróntese VIVO, R.: “Una extraordinaria versión de «Carmen» en las voces de Grace Bumbry y Pedro Lavirgen”. A.P.T. Recorte de prensa, p. 87, atribuido a diciembre de 1966. Incluye un momento de la representación que capta a Lavirgen con Bumbry en el último acto. Recogido en Apéndice Doc. N.º 111.

<sup>38</sup> Vid. BORRÁS DE PALAU M.: “El estreno de «La Bohème», de Leoncavallo y sensacional reposición de «Carmen»”, en: *El Correo Catalán*, 6 diciembre 1966, p. 31.

<sup>39</sup> Cfr. BORRÁS DE PALAU, M.: “Próspero Merimee y Georges Bizet dos mentes afines que alcanzaron la fama en análogo intento creador”, en: *El Correo Catalán*, 9 diciembre 1966. A.P.T.

<sup>40</sup> Véase Cartel anunciador en: *La Vanguardia Española*, 4 diciembre 1966, p. 60. El espectáculo se anuncia así: “Mañana Lunes, noche 9’30 nueva actuación de la famosa mezzo GRACE BUMBRY y del tenor PEDRO LAVIRGEN en la espectacular versión de «CARMEN»”

ha optado por dar dos funciones más de dicha ópera conservando el mismo reparto de cantantes.<sup>41</sup> Como afirma Roger Alier, para estas representaciones intervino Pedro Lavirgen como Don José, “uno de los papeles operísticos que siempre le cuadraron como anillo al dedo”, y para las que el empresario, excepcionalmente, subió los precios de taquilla de las funciones.<sup>42</sup> La pareja protagonista con el tiempo volverá a compartir este mismo escenario y con el mismo título.

Tras el éxito con la ópera de Bizet se desplaza a Viena, ya comenzado el nuevo año 1967 y canta *I pagliacci* de Leoncavallo en el Staatsoper.<sup>43</sup> Tras esta breve ausencia de la Península, retorna al Liceo para intervenir en la conmemoración del centenario del nacimiento de Enrique Granados.

La Empresa del Liceo dispuso la reposición *María del Carmen* (estrenada en Madrid en 1898) de José Feliu y Codina y música del homenajeado compositor. Completaba el programa el estreno absoluto del ballet titulado *A tiempo romántico*, una adaptación del maestro Rafael Ferrer sobre distintas páginas musicales de Granados. Con estas representaciones, días 28, 30 y 31 de enero de 1967, se cerraba el ciclo de óperas correspondiente a la temporada 1966/67 que conmemoraba los XX años de actividad musical de la Empresa Pamias.

*María del Carmen* (1898), drama lírico en tres actos, sigue el modelo de drama rural, ambientado en la huerta murciana. Desarrolla la violenta y trágica lucha de dos pretendientes por la protagonista<sup>44</sup> y es un ejemplo de obra para el teatro musical que oscila entre la ópera y la zarzuela, aunque desde el punto de

---

<sup>41</sup> Confróntese BORRÁS DE PALAU, M.: “Próspero Merimee y Georges Bizet dos mentes afines que alcanzaron la fama en análogo intento creador”, en: *Op. cit.* No faltaban razones artísticas y económicas para que el empresario realizara las gestiones necesarias para dos representaciones extraordinarias de la ópera. Grace Bumbry retrasó su salida anulando compromisos anteriores, y de esta manera se podía reajustar toda la programación de la temporada, que se veía modificada por la suspensión de Montserrat Caballé para la representación en *Roberto Devereux* –aún convaleciente tras su reciente maternidad–, véase Noticiero del Gran Teatro del Liceo en Programa de mano. *Carmen*. Gran Teatro del Liceo, 5 diciembre 1966.

<sup>42</sup> Cfr. ALIER, R., AIXALÁ, R. y MATA, F.: *El Gran Teatro del Liceo*. Editorial Francesc X. Mata. S. L. Barcelona, 1991, p. 307.

<sup>43</sup> El libro de contabilidad señala el día 18 enero, una función.

<sup>44</sup> Vid. CASARES RODICIO, E.: (Coord.) *Diccionario de la Zarzuela. España e Iberoamérica*. Tomo II. ICCMU. Madrid, 2003, p. 925.

vista formal es una ópera.<sup>45</sup> Hacía veintiocho años que no se había representado en el Liceo, y constituyó una prueba de la apuesta este teatro por páginas fuera de las obras tradicionales.

Los cantantes incorporan a su repertorio nuevas partituras, aún a sabiendas de que se representarán esporádicamente de manera puntual. Para esta producción del Liceo se contaba con el siguiente reparto: Montserrat Aparici (María del Carmen), M.<sup>a</sup> del Carmen Bustamante (Fuensanta), Pedro Lavirgen (Javier), Juan Sabaté (Pencho), Juan Rico (Domingo), Luis Ara (Don Fulgencio), Rafael Camps (Pepuso); Raúl Montero (Roque); Francisco Paulet (Antón); Juan Bautista Rocher (Miguel) e Iluminado Muñoz (Andrés). Colaboran la Casa Regional de Música de Albacete y la Asociación de Amigos de Granados. Todos bajo la dirección de Juan Pich Santasusana.

Estas funciones no fueron vistas bajo el mismo punto de vista, como demuestra los cuatro artículos que sintetizamos. Juan Guinjoan subraya la actuación de Pedro Lavirgen “quien demostró su alta clase de cantante que se define por un timbre vocal excelente cuyo carácter lírico denota un verdadero temperamento de artista.” Todos los participantes a este acto de homenaje fueron muy aplaudidos por el numerosísimo público.<sup>46</sup>

Augusto Menéndez Aleyxandre considera que es un trabajo ímprobo y un admirable esfuerzo el estudio de esta difícil obra, un verdadero sacrificio, por tratarse de unas representaciones esporádicas. Pedro Lavirgen muestra en esta ocasión que “es el artista integral, que estudia a fondo su papel y se entrega a la interpretación con toda su ciencia y su arte de cantante y de actor, sin regatear sus espléndidas facultades. Encarnando el también difícil papel de Javier, ha conseguido otro de sus completos éxitos.”<sup>47</sup> Algunos finales de escena y de actos –dice Menéndez– fueron coronados por grandes aplausos, que se intensificaron al final de la obra, reclamando la presencia de protagonistas y directores.

---

<sup>45</sup> Confróntese ALIER, R., AVIÑO, X. y MATA, F.X.: *Diccionario de la zarzuela*. Daimon. Barcelona. 1986, p. 138.

<sup>46</sup> Cfr. GUINJOAN, J.: “Gran Teatro del Liceo. Representación de «María del Carmen» y estreno del ballet «A tiempo romántico» en homenaje a Granados”, en: *Diario de Barcelona*, 29 enero 1967, p. 25.

<sup>47</sup> Vid. MENÉNDEZ ALEYXANDRE, A.: “Reposición de la ópera «María del Carmen» en homenaje a Enrique Granados”, en: *La Prensa*, 30 enero 1967, p. 11.

Valera (*El Noticiero Universal*) , bajo el subtítulo “Gran interpretación, por Pedro Lavirgen y Montserrat Aparici”, señala que sin que se pueda afirmar que la obra lograra un éxito extraordinario, hay que resaltar que fue muy bien acogida por el público (que no llenaba la sala) y que premió con sus aplausos a todos los intérpretes. Como demostración de la destacada interpretación del tenor Pedro Lavirgen apunta:

“Obtuvo grandes aplausos del público por su interpretación de «Javier», plena de aciertos vocales e interpretativos; mereció la aprobación del auditorio, ya inmediatamente tras la primera romanza (declaración de amor) del acto primero. Su bellísimo timbre y fuerza interpretativa le convirtieron en genial intérprete de su personaje.”<sup>48</sup>

De la misma función del sábado es la crítica de Arnau (*TeleExpres*). Comenta las circunstancias, ajenas a los propios méritos de los intérpretes, que impidieron que en la representación hubiese más triunfadores absolutos. Se obtuvo una versión equilibrada, pero hubo dos figuras con particular relieve: el maestro Juan Pich Santasusana y el tenor Pedro Lavirgen. A este último le dedica unas palabras de admiración y aliento, reconociéndole cierto avance con respecto a las matizaciones que le hizo en la pasada intervención en la ópera francesa:

“Lo he dicho otras veces y me parece oportuna la repetición: me entusiasma la voz de Pedro Lavirgen. Cuidado. La voz, que para mí es de una calidad extraordinaria, preciosa de timbre, generosa en musculatura, recia y potente pero flexible, con un color acústico tirando a bronce nobilísimo, con un volumen y una extensión igualmente fibrosos, en todos los registros con sensación de plenitud. A Pedro Lavirgen le he suscrito otras veces reparos en la colocación de ciertas notas; certifico con júbilo que el progreso en la igualdad de enfoque es realmente definitivo. Queda alguna levísima abertura fácilmente corregible si se escucha. Lo importante es que este magnífico tenor cantó el sábado con una voz entera, con arranque lírico valiente y seguro, fulgurante en las

---

<sup>48</sup> Confróntese VALERA, A.: “En el Liceo, reposición de «María del Carmen» y estreno de «A tiempo romántico», en homenaje a Enrique Granados. Gran interpretación por Pedro Lavirgen y Montserrat Aparici. Directores: Juan Pich Santasusana y Adrián Sardó”, en: *El Noticiero Universal*, 30 enero 1967, p. 40.



zonas extremas agudas, en su particella, a veces, de muy ingrata situación vocal, pero resueltas con colocación exacta y ricas de sonoridad. Elogio decidido, también, para su clara articulación. Por ella nos enteramos que se cantaba en castellano.”<sup>49</sup>

Siendo una ópera española desconocida en la que los cantantes dieron un testimonio de su profesionalidad, parece que no tuvo muchos atractivos para el público. El montaje fue uno de los aspectos que menos cuidó la producción barcelonesa, tal y como apuntan Alier, Aixalá y Mata: “esta ópera muy cercana en espíritu a una zarzuela, tiene pocos atractivos, por más que en el programa y en las críticas se la alabara con la típica intensidad del caso; mejor hubiera sido emplear esa energía en darle una mayor dignidad escénica”.<sup>50</sup>

## **1.6. PRESENTACIÓN EN ITALIA, 1967**

En este año, Pedro Lavirgen ve cumplida la aspiración de todo cantante de ópera al cantar este género en suelo italiano. Se da a conocer en las ciudades de Como, Catania y Nápoles, donde interpretará las óperas *Aida*, *Lohengrin* y *Tosca*, respectivamente.

Debuta en la localidad de Como y realiza un total de tres funciones de *Aida* en el Teatro Sociale (la primera el día 2 de febrero) con un reparto internacional: Bianca Berini (Amneris), Piero Guelfi (Amonasro), Alfonso Marchica (el Rey) y Antonio Zerbini (Ramfis).

Una espléndida edición corona la Temporada Lírica del Teatro Sociale bajo la dirección del maestro Carlo Felice Cillario; un grupo de excelentes cantantes dio vida a la ópera verdiana. C.R. en *La provincia* da cuenta de cómo la voz de Pedro Lavirgen no pasó desapercibida por su notable potencia y calidad, resaltando la figura de Radamés y suscitando un auténtico entusiasmo entre el público:

---

<sup>49</sup> Cfr. ARNAU, J.: “«María del Carmen», de Granados”, en: *TeleExpres*, 30 enero 1967. A.P.T.

<sup>50</sup> Vid. ALIER, R., AIXALÁ, R. y MATA, F.: *El Gran Teatro del Liceo*, p. 311.

“Pedro Lavirgen (Radamés) debutaba en Italia: è un tenore dal timbro avviciente, di notevole potenza e qualità. Ha dato vigoroso risalto alla figura di Radames, con emissioni alte quali raramente capita ormai di sentire, e con fraseggi bassi di gran scuola. Inutile dire che ha suscitato autentico entusiasmo tra il pubblico.”<sup>51</sup>

Una crónica de G. PEV. resalta la calidad del grupo de cantantes, a los que el público ha aplaudido más allá de la normal generosidad, en la mejor *Aida* que se pueda recordar, y con un tenor destinado a llegar a lo más alto:

“Agli ordini di una bacchetta direttoriale così autoritaria ed intelligente, ha agito un gruppo di cantanti quali da tempo non era dato di ascoltare al «Sociale»; e però questa «Aida» può ricordarsi fra le cose migliori ospitate a Como. Il tenore Pietro Lavirgen, a mo' d'esempio, è una fresca, robusta, precisa voce destinata assai in alto.” Veramente un ottimo spettacolo: il pubblico lo ha applaudito al di là della consueta generosità, toccando punte di clamorosi consensi per la eccezionale protagonista, per il tenore Lavirgen, la Berini, il Guelti, gli altri tutti, e il bravissimo maestro Cillario.<sup>52</sup>

Un recuerdo emotivo de esta presentación lo refiere Luis Andreu, que por entonces se encontraba en Italia estudiando canto. Comenta la presentación en Como, para las tres *Aidas* y en funciones muy seguidas, de un tenor que le era desconocido, el compatriota Pedro Lavirgen, quien tuvo “un éxito apoteósico.”<sup>53</sup>

---

<sup>51</sup> “Bajo la dirección del maestro Cillario, un grupo de excelentes cantantes dio vida a la ópera. Pedro Lavirgen (Radamés) tuvo su debut en Italia: es un tenor de timbre trepidante, de notable potencia y calidad. Resaltó vigorosamente la figura de Radamés, con emisiones altas que hoy en día raramente se pueden escuchar, y con fraseos bajos de la alta escuela. Sobra decir que suscitó un verdadero entusiasmo entre el público”. Confróntese C. R.: «Una splendida edizione della verdiana “Aida” corona la stagione lirica del teatro Sociale», en: *La provincia*, Como y Lecco, 3 febrero 1967, p. 4. Recoge una instantánea del tenor en la escena del segundo acto, y otra, posando con Rita y Bianca.

<sup>52</sup> “El tenor Pedro Lavirgen, a modo de ejemplo, es una voz fresca, sólida, precisa, que puede llegar muy alto. Verdaderamente un excelente espectáculo: el público lo ha aplaudido más allá de la normal generosidad, brindando clamorosos aplausos para la excepcional protagonista, para el tenor Lavirgen, Berini, Guelti, todos los demás, y el bravísimo maestro Cillario.” Cfr. G. PEV. : “L’esecuzione dell’opera verdiana è da ricordare fra le migliori ospitate a Como. Entusiastici consensi al Sociale per una eccezionale “Aida”, en: *Cronache di Como e Provincia*, 3 febrero 1967, p. 5. Muestra una foto del tenor caracterizado como Radamés.

<sup>53</sup> Entrevista personal de Luis Andreu con la autora, 16 de marzo de 2001, en la Mezquita-Catedral de Córdoba. Luis Andreu ha sido gerente teatral y representante de figuras internacionales del canto.

Como paréntesis de esta primera presencia en Italia, interpreta en Viena las óperas *Carmen* e *I pagliacci* en el mes de febrero y, un mes más tarde, *Aida* en Bilbao<sup>54</sup>, ciudad más cercana al entorno familiar; mes en el que nace su cuarto hijo Francisco en Madrid.<sup>55</sup>

La segunda intervención en suelo italiano tiene lugar en **Catania**, en el Teatro Máximo Bellini, en el que Pedro Lavirgen realiza su presentación en esta ciudad con repertorio wagneriano, en concreto *Lohengrin* de Richard Wagner, que representa en tres funciones.<sup>56</sup> Es la primera vez que asume el rol del blanco caballero, y constituye su única incursión en la obra del compositor alemán, pues su repertorio se centrará fundamentalmente en el italiano, tal y como tendremos ocasión de demostrar. Es una obra de grandes momentos líricos, muy al estilo de Verdi, que requiere una gran línea de canto, potencia vocal y un *fiato* poderoso para poder llegar fresco hasta el final *In Fernem Land* y *Mein lieber Schwan*. Milkana Nikolova fue su compañera de reparto y ofrecieron un montaje de Aldo Mirabella Vassallo, bajo la batuta de Herbert Albert.<sup>57</sup>

Con apenas cuatro días de diferencia realiza una función de *Tosca* en Grecia, a la que sucede, también con esos escasos días, una *Aida* en Belgrado.<sup>58</sup> Como vemos, se concentra una gran actividad vocal, incorporando nuevas partituras a su repertorio, nuevos personajes que encarnar tras una intensa labor de estudio.

Sin embargo, la agenda le permite acudir a **Córdoba** y aceptar una invitación para clausurar el curso de la Sociedad de Conciertos con un recital de ópera y zarzuela.<sup>59</sup> Se celebró en el Liceo del Círculo de la Amistad el día 10 de

---

<sup>54</sup> Libro de contabilidad, días 18 y 26 de febrero en Viena, una función de cada título. El día 10 de marzo realiza *Aida* en Bilbao.

<sup>55</sup> Francisco Lavirgen Baena nace en Madrid, el día 26 de marzo de 1967.

<sup>56</sup> Confróntese GANGUTZZA, N.: "La zarzuela in scena al Metropolitan di Catania. Dalla Spagna con calore", en: *La Sicilia*, 27 julio 1986, p. 16. Este periódico recordará casi veinte años después a Pedro Lavirgen caracterizado como Don José o como el blanco caballero de *Lohengrin*. El libro de contabilidad recoge la fecha del 14 abril para la página wagneriana.

<sup>57</sup> El reparto y una fotografía, en que se le inmortaliza caracterizado como Lohengrin, se recoge en un recorte de prensa, atribuido a 1967 obtenido del A.P.T. Igualmente una fotografía aparece en los documentos fotográficos de un libro en GARCÍA, C., *et all: Semblanza artística de Pedro Lavirgen*. Ayuntamiento de Bujalance, 2002.

<sup>58</sup> Libro de contabilidad: día 18 abril *Tosca* en Grecia; día 22 *Aida* en Belgrado.

<sup>59</sup> "CLARIÓN: "Música. Pedro Lavirgen cerrará la Temporada", en: *Córdoba*, 30 marzo 1967, p.4.

mayo, acompañado por el pianista Joaquín Reyes, donde cosechó ovaciones, aplausos y aclamaciones estruendosas. Los cordobeses escucharon la voz del tenor dramático, definida por Clarión en los siguientes términos:

“Su sonido es redondo, intenso, cálido, y no sólo en los centros hermosísimos sino en los agudos, de depurada limpieza y dominante poderío, y en los graves, siempre vibrantes y afinados frente a las vacilaciones y opacidades de tono y color tan frecuente en estas zonas. Pedro Lavirgen llega con seguridad a todas partes, cantado con fuerza e igualdad realmente impresionantes.”<sup>60</sup>

Tal vez sea el único momento en el que grandes páginas del género operístico aplaudidas sin reservas en los teatros de todo el mundo resuenen en su ciudad, como *Recóndita armonía...*, *el tema de Don Álvaro*, *la romanza de la flor*, *el célebre Improvviso* o el *Adiós a la vida*, que conformaban la segunda parte. Todo son elogios hacia la voz formidable, técnica portentosa, de fiato inagotable y musicalidad firmísimo.

A finales de mayo, el tenor cordobés irrumpe en el Teatro San Carlos de **Nápoles**, para arrebatarse al público durante dos funciones, con su versión del trágico protagonista Mario Cavaradossi de la ópera *Tosca* de Giacomo Puccini.<sup>61</sup>

La acción de esta célebre partitura, sobre el libreto de Giocosa e Illica, transcurre en Roma en 1800.<sup>62</sup> El pintor Mario Cavaradossi y la cantante de ópera Floria Tosca son amantes. Él, un partidario de la causa republicana, ayuda a un prisionero político a escapar, y es arrestado y torturado por Scarpia, el jefe de policía, quien desea carnalmente a Tosca. Éste le dice a ella que puede salvar la vida de Mario sólo entregándose a él, pues se encargaría entonces de simular la ejecución de Cavaradossi. Presionada por la extrema situación, Tosca acepta la

---

<sup>60</sup> CLARIÓN: “Apotheosis de Pedro Lavirgen en el Liceo”, en: *Córdoba*, 12 mayo 1967, p. 2. En la primera parte hubo canción napolitana y española, intermedio pianístico y zarzuela. Tras la sesión la Sociedad agasajó al tenor con una cena, a la que asistieron cien comensales, en la que hubo varios discursos de exaltación a sus valores artísticos y personales. El gran acontecimiento era anunciado en el mismo periódico con una fotografía del tenor caracterizado como *Lohengrin* en la Ópera de Catania, véase CLARIÓN: “Pedro Lavirgen clausura hoy la temporada en la Sociedad de Conciertos”, en: *Córdoba*, 10 mayo 1967, p. 2. Ante la esperada afluencia de público, los organizadores facilitaban la asistencia mediante invitaciones.

<sup>61</sup> Nuevamente el libro de contabilidad nos sitúa en la fecha: 27 de mayo, *Tosca* en Nápoles.

<sup>62</sup> A su vez, el libreto está basado en la obra de teatro *La Tosca* de Sardou. La ópera fue estrenada en el Teatro Costanzi, Roma, en 1900.

proposición de Scarpia a cambio de la vida de Cavaradossi y un salvoconducto, para lo cual debería simularse la ejecución; Scarpia da las instrucciones en clave, hace creer esto a Tosca, quien seguidamente, al tratar Scarpia de consumir su maquiavélico plan, lo apuñala. Ella se apresura a informar a su amado sobre la simulación, y presencia, la supuesta ejecución. Descubre aterrorizada la atroz trampa: Scarpia la ha engañado y Mario ha muerto fusilado. Enloquecida, se lanza al vacío desde la azotea de la prisión y muere.

El difundido melodrama de Puccini está compuesto de tal manera que ofrece *una aparente impresión* de facilidad vocal, pero para que la voz se *proyecte* por encima de una densa orquestación, que dobla la melodía, se necesita una sólida técnica vocal pues de no ser así, se puede dañar gravemente la voz.<sup>63</sup> Para el tenor, el primer acto es el más difícil de todos, porque hay que cantar mucho. Primero, Mario como joven artista se presenta en el suave y fluyente *Recondita armonía*; luego, la escena con Tosca, seguida por la escena con Angelotti y el segundo dueto con Tosca. Aparte están los gritos de *vittoria, vittoria*, de Cavaradossi en el segundo acto. En el tercer acto se encuentra la conocida aria de tenor, el retrato del héroe en circunstancias extremas, su célebre adiós a la vida y el amor, *E lucevan le stelle* y *O dolci mani*. Un hombre a punto de enfrentarse a un pelotón de fusilamiento deja que sus últimos pensamientos se detengan en el recuerdo de los momentos íntimos del pintor con Tosca, en la que debe considerarse la música más conmovedora de toda esta ópera.

Como señala Mosco Carner, estudioso de la obra de este compositor, en este lamento de Cavaradossi, Puccini parece expresar la quinta esencia de su desaliento por verse siempre obligado a igualar el amor con la muerte. Esta aria no sugiere simplemente lágrimas y suspiros sino que es lágrimas y suspiros. Su música está emocionalmente recargada; en la segunda estrofa, el tenor recoge su melodía *con grande sentimento*, mientras las cuerdas la repiten en tres octavas, lo cual tienta a muchos tenores a interpretarla de manera histérica; no obstante,

---

<sup>63</sup> Véase los comentarios de Plácido Domingo sobre la aparente facilidad para este rol en MATHEOPOULOS, H.: *Plácido Domingo. Mis personajes, mi vida*. Robinbook. Barcelona, 2002, pp. 56–57.

“permanece dentro de los límites del puro lirismo y constituye tal vez el más bello ejemplo de verismo melódico”.<sup>64</sup>

En el Teatro San Carlos de Nápoles, en su intervención a solo en el aria *E lucevan le stelle...* obtuvo un gran éxito Pedro Lavirgen; originó un huracán de aplausos que, desgajando usos y modos preestablecidos, obligó al tenor a algo insólito, a bisar la gran pieza pucciniana.<sup>65</sup>

Es la prensa granadina la que nos ha dejado constancia de este triunfo napolitano, y por ello dedica un artículo al tenor Pedro Lavirgen, como “Figura de la semana”, ejemplo de esfuerzo, de artista y mucho más en la difícil y empeñada empresa de la música. Representa, para su autor, el mérito, el coraje de la vocación, despejando dificultades que para muchos hubieran sido insuperables. Entre todas hay dos que considera especialmente heroico el haberlas vencido: la primera, el retraso con el que se inicia en sus estudios generales y en la música, el “lograr la meta atestigua un valor y un trabajo sencillamente colosal”; la segunda dificultad es estrictamente musical, su procedencia coral, “circunstancia que en España suele ser un obstáculo –no sé exactamente por qué– para los caminos del divismo (...) Es alma musicalísima y estrictamente «tocada» por la varita mágica del bel canto de donde su intensa dedicación al estudio, Pedro Lavirgen es una brillante realidad.”<sup>66</sup>

Tras el éxito con el que ha sido acogido en Italia regresa a España en junio para grabar, con el sello discográfico Hispavox, varios vinilos. En el disco *Gala en la ópera con Pedro Lavirgen* presenta una selección de ocho arias de su repertorio: *Improvviso*, de *Andrea Chénier*; *Vesti la giubba* de *Payasos*; *Cielo e mar*, de *La Gioconda*; *Aria de la Flor*, de *Carmen*; *Ah si, ben mio* y *Di quella pira*, ambas de *El trovador*; *Oh tu che in seno agli angeli*, de *La fuerza del destino*, y *Celeste Aida*. Completan el equipo artístico para este registro los

---

<sup>64</sup> Vid. CARNER, M.: *Puccini*. Javier Vergara editor. Argentina, 1987, pp. 456–457.

<sup>65</sup> Esta ovación tan fuerte y sostenida que le obliga a bisar en Nápoles es reproducida también en GARCÍA, C., et al.: *Semblanza artística de Pedro Lavirgen...*, p. 22.

<sup>66</sup> Confróntese LEGAZA, J. L.: “Figura de la semana. Pedro Lavirgen triunfó en Italia”, en: *El Ideal de Granada*, 11 junio 1967. A.P.T. Recoge un retrato de Lavirgen.

Cantores de Madrid, dirigidos por José Perera, y la Orquesta de Conciertos de Madrid dirigida por el maestro Eugenio M. Marco.<sup>67</sup>

En un segundo disco, *Romanzas de zarzuela*, con la orquesta de Conciertos de Madrid dirigida por Pablo Sorozábal, ha recopilado ocho romanzas del género español: *Bella enamorada* de *El último romántico*; la Jota de *La alegría de la huerta*; *Canto a la espada* y *Raquel* de *El huésped del sevillano*; *Deja la guadaña*, de la zarzuela *Black, el payaso*; *Por el humo se sabe...* de *Doña Francisquita*; *Los de Aragón*; *Ay, triste de mi* de *El carro del sol* y la célebre *No puede ser* de *La tabernera del puerto*.<sup>68</sup>

En ambos encontramos a un cantante muy seguro para cada una de las páginas, las cuales permiten su lucimiento. Muestra una homogeneidad tímbrica para una voz especialmente vigorosa y brillante en los agudos, como en el ejemplar *Canto a la espada*, en la que ofrece el talante heroico preciso<sup>69</sup>; en el *Improvisado*, en que borda las tesitura estratosférica; o en *Di quella pira*, con el increíble *si* con el que culmina, pronunciando impecablemente el texto, *alarmi*, difícil en ese registro. En estas grabaciones, su instrumento parece que se adecua más a la categoría de lírico y resuelve todas las exigencias de los pasajes de mayor bravura que piden una mayor tensión vocal. No obstante, creemos que la labor en el estudio no le hace justicia y echamos en falta la calidez de su voz, mostrada cuando el cantante está viviendo cada personaje sobre el escenario y se enfrenta ante el público. Partimos de una interpretación sobresaliente, las líneas melódicas poseen belleza y hondura, pero no esa especial virtud de plasticidad con la que se recrea en otras ocasiones. (Compárese la versión de *Vesti la giubba* de Viena de 1966, con la de este disco).

---

<sup>67</sup> Véase presentación del disco en la sección “Novedades en el mercado”. *Ritmo*. Madrid, n.º 378, noviembre 1967, p. 22. Comenta “Gala en la ópera” un disco de ópera de Hispavox, con Pedro Lavirgen quien en este Long playing nos deleita con *Carmen*, *Trovador*, *La fuerza del destino*, y *Aida*. Este vinilo es reeditado en 1986 por el mismo sello Hispavox 530 40 3133 1.

<sup>68</sup> La grabación sonora original de Hispavox fue realizada en 1967 y reeditada posteriormente por el sello de Emi-Odeon: Amalgama 8 31694 2.

<sup>69</sup> Un fragmento del *Canto a la espada* puede escucharse en el CD que sobre las grabaciones del tenor hemos elaborado.

Escuchando el *Aria de La fleur* de Bizet<sup>70</sup>, podemos reconocer la mezcla de lirismo y pasión con la que el actor mueve al personaje. El ascenso temperamental se va reflejando en el mordiente (*Je ne prenais à te maudire*) y en el tratamiento del texto (*je máccusais de blasphème*). Sobre el ascenso melódico no se observa agotamiento alguno para llegar al clímax; incluso, en un alarde de fiato, se permite la unión de las dos frases (*un seul es por: Te revoir*) omitiendo el silencio. Pese a las virtudes señaladas, contamos con otros registros sonoros de algunas de estas arias grabadas en directo, en las que Pedro Lavirgen despliega un increíble abanico de sutilezas con las que seducir al público.

La estancia del tenor en suelo hispánico se cierra con una única intervención con *Tosca* en **Valencia**<sup>71</sup>, ocasión en la que es entrevistado para el diario *Las Provincias*. En estos momentos expresa cómo tuvo relativa confianza en sus facultades:

“«Lo más difícil que existe para el artista es saber valorar sus posibilidades. Yo creía firmemente en las mías. Me sabía poseedor de una buena voz y un discreto nivel de musicalidad que bien dirigido podía conducirme a un efectivo rendimiento. Tuve la gran suerte de encontrar a un maestro ilustre, el tenor don Miguel Barrosa, a quien debo todo cuanto soy.»<sup>72</sup>

Sobre la zarzuela, preguntado por el periodista, responde que:

“Pese a tener menor rango que la ópera, es la mejor de nuestras manifestaciones líricas, y permanece arraigada en el ánimo del público (...) Hay una diferencia profunda. La ópera es más difícil, encierra más inconvenientes de todo tipo. Pero en la ópera la voz hay que prepararla para cantar únicamente. En la zarzuela es distinto, el cantante tiene que hablar y éste influye enormemente al emplear las facultades. Los espacios de tiempo que uno permanece sin cantar son perjudiciales para la voz.”

Se muestra partidario de una generosa ayuda estatal destinada al género lírico en España. Con respecto a la afición para la ópera la solución ideal sería

---

<sup>70</sup> Igualmente, un fragmento del *Aria de La Fleur* y del *Improviso*, pertenecientes al disco *Gala en la ópera con Pedro Lavirgen* puede escucharse en el CD de carácter recopilatorio al que venimos haciendo referencia.

<sup>71</sup> Día 8 de julio, según el libro de contabilidad.

<sup>72</sup> Confróntese FERRER ALPERA: “«Ya no concibo mi vida sin poder cantar», nos dice el tenor Pedro Lavirgen”, en: *Las Provincias*, Valencia, 9 julio 1967, p. 35. Foto de estudio del tenor.



crear el añorado teatro, con una permanente subvención estatal, como existe en muchos países extranjeros.<sup>73</sup>

Ha sido comparado con Alfredo Kraus, a lo que responde con gran modestia, que es exagerado pues éste, amigo suyo, es un tenor excepcional:

“«Por su innato talento y su constante preparación, Kraus ocupa hoy un puesto preponderante en la lírica mundial. Además, nuestras distintas condiciones no hacen posible la comparación. Él es un tenor lírico ligero, y yo soy lírico dramático. Aunque ambos cantáramos idéntica ópera, la interpretación sería diametralmente opuesta»”<sup>74</sup>

Para finalizar, define lo que experimenta cuando canta:

“«Cantando soy plenamente feliz. Ya no concibo mi vida sin poder cantar. La práctica del canto llena todas las aspiraciones de mi vida.»”<sup>75</sup>

En el mes de julio realiza una pequeña gira centroeuropea. Representa en Budapest (Hungría) la ópera *I pagliacci*, en tres ocasiones, junto a Házy Erzsébet (Nedda) y Aldo Protti (Tonio) en el Teatro Margitszigeti.<sup>76</sup> Intercala una *Aida* en Split (antigua Yugoslavia) para retornar a Budapest para un concierto.<sup>77</sup> El público debió corresponder favorablemente porque nuevamente en diciembre este “solista, estelar triunfador en Barcelona”, como aparece anunciado en los carteles, asumirá las representaciones de *Turandot* y *Carmen* en el Teatro Húngaro de la ópera de Budapest.<sup>78</sup>

## 1.7. MARINA EN MÉXICO Y LUCIA EN PITTSBURGH

En octubre (días 5 y 21 de octubre), por tercer año consecutivo, Pedro Lavirgen acude a México; en esta ocasión para representar en el Palacio de Bellas

---

<sup>73</sup> *Ídem.*

<sup>74</sup> *Ídem.*

<sup>75</sup> *Ídem.*

<sup>76</sup> Cartel anunciador del Teatro Margitszigeti: *I pagliacci*. Julio de 1967.

<sup>77</sup> El libro de contabilidad nos señala, el día 30 de julio *Aida* en Split y el día 21 de agosto, concierto en Budapest.

<sup>78</sup> Cartel anunciador del Teatro Húngaro de la ópera de Budapest. Lavirgen en el reparto de *Turandot*, junto a Takács Paula (Turandot) Sikolya István, (Altoum) y Antalffy Albert (Timur), entre otros, en función del día 10 de diciembre de 1967. El día 13, *Carmen*.

Artes la ópera *Norma* de Bellini, que por primera vez aborda, y *Marina* de Emilio Arrieta.

En el elenco de la obra española figuran los cantantes españoles Pedro Lavirgen (tenor) y Manuel Ausensi (barítono), secundados en los otros papeles principales por la soprano Cristina Ortega, el bajo Rogelio Vargas, Lucila Columba, Antonio Nieto y Alberto Hamín. Todos actuaron junto a la Orquesta de la Ópera y el Coro del Departamento de Música del INBA, con la dirección musical de Miguel Ángel Veltri y la escénica de Renzo Frusca.

El teatro se encuentra lleno y parte del público lo forman miembros de la Colonia Española en México y los abonados a las temporadas internacionales de ópera. En ambas representaciones “el público quedó complacido por los vibrantes agudos de Lavirgen, la notable actuación y voz de Ausensi y la cierta gracia de Cristina Ortega.” En la última, el tenor padecía algunos problemas de salud y se advirtió al público antes de que comenzara la función, “pero él lo hizo extraordinariamente, como ya se lo habíamos escuchado antes.”<sup>79</sup>

Un éxito enorme –señala Castegnaro– pese a que al iniciarse la función hubo instantes de inquietud y expectación por el tenor que se encontraba enfermo, pero que finalizó bisando el brindis, por el que recibió la “ovación de la temporada”:

“Pero sin tomarse en cuenta una ó dos notas algo veladas al principio; este joven cantante dio pruebas asombrosas de profesionalismo y de dominio vocal. Cantó en forma estupenda siempre, y tuvo momentos de asombrosa seguridad en su registro agudo, matizando con deleite «en las alas del destino» y otras ocasiones. Pero el público le tributó la ovación de la temporada al final del brindis que se vio obligado a repetir, lo que no se había visto todavía.”<sup>80</sup>

Desde Centroamérica sube hacia el norte del continente para participar en el Syria Mosque de **Pittsburgh** (Pensilvania), en dos representaciones de *Lucia de Lammermoor*, de Gaetano Donizetti, inaugurando la temporada 1967-68. En

---

<sup>79</sup> Cfr. ROSE, A.: “Música”, en: *El Sol de Méjico*, México D.F., 23 octubre 1967. A.P.T.

<sup>80</sup> Vid. CASTEGNARO, D.: “Anoche en la ópera”, en: *Diario de la Tarde*, 23 octubre 1967. A.P.T.

esta una nueva producción intervienen: Renata Scotto (Lucia); el tenor, que por primera vez afronta el rol de Edgardo; Manuel Ausensi (Enrico); Philip Cho (Arturo) y la Orquesta Sinfónica de Pittsburgh, dirigidos por Richard Karp.<sup>81</sup>

*Lucia de Lammermoor* se desarrolla en los finales del siglo XVI, tanto en el castillo de Revenswood como en la derruida torre de Wolfenag, ambos en Escocia. El argumento narra los intentos de Lord Asthon por casar a su hermana Lucía con Arturo Blackaw, a pesar de que esta está enamorada de Sir Edgardo de Ravenswood, enemigo de los Asthon. Edgardo tiene que abandonar Escocia; pero antes sella su amor. La ausencia es aprovechada por Lord Asthon para engañar a su hermana que firmará el contrato de boda con Lord Arturo, lo que lleva a Edgardo a maldecir a Lucia. Durante los festejos por el matrimonio entre Lucía y Lord Arturo, la joven hiere de muerte a su marido y está a punto de morir enloquecida por el dolor. A pesar de que Edgardo corre al castillo para salvar a su amada, Lucía yace muerta; y el joven, desesperado, se clava su propia daga y se quita la vida.

Vocalmente, Edgardo es el paradigma del papel de bel canto y supone para Pedro Lavirgen un cierto alejamiento del repertorio más dramático que hasta ahora viene desempeñando: Verdi o el repertorio verístico. Requiere una mayor pureza del sonido para mantener la línea de canto y perfilar los *diminuendos*, *crescendos*, *filados*. De hecho solamente la volverá a interpretar en Estambul, en mayo de 1969 y, en el Liceo, en enero de 1976.

Como opina Plácido Domingo, el personaje de Edgardo es muy fuerte, víctima, en gran parte, del tipo de lucha entre familias de nobles. La emoción de la escena en la que él se presenta, en medio de la boda de Lucia con el hombre al que está forzada a casarse contra su voluntad, es de una vibrante intensidad. Es uno de los momentos culminantes de todo el repertorio del bel canto, con ese fabuloso

---

<sup>81</sup> Programa de mano del Pittsburgh Opera: *Lucia*, días 26 y 28 de octubre de 1967. La temporada conlleva la representación de las obras *Carmen*, *Aida*, *Lakmé*, e *Il trovatore* (con Leonora encarnado por Montserrat Caballé) a razón de dos funciones cada mes, finalizando en marzo. Los otros tenores que intervendrán son William Olvis, Gianni Savelli y Jonh Craig.

sexteto aún no superado en la historia de la ópera. El dueto con el barítono es una parte que suele cortarse, probablemente porque requiere casi una voz lírica pura, en lugar de una lírica ligera. Es lógico, porque la tesitura del dueto tiene mayor dramatismo y exige algo más de «sustancia» que el resto de la ópera. Sin embargo, la música más hermosa de Edgardo llega al final, con esas dos arias fabulosas, *Fra poco a me ricovero* y *Tu che a Dio spiegaste l'ali* donde su belleza alcanza lo sublime. La exquisita línea de la última aria, donde no puedes soportar más y te suicidas, es la definición por excelencia del bel canto.<sup>82</sup>

De la representación de *Lucia* en Pensilvania se conserva un registro sonoro, el final del acto segundo, del que se recoge el aria *Fra poco a me ricovero*, precedida del recitativo *Tombe degli avi miei*.<sup>83</sup> En éste, Pedro Lavirgen hace una exhibición de los estados de ánimo que es capaz de transmitir vocalmente. En un respeto absoluto a la partitura muestra la sensibilidad y la inagotable fuente creativa para dar a cada palabra el color que exige: desde la dulzura inicial, pasando por la ira, al despliegue más melódico (*per me la vita*); la desesperación o el comedimiento en el pianísimo sobre *tu delle gioje*.

El aria es un ejemplo sobre el empleo que hace de la línea de canto, mostrando que su instrumento voluminoso es capaz de plegarse a las exigencias más belcantistas, y para la que colorea su voz de acuerdo al requerimiento expresivo del texto. Elogiable es la línea de *legato* para la que no parece agotarse el aire sobre el tempo lento inicial (*larghetto*) que mantiene. El uso de los *portamentos* y su dicción de manual hacen igualmente sobresaliente la parte central *tu pur dimentica*, para el que la melodía asciende hacia una tesitura que la hacen más compleja. Al final, el tenor añade la cadencia para resolver sobre la nota *la*, con la que corona la pieza.<sup>84</sup>

---

<sup>82</sup> Confróntese MATHEOPOULOS, H.: *Op. cit.*, pp. 79–80.

<sup>83</sup> El recitativo y aria se recogen en el CD *Pedro Lavirgen: Grandes momentos*, editado por Fonoruz, CDF 1067 y CDF 1068.

<sup>84</sup> Un fragmento del aria *Fra poco a me ricovero* puede escucharse en el CD que hemos elaborado a partir de las grabaciones del tenor.

El mes de octubre de 1967, Pedro Lavirgen lo cierra con un concierto en Chihuahua (México), al que le siguen en noviembre cinco representaciones de *Turandot* en Ankara y una de *Payasos* en el Teatro de la Ópera de Viena.<sup>85</sup> Vemos que los contratos comienzan a sucederse con mayor proximidad.

### **1.8. GRAN TEATRO DEL LICEO 1967/68: BRILLANTES AIDA Y MARINA**

El Gran Teatro Liceo de Barcelona continúa con su programación anual de ópera. En esta Temporada 1967/68 Pedro Lavirgen es requerido para tres acontecimientos diferentes: la ópera *Aida*, el Concierto Conmemorativo del XXX Aniversario de la Fundación de Radio Nacional de España y *Marina*.<sup>86</sup>

La primera presentación liceísta de Pedro Lavirgen con un título verdiano se produce como Radamés de la célebre *Aida* (durante los días 6, 11 y 16 de enero de 1968). Con los decorados del pintor italiano Enzo Dehó, hace su presentación en España la soprano Ella Lee, y dirige, por primera vez en el Liceo, el director Anton Guadagno. Con ellos Manuel Ausensi, cantó un Amonasro entregado y seguro, siendo muy aplaudido, no así Montserrat Aparici (Amneris). La intervención de Pedro Lavirgen en Radamés nos es retratada por Juan Guinjoan, quien capta una característica de la trayectoria profesional del tenor como es el temperamento.

“Sirvió una vez más para confirmar las grandes dotes naturales en cuanto a su emisión vocal en las que se distingue un excelente timbre de considerable potencia sin olvidar un fogoso temperamento. Se trata de un cantante de múltiples posibilidades para el género lírico”.<sup>87</sup>

---

<sup>85</sup> En torno a los días 18 y 30 de noviembre, respectivamente, según el libro de contabilidad.

<sup>86</sup> La temporada 67/68 abarcaba desde el 7 de noviembre hasta finales de enero, periodo en el que se desarrollan un total de cincuenta funciones, incluyéndose en el repertorio *La traviata*, *El barbero de Sevilla*, *La Bohème*, *Lucia*, *Suor Angelica*, *Alissa*, *Werther*, *Tosca*, *Andrea Chénier*, *Der Freischutz*, *La Dame de Pique*, *Marta*, *Aida*, *El amor de las tres naranjas*, *Tristan e Isolda*, *Marina*, *Salomé* y un Ballet. Véase la revista *Liceo*, Barcelona, XXIII, n.º 227, septiembre 1967, p. 6. En un avance de la presentación de la temporada, dentro de un marcado carácter de propaganda del teatro, se incluyen las fotografías de Caballé, Lavirgen y Aragall.

<sup>87</sup> GUINJOAN, J.: “Excelente versión de *Aida*» con la presentación en España de la soprano Ella Lee”, en: *Diario de Barcelona*, 7 enero 1968, p. 21.

Dentro de este ambiente de un teatro con lleno absoluto, Xavier Monsalvatge nos ofrece la visión de una actuación que recibió las mayores ovaciones de esta temporada:

“Hemos vuelto a aplaudir con sincero entusiasmo porque la representación ha sido un acierto total. A Pedro Lavirgen no le ha intimidado el compromiso, que supo aprovechar cantando con ímpetu y en uso de unas facultades vocales de gran alcance, toda la partícula de la obra, con máxima entrega en los momentos de dificultad, cosa que fue agradecida por el público con espontánea y alborotadas ovaciones. La generosidad y plenitud de sus agudos en «*se quel guerrier...celeste Aida!*» fue el arranque de un triunfo que se mantuvo después de hasta la última escena”.<sup>88</sup>

Para Augusto Valera, *Aida* constituye el más completo éxito de la temporada, por los prolongados aplausos y ovaciones tributadas a todos los protagonistas, que estuvieron a la altura de las circunstancias, para ofrecer en conjunto un espectáculo muy completo, de verdadera calidad vocal y escénica. Para Pedro Lavirgen, el aria *Celeste Aida* supuso:

“Una prolongadísima ovación tras la cual se creó el inconfundible «clima» de éxito que se prolongó durante toda la representación. Realmente Pedro Lavirgen es uno de nuestros grandes tenores. En esta su cuarta temporada liceísta consecutiva, ha demostrado seguir inquebrantablemente un camino ascendente de continua superación. Su timbre varonil y acertada expresión quedaron de manifiesto en sus dúos con Ella Lee, en el 3º y 4º acto (...) En conclusión una velada operística muy completa en la que por encima de todo obtuvieron un resonante éxito Ella Lee y Pedro Lavirgen”.<sup>89</sup>

Quien ofrece una descripción más minuciosa es Juan Arnau que coincidiendo con los críticos anteriores, considera que a la función del sábado habría de otorgarle una mención nueva. La denomina “el premio a la representación MAS todo de la temporada 1967-68”: la que ha producido más clima de Liceo; la interpretación que más espontáneamente y más fuerte se ha

---

<sup>88</sup> Vid. MONSALVATGE, X.: “La 388 representación de «Aida». Recorte de prensa, *La Vanguardia Española*, enero 1968. A.P.T.

<sup>89</sup> VALERA, A.: “En el Liceo. Magnífica representación de «Aida Gran éxito de Ella Lee y Pedro Lavirgen”, en: *El Noticiero Universal*, 8 enero 1968, p. 18.

aplaudido; la versión más equilibrada en calidad interpretativa y la función que ha tenido el tenor más tenor. Estos son sus argumentos:

“Se destaca su triunfo claro de una artista que ha sido el mejor de la temporada en su especialidad (...) creo que Pero Lavirgen sin pretensiones ni algarabías publicitarias, entrando casi de puntillas en el Liceo y sin más público previamente adicto, habrá sido el tenor MAS tenor de todos los que han pisado la escena. El éxito se inicia en el primer acto con «Celeste Aida» (...) mandar sobre la romanza el lugar de que sea esta la que domine valiéndose de su situación en la obra, es ya un éxito que Pedro Lavirgen vio coronado por una gran ovación que premiaba además, una interpretación que por segura no excluía preocupación, y sobre todo reconocía una entrega sin reservas. En este fragmento se volcó el corazón de Pedro Lavirgen, pero inteligentemente se acordó de que le quedaba por cantar un agotador tercer acto y un cuarto acto difícil por las alternancias vocales entre lo dramático y lo lírico. Sin dejar de dar lo que exige la partitura en los momentos culminantes, nuestro excelente tenor dosificó su entrega en beneficio del mayor relieve de los actos clave, y así lo oímos pletórico, rotundo con una potencia de voz magnífica por el timbre de tenor viril, dirigiéndola con arte a las zonas de resonancia más oportunas, atacar con redondez vocal y manteniendo la densidad sonora de la frase «Pur ti riveggo... » hasta lograr un clima dramático tenso y comunicativo. Desde aquí hasta el final, Pedro Lavirgen cantó dando la cara siempre, con valentía y fuerza vocal, solucionando admirablemente los muchos problemas que presenta la particella de Radamés y demostrando que por belleza de voz y técnica cada día más segura, es el primer tenor dramático de España. Cantó tan honradamente que no usó ninguno de los recursos legítimos con que es lícito resolver frases como «Ah, no! Fuggiamo. Si, fuggiam», que Pedro elevó de una sola respiración. En resumen Pedro Lavirgen ha desencadenado ovaciones y bravos que hacen de verdad clima de Liceo”<sup>90</sup>

Son cuatro críticas que apenas nos dejan espacio para señalar el unánime éxito de Pedro Lavirgen en el rol del general egipcio. Pero días después de la primera función de *Aida*, concretamente el 10 de enero, la empresa del Liceo

---

<sup>90</sup> ARNAU, J.: “«Aida» en el Liceo, Marcha triunfal de Pedro Lavirgen”, en: *TeleExpres*, 8 enero 1968, p. 33. La noticia se ilustra con una foto de estudio del tenor.

organiza un Concierto Conmemorativo del XXX Aniversario de la Fundación de Radio Nacional de España, emisora que retransmite en directo las funciones del coliseo. Pedro Lavirgen participa en el mismo. Tuvo un programa singular en el que, tras una primera parte dedicada al Ballet, con la reposición de *A tiempo romántico*, se sucedieron las intervenciones de los solistas en la segunda, junto a la Orquesta del Gran Liceo, dirigida por Miguel Ángel Veltri: Obertura de *Norma*; *Casta Diva*, por Montserrat Caballé; *La vita e inferno*, por Pedro Lavirgen; *Addio del passato*, por Caballé; *Di Provenza...*, por Cesar Bardelli; *Nessum Norma*, por Bernabé Martí; Dúo *La fatal pietra* de *Aida*, por Caballé-Lavirgen; *Rigoletto*, por Cesar Bardelli y *Vicino a te*, por el matrimonio Caballé- Martí.<sup>91</sup>

El concierto finalizó con una tercera parte con el cuadro segundo del acto II de *Aida*, en el que intervinieron Ella Lee, Nell Rankin, los citados Lavirgen y Bardelli, Noel-Jan Tyl y Mario Solomonoff. Todos los solistas, dirigidos por Anton Guadagno, “hicieron gala de sus peculiaridades cualidades traduciendo con su respectiva y habitual maestría las obras”.<sup>92</sup> Esta conmemoración se iba a celebrar con una sesión de *Tosca*; pero, ante la indisposición de Montserrat Caballé, fue sustituido por este concierto. Fue un éxito –añade Juan Guinjoan– tanto por la calidad de sus participantes, como por la numerosísima asistencia, la cual aplaudió con verdadero entusiasmo la interpretación del amplio y variado repertorio. Aunque los solistas hicieron gala de sus peculiares cualidades, cabe destacar la magistral actuación de la soprano Montserrat Caballé;<sup>93</sup> punto en el que coinciden todas las críticas.

Pero, junto a la soprano catalana, siempre hay palabras de elogio para el tenor andaluz “lanzado y asociado a la historia del Liceo”.<sup>94</sup> Así es como nos lo muestran las tres críticas que ofrecemos de la pluma de Augusto Valera, Juan Arnau y Xavier Monsalvatge respectivamente:

---

<sup>91</sup> “Singular función en el Liceo, en conmemoración del XXX Aniversario de Radio Nacional de España”, en: *Diario de Barcelona*, 7 enero 1968, p. 21.

<sup>92</sup> Confróntese GUINJOAN, J.: “Función Extraordinaria con motivo del XXX Aniversario de Radio Nacional de España”, en: *Diario de Barcelona*, 12 enero 1968, p. 21.

<sup>93</sup> *Ídem*.

<sup>94</sup> Así es presentado en el programa de mano del XXX Aniversario de Radio Nacional. Gran Teatro del Liceo, 1968.



- “Pedro Lavirgen, que tan enorme éxito cosechó el pasado sábado en *Aida*, fue igualmente ovacionado y aplaudido.”<sup>95</sup>
- “Como lo fue igualmente el dúo final de *Aida* cantando con un tenor de voz varonil, amplia, potente, recia y de color precioso. Insisto en anterior juicio: el mejor tenor de España en la actualidad.” Pedro Lavirgen, “magnífico de línea, de estilo y de fuerza dramática en «*La forza del destino*» interpretación valiente y segura, origen de una ovación fervorosa, merecidamente triunfal para un tenor de muchos «quiñones», que diría Muñoz Seca.”<sup>96</sup>
- “No menos buena acogida tuvo Pedro Lavirgen, al cantar con máximo ímpetu expresivo, una de las más brillantes arias de la *Forza del Destino* en concreto «*La vita e inferno*». Igualmente se repite el éxito con el dúo «*La fatal pietra*» de *Aida*, con Monserrat Caballé (...) La puesta en escena del espectacular cuadro 2º del 2º Acto de *Aida*... Fue la verdadera apoteosis de la noche”.<sup>97</sup>

Alier, Aixalá y Mata, con respecto de esta conmemoración, coinciden con el resto de la crítica en exaltar a los solistas y apuntan cómo se dio la escena de la marcha triunfal de *Aida*, para contento del público, que en este tipo de actos solía ser poco frecuentador del teatro.<sup>98</sup> Lo que, en parte, contradice a los anteriores, que señalan una numerosa asistencia.

Para la tercera función de *Aida*, Pedro Lavirgen sufrió una repentina indisposición, por lo que fue sustituido por el tenor italiano Luigi Ottolini.<sup>99</sup> Se reincorporó nuevamente para la cuarta y última representación, en las que llena el Liceo barcelonés y plantea verdaderos problemas de entradas. Antonio Fernández-Cid se muestra sorprendido cuando ve abarrotadas, por cuarta vez, las tres mil plazas del Liceo, todo consecuencia de la afición y de una tradición interrumpida, lo que justifica su comentario para el triunfo de Pedro Lavirgen:

---

<sup>95</sup> VALERA, A.: “Ballet, Concierto y ópera en el XXX Aniversario de Radio Nacional”, en: *El Noticiero Universal*, 11 enero 1968, p. 28.

<sup>96</sup> ARNAU, J.: “Brillante cierre a las conmemoraciones de XXX Aniversario de Radio Nacional de España”, en: *TeleExpres*, 11 enero 1968, p. 28.

<sup>97</sup> MONSALVATGE, X.: “Se celebró con éxito la función extraordinaria conmemorativa del XXX Aniversario de Radio Nacional de España”, en: *La Vanguardia Española*, 12 enero 1968, p. 29.

<sup>98</sup> Confróntese ALIER, R., AIXALÁ, R. y MATA, F.: *El Gran Teatro del Liceo*, p. 316. El reparto completo para cada uno de los espectáculos de la presente temporada puede verse en *Anuari 1947–1997 del Gran Teatre del Liceu*, pp. 61–63.

<sup>99</sup> Cfr. “Gran éxito de *Aida* en el Liceo”, en: *Diario de Barcelona*, 17 enero 1968, p. 22.

“La cuarta noche volvió a incorporar un «Radamés» que lo sitúa entre los grandes cantantes del momento. Al parecer no se hallaba en plenitud y se acusaron pequeñas veladuras en la voz central, que si antes eran peculiares en el artista, hoy nos dicen que han desaparecido. En todo caso, no es corriente disfrutar a un tenor de voz tan viril, con tanto «mordiente» y temperatura, que canta la obra del principio al fin, con fácil impulso, afinación firme, fraseo amplio y grandes alientos: que, de una parte, vence los escollos dramáticos del tercer acto, y de otra, sabe aligerar el color y hacer leve el filado en el cuarto, después de sorprendernos con una «Celeste Aida» –romanza endemoniada por su escritura inmisericorde y su colocación al principio de la obra dominadora y relevante. Sí; Pedro Lavirgen se halla en un gran momento de su carrera, cada vez con más altos y justificados vuelos. Comprobarlo explicaba la asistencia a esta nueva interpretación de la ópera verdiana.”<sup>100</sup>

La revista *Liceo*, en su labor divulgativa de las actividades musicales, ante la imposibilidad de comentar todas las representaciones de la temporada, se centra en dos títulos: *Marta* y *Aida*. En la segunda, la pareja protagonista fueron la soprano Ella Lee y el tenor español Pedro Lavirgen, cuyos éxitos en el Liceo se recuerdan por todos. Los aplausos más entusiastas en la velada fueron para nuestro compatriota, que ya entusiasmó al auditorio en el «Celeste Aida», del primer acto, prosiguiendo su triunfo a lo largo de toda la obra.<sup>101</sup>

Las diferentes críticas que hemos recogido, hablan de un triunfo más que señalado del tenor Lavirgen, como mínimo, destacando su profesionalidad, por lo que no comprendemos ni creemos justificado el tratamiento que conceden Alier, Aixalá y Mata, en su *Historia Artística del Liceo*, cuando de este cantante se limitan a señalar que el tenor se desmarcó de la tercera representación por indisposición.<sup>102</sup> Consideramos que aunque sea una referencia insertada en una

---

<sup>100</sup> Confróntese FERNÁNDEZ-CID, A.: “Pedro Lavirgen, triunfador en la «Aida»” *Liceísta*”, en: ABC, Madrid, 19 enero 1968, p. 68. Pese al ambiente musical y tradición que anhela el crítico madrileño, la prensa barcelonesa critica la entrada y salida constante de los ocupantes de la primera planta, platea y palco y sus “ruidosas conversaciones”. Además se van antes de que terminen de aplaudir, lo que le parece vergonzoso: ¡qué desolador el panorama de unos cantantes saludando a los ocupantes de los pisos altos, ante una platea prácticamente vacía!. Véase este comentario bajo el encabezamiento “Sección Música viva. Intervalo musical”, en: *Diario de Barcelona*, 10 enero 1968, p. 22.

<sup>101</sup> *Liceo*. Barcelona, año XXIV, n.º 229, marzo 1968, p. 15.

<sup>102</sup> ALIER, R., AIXALÁ, R. y MATA, F.: *Op. cit.*, p. 316.

obra de síntesis, parece que prima más el hecho de que estuviera enfermo que la propia interpretación que ofreció. En ningún momento recibe un calificativo positivo cuando una lectura de la prensa nos señala un unánime un gran éxito.

En el Gran Teatro de las Ramblas se repone *Marina* de Emilio Arrieta, en uno de los pocos ejemplos de presencia del repertorio operístico hispano. No se representaba desde la temporada 1949-50<sup>103</sup> y ahora van a tener lugar cuatro funciones (los días 20, 25, 28 y 30 de enero), sobre el fondo de los decorados de Ramón Trabal. En el escenario intervienen con Pedro Lavirgen, Cecilia Albanese, Pedro Farrés, Mario Solomonoff, con el Coro, el Cuerpo de Baile y la Orquesta del Liceo, todos dirigidos por Miguel A. Veltri. Parte de esta producción del Liceo visitó posteriormente diferentes espacios, como Madrid o la propia Plaza de Las Arenas de Barcelona, dentro de la programación de ópera en los Festivales de España.

Juan Guinjoan apunta que, a través de Jorge, el papel que interpretó el tenor:

“Puso de manifiesto una vez más sus grandes facultades vocales. Son contados hoy en día los tenores que su potencia vocal y su timbre tan personal basten por sí solo para establecer un ambiente propicio. Unidas estas dotes a su fogoso temperamento, Pedro Lavirgen logra siempre unas versiones llenas de emotividad y brío que causan un impacto en el público”.<sup>104</sup>

Augusto Valera titula de “afortunada” la reposición, con una interpretación verdaderamente interesante desde la salida de Jorge (*Costas las de levante...*), pasando por la romanza *Pensar en él...* y el brindis, pues Pedro Lavirgen, quien ya obtuviera un resonante éxito en *Aida*:

“Realizó una magnífica interpretación y fue prolongadamente aplaudido en muchos de sus solos; no obstante la reciente afección laríngea sufrida se apreció en la interpretación en forma de opacidad en su bellísimo timbre.”<sup>105</sup>

---

<sup>103</sup> Para un recorrido por los grandes cantantes de *Marina* en Barcelona y la crítica de su estreno en 1855 véase SEMPRONIO: “«*Marina*»”, en: *TeleExpres*, 13 enero 1968, p. 2. Señala que es irrisorio el número tan escaso de representaciones en el Liceo: 35.

<sup>104</sup> GUINJOAN; J.: “Extraordinaria reposición de «*Marina*» de Arrieta”, en: *Diario de Barcelona*, 21 enero 1968, p. 21.

<sup>105</sup> VALERA, A.: “Afortunada reposición de «*Marina*»”, en: *El Noticiero Universal*, 22 enero 1968, p. 43.

Juan Arnau pone ciertos reparos en la que considera “una «Marina» poco tradicional, pero con voces”. La versión presentada el sábado, aunque lució las voces, no llegó a entusiasmar al público que tutea la obra y desea todos los aditamentos que ha impuesto la tradición, porque “la representación no se ajustó, en lo vocal, a las fórmulas tradicionales, y justo es confesarlo, la brillantez interpretativa no tuvo una regularidad constante.” La preocupación de escapar a los vicios tradicionales es, a veces, tan perjudicial como incurrir en ellos; y, en su recreación, Pedro Lavirgen parece que no supo contentar a todos los aficionados:

“No quiso caer en los esperados calderones –yo también los creo horribles, pero reconozco que «Marina», debe cantarse así, si se quiere provocar el triunfo– y no supo vender la «mercancía», por lo que el público no se entusiasmó con una «Costa la de Levante», que el gran tenor cantó muy bien, pero, con el agudo cortado rápidamente, demasiado rápido para el público de «Marina». Con la partitura en la mano no puede oponérsele a Pedro Lavirgen, el menor reparo, pero su honradez le quitó una victoria para la que le sobran arrestos. Si en las próximas funciones Lavirgen, se decide a caer en el aquí recomendable mal gusto del calderón, armará la tremolina, y la ovación le permitirá cantar el resto de la obra, don una tranquilidad que el sábado no pudimos apreciar en la voz de este formidable tenor. Hizo cosas maravillosas y atacó los agudos con plenitud y fuerza, pero intuimos un nerviosismo que mermó brillantez a su actuación, con evidentes apoyos nasales y algún sonido abierto. Pedro Lavirgen debe convencerse –aunque sea triste– que en Barcelona (y creo que en todas partes), no puede cantarse una «Marina», sin concesiones. Animo y a cantar una «salida» en las mismísimas candilejas para que no se diga que «Marina», ha podido con el mejor tenor de España.”<sup>106</sup>

La representación del día 24 de enero también alcanzó un gran éxito.<sup>107</sup> Consistió en una función de gala en homenaje a la Marina Mercante catalana del siglo XIX y a la villa gerundense de Lloret de Mar. A la misma asistieron las

---

<sup>106</sup> ARNAU, J.: “Una «Marina» poco tradicional, pero con voces”, en: *TeleExpres*, 22 enero 1968, p. 34.

<sup>107</sup> Cfr. “El Ministro de Marina inauguró ayer el 3º curso de la Cátedra Alfonso V de las armas y las letras”, en: *Diario de Barcelona*, 25 enero 1968, p. 17. El ministro de Marina, era el Almirante Nieto Antúnez.

primeras autoridades de la ciudad y de las provincias de Barcelona y Gerona y el Ministro de Marina, que en un entreacto felicita a los cantantes que intervinieron.<sup>108</sup>

Alier, Aixalá y Mata señalan que Lavirgen, ya repuesto, cantó un espléndido Jorge, en una función que se folklorizó al máximo para entusiasmar al público. La cuarta y última función (domingo 28 por la tarde) fue un homenaje a Hipólito Lázaro, Mercedes Capsir y Marcos Redondo.<sup>109</sup>

En una entrevista de corte biográfico realizada para *La Vanguardia Española*, a Pedro Lavirgen le piden opinión sobre su estricta interpretación de las partituras y su “honradez al cantar”, sin echar mano de los calderones y otros cómodos asideros. José Guerrero Martín nos dice que la interpretación de *Marina* causó “verdadero impacto”, pues al parecer la sustitución del aire zarzuelero por el operístico, a la italiana, no ha terminado de ser encajado por el público. A lo que Pedro responde que no ha olvidado que cantaba *Marina* en uno de los tres o cuatro mejores teatros del mundo:

“Hay que ser muy serio cantando y yo me he ajustado totalmente a la partitura (...) El autor de una ópera da la posibilidad al cantante, sin salirse de sus cauces, de conseguir una interpretación emotiva y convincente. Dicen que yo soy un cantante temperamental. Creo que se puede tener temperamento sin hacer concesiones.”<sup>110</sup>

Y así finaliza la participación del tenor cordobés en esta temporada del Liceo, en la que hemos podido observar la concentración de actividad desarrollada en el espacio de un mes, entregándose en cada representación y mostrando las diferentes facetas de su labor canora en la ópera italiana y española.

---

<sup>108</sup> Véase “El ministro de Marina en el gran Teatro del Liceo”. A.P.T. Recorte de prensa, atribuida a enero de 1968. En una foto aparece Lavirgen. Recogido en Apéndice Doc. N.º 112.

<sup>109</sup> ALIER, R., AIXALÁ, R. y MATA, F.: *Op. cit.*, p. 317.

<sup>110</sup> Confróntese GUERRERO MARTÍN, J.: “El Liceo, teatro del mundo. Pedro Lavirgen: El triunfo de la voluntad y del esfuerzo”, en: *La Vanguardia Española*, 7 marzo 1968. A.P.T. Entrevista de corte biográfico que narra su debut en el Liceo, óperas que componen actualmente su repertorio y teatros en los que ha cantado hasta ahora, ilustrado con una foto de Lavirgen caracterizado como Radamés.

## **2. LOS AÑOS DORADOS: 1968-69**

Tras las pasadas actuaciones en el Liceo, el año de 1968 viene marcado por la presencia del tenor en diferentes temporadas de ópera que se celebran en las ciudades españolas de Málaga, Zaragoza o el V Festival de Ópera de Madrid; y los conciertos, como los que se dan en el del Teatro Arango de Gijón o en su Bujalance natal (especialmente emotivo al tratarse de un concierto benéfico). Sin embargo, sus mayores éxitos se suceden en el Gran Teatro del Liceo de Barcelona: hace su debut con la ópera *Don Carlo*, en una aparatosa función; ofrece un *Il trovatore*, con el que cosecha un triunfo apoteósico; y rodeado del cariño, admiración y respaldo del público barcelonés, recibe la Medalla de Oro del Liceo y la Medalla y Placa de Honor de Radio Barcelona. La fecha de 1968 es también la de su presentación en el Teatro Metropolitan de Nueva York.

En el plano europeo, bien podríamos decir que estamos en el año del *Il trovatore*, pues lo representará en Roma, Atenas, Viena, Fiume, Budapest y Belgrado. El éxito alcanzado en el MET le abrirá las puertas del circuito de los teatros norteamericanos, donde intervendrá en 1969: Pensilvania, con su debut en *Madama Butterfly*, Pittsburgh y Hartford. Un recorrido por todos estos escenarios es el que proponemos a continuación.

### **2.1. ÓPERA EN LAS CAPITALS ESPAÑOLAS. MADRID V FESTIVAL**

Este año de 1968 parece que se va a ir completando laboralmente para Lavirgen con diferentes representaciones, semana a semana, como lo demuestra un calendario repleto que se inicia en Málaga y continúa con tres funciones de *Il trovatore* en Roma (días 20, 22 y 25 de febrero), dos en Atenas (día 6 y 10 de

marzo) y una en Viena (día 15 de marzo), como antesala al Festival de la Ópera de Madrid.<sup>111</sup>

A primeros del mes de febrero de 1968, la ciudad de **Málaga** celebra una pequeña temporada de ópera en el Teatro Cervantes en la que se programan las óperas *El barbero de Sevilla*, *Carmen*, *Tosca* y *Madame Butterfly*, interviniendo Pedro Lavirgen en dos de los títulos. En la obra de Bizet completan el cartel M.<sup>a</sup> Magdalena Kopitar, Eduardo Cittanti, Mirna Lacambra, Mario Solomonoff, Marisol Lacalle, Manlio Rocchi, Diego Monjo y César Marco, con la Orquesta Sinfónica de Málaga dirigida por Miguel A. Veltri.

La sala del primer coliseo malagueño se encontraba llena y con el noventa y cinco por ciento de los asistentes vestidos de gala porque en el palco de honor se encontraba la primera dama de España, Carmen Polo de Franco, acompañada de las autoridades. En esta función (domingo día 4) obtiene un resonante triunfo el tenor:

“Pedro Lavirgen en su papel de «don José», consiguió ese éxito que tanto buscan los artistas. Cada día nos convence más este tenor de bonita, agradable y vigorosa voz, sin acaramelamientos tan al uso de los tenores. Voz de gran potencia y que no hace caso de los «fiattos» para hacer el más completo derroche de ella atacando las notas altas con tal valentía que deja suspenso el entusiasmo del público. Para Pedro Lavirgen fueron los aplausos más calurosos y constantes de la noche.”<sup>112</sup>

Para clausurar la temporada se escenifica *Tosca* (martes día 6 de febrero) con Emma Renzi, Eduardo Cittanti, Mario Solomonoff, Diego Monjo, Juan Rico, César Marco y Carmen Rigay, completando el reparto una mezcla de cantantes nacionales e italianos. En la revista especializada *Ritmo*, Salvador Betes hace el balance de esta temporada malagueña. Como justifica, en lugar de señalar cuál fue la ópera más lucida, quiénes los mejores cantantes, los fallos que hubieran producido, etc., señala para ediciones futuras, que los ensayos previos son indispensables para que los cantantes se conozcan entre sí y con el director de

---

<sup>111</sup> Según libro de contabilidad.

<sup>112</sup> ADARVEZ, M.: “Continuando con el programa de óperas, el domingo se presentó «Carmen»”, en: *Ideal Málaga*, 6 febrero 1968, p. 28.

orquesta. El autor se siente muy satisfecho del conjunto y así mismo desea que ningún año falte la ópera en Málaga.<sup>113</sup>

Se inaugura la V edición del Festival de la Ópera de **Madrid**, en esta ocasión con la actuación del London Festival Ballet, que interpretó *La bella durmiente*, y con la producción y elenco de ópera del Teatro de La Fenice de Venecia.<sup>114</sup> Los Amigos de la Ópera de Madrid, en su esfuerzo por mantener el género en la capital, consiguen que se representen los títulos siguientes: *Tosca*, *Ernani*, *Don Pascuale*, *El barbero de Sevilla*, *Zigor*, *I Quattro Rusteghi* y *Madame Butterfly*.

El inicio del género operístico empezó con *Tosca* de Puccini, ofrecida en el Teatro de la Zarzuela, de acuerdo al siguiente cartel de cantantes: Enzo Dara (Angelotii), Juan Rico (Sacristán), Pedro Lavirgen, Antonietta Stella (Floria Tosca), Giuseppe Taddei (Scarpia), con la Orquesta Sinfónica de la RTVE, todos bajo la dirección de Anton Guadagno.<sup>115</sup>

En la obra de Puccini parece ser que todos los artistas estuvieron excesivamente nerviosos y preocupados, principalmente el tenor Pedro Lavirgen, que acaso afectado por la noticia del fallecimiento de su amigo y compañero, el también notable tenor Eduardo Bermúdez –noticia recibida momentos antes de salir a escena– no tuvo la actuación que de él se esperaba. Pero la segunda dejó más satisfechos a los aficionados:

“Pedro Lavirgen se sacó la espina, ya que desde el «Recóndita armonía» hasta el «O dolci mani», pasando por el «E lucevan le stelle» o «Adiós a la vida» –éste cantado sin concesiones a la galería–, dejó constancia de su seguridad, afinación, hermoso timbre y purísimos agudos, por lo que fue aplaudido y ovacionado insistentemente.”<sup>116</sup>

---

<sup>113</sup> Cfr. BETES, S.: “Málaga ópera en sus fiestas de invierno”. *Ritmo*. Madrid, n.º 381, 1968, p. 16. Subtítulos: Fue presenciada por Carmen de Polo. Resonante triunfo del tenor Pedro Lavirgen.

<sup>114</sup> Confróntese *Asociación de Amigos de la Ópera de Madrid, XXV años (1964–1988)*. Asociación de Amigos de la Ópera. Madrid, 1988, p. 111. En el segundo programa se volvió a aplaudir el conjunto y se ovacionó a Galina Samtsova en *Night shadow*. En el tercero se aplaudió *El corsario*.

<sup>115</sup> Programa de mano del Teatro de la Zarzuela de Madrid: *Tosca*. V Festival de la Ópera, 1968. Edita el Ministerio de Información y Turismo. Representaciones los días 25 y 27 de abril.

<sup>116</sup> GALINDO, F.: “V Festival de ópera. «Tosca»”. A.P.T. Recorte de prensa, Madrid, 30 abril 1968. Recogido en Apéndice Doc. N.º 113. La noticia se ilustra con una caricatura de Lavirgen, con Stella y Taddei.



En las palabras de Fernández-Cid podemos ver la diferencia del intérprete en ambas representaciones. En la primera, Pedro Lavirgen cantó muy bien, acaso un poco temeroso por la tibieza con que fueron escuchados sus primeros trinos. La orquesta sonó correcta y sin vacilaciones, ante un público que llenaba a tope la sala de la Zarzuela que lo aplaudió todo, sin demasiados entusiasmos y con alguna ligerísima muestra de inquietud. Por todo ello califica la representación, en general, de una *Tosca* discreta, que rompe el fuego sin estruendo.<sup>117</sup> En cambio, en la segunda función hubo más seguridad en el tenor, tal vez porque –como también nos señala el mismo crítico–, hubo un decisivo influjo por la actitud rigurosa que desde el primer instante adoptó el público y que contagió a la escena:

“Pedro Lavirgen cantó el sábado su «Recóndita armonía» en forma sustancialmente similar a la jornada anterior con sólo más firmeza en su agudo. El público tuvo para él cordialísima reacción de aliento reflejada en aplausos y hasta ¡bravos!. La consecuencia inmediata fue de seguridad para el artista, ovacionado después justamente en el dúo con la soprano los agudos del «¡Victoria!» el «Adiós a la vida»... Tranquilo en el fraseo, seguro en el «fiato», preciso en el ataque de las notas altas. Lavirgen pudo cantar de una manera muy distinta, sin el agobio de temer que un tropiezo pudiese desatar el rigor de sus oyentes.”<sup>118</sup>

El final de la representación –añade– se jalonó por bravos y ovaciones prolongadas mientras el telón se alzaba multitud de veces “¡y pensar que mucho de ello pudo gustarse el jueves, de no haberse alzado algunos con la vara de una justicia próxima al castigo sin misericordia!”.<sup>119</sup>

Este comentario puede venir justificado por una cierta frialdad con la que es acogido el tenor y que pudo llevarle a un control excesivo, a un comedimiento que coartó su entrega interpretativa. Es una barrera psicológica que debe vencer el cantante; pues precisamente cuando la voz se expande y sale sin temor alguno, y además permite el acomodamiento vocal, de acuerdo a los tintes psicológicos del personaje, transforma la escucha de los espectadores y ese “rigor” inicial se

---

<sup>117</sup> Confróntese A. C.: “Teatro de la Zarzuela. V Festival de Ópera: «Tosca»”, en: *ABC*, Madrid, 29 abril 1968. A.P.T.

<sup>118</sup> A. F. C.: “Éxito de la segunda «Tosca» en la Zarzuela”, en: *ABC*, Madrid, 30 abril 1968. A.P.T.

<sup>119</sup> *Ídem*.

transforma en bravos y ovaciones. De las últimas líneas deducimos que en la primera función hubo también una buena interpretación; pero sin embargo, los espectadores permanecieron en una actitud cerrada. En palabras de Fernández-Cid “con la vara de una justicia próxima al castigo sin misericordia”. No hubo aplausos del público que premiaran la labor del tenor; aunque en opinión del crítico, los mereciera.

Para la Asociación de Amigos de la Ópera de Madrid lo mejor de esta puesta en escena era la labor del maestro Guadagno al frente de la Orquesta de Radio Televisión Española. El barítono Taddei hizo un gran Scarpia; la soprano Stella incorporó bien el personaje, aunque su voz no estaba en el momento más feliz, y se aplaudió el *Visi darte* sin fervor pero con largueza. Del tenor protagonista señala que “cantó por primera vez en ópera de repertorio y se notaron los nervios” por lo que el público le exigió mucho y ello pesó toda la noche sobre el intérprete, que fue poco aplaudido.<sup>120</sup> Creemos que esta valoración debió de ser de la primera representación, pues evidentemente contrasta con las otras críticas. También demuestra cierto desconocimiento de la trayectoria profesional del tenor, pues no era la primera vez que interpretaba repertorio de ópera, ni *Tosca*. Nos atrevemos a decir que forma parte de una actitud crítica en la que un prejuicio impide el disfrute del acontecimiento que se desarrolla en directo; una actitud de los que van al espectáculo “con la vara”, esa presión que pesa toda la noche sobre el intérprete.

A este respecto también podemos señalar que entre la afición están los que muestran su preferencia por un artista u otro y que, entre los espectadores madrileños que acudían a la ópera por estos años, parece ser que existía un clima bastante especial, o al menos esa es la impresión que nos causa cuando leemos de la Asociación de Amigos de la Ópera de Madrid frases como las siguientes: en clima de total frialdad se inició la representación de *Così fan tutte*; o como ocurrió en *Un ballo* en que se esperaba a un reparto y se ofreció con otro, entonces la sensación de desencanto al esperar la ópera con ilusión, hizo que hubiera cariñosa

---

<sup>120</sup> Creemos que esta valoración debió de ser de la primera representación, pues evidentemente contrasta con las otras críticas. Véase *Asociación de Amigos de la Ópera de Madrid, XXV años (1964–1988)*, p. 111.

benevolencia para la soprano y claro repudio en otras<sup>121</sup>; o como en *Bohème* de 1967 en que el público, incomprensiblemente, gritó fuera antes de empezar la actuación del director; o en el *Otello* (Pilar Lorengar, Tito Gobbi y Pier Miranda Ferraro) en que “parte del público se manifestó gritadora y airada al final de segundo acto. Espectáculo triste, dada la categoría de los cantantes que no eran unos advenedizos”.<sup>122</sup>

### 2.1.1. Zaragoza y Gijón

Pedro Lavirgen desde Madrid se desplaza a Budapest (los días 30 de abril y 4 de mayo) para representar un *Trovador* y una *Tosca*.<sup>123</sup> De la primera obra, uno de los títulos verdianos que más ha representado, el tenor nos narra la siguiente anécdota. En la célebre pieza *La Pira*, en ocasiones muchos tenores han bajado medio tono para hacer más cómoda la tesitura. Estando en Budapest llegó el gerente de la orquesta y antes del ensayo le preguntó si cantaba la *stretta* a tono o uno más bajo. Pedro Lavirgen respondió que a medio tono. El gerente le informó que la versión orquestal que tenían transportada estaba a un tono más bajo, entonces, el tenor decidió que se arriesgaba y la cantaba a tono “y también el bis”.<sup>124</sup>

Antes de su llegada a **Zaragoza** para la inauguración de una Temporada de Ópera patrocinada por el Ministerio de Información y Turismo y su Ayuntamiento (recordemos que es una de las primeras ciudades que le vio debutar), Pedro Lavirgen inaugura una nueva página de la vida familiar con el nacimiento de Mario, el quinto hijo de su matrimonio.<sup>125</sup>

Así pues, una doble alegría le acompañaría en la representación ofrecida en el Teatro Principal haciendo de Radamés (sábado 18 de mayo) y conforme al

---

<sup>121</sup> Cfr. *Op. cit.*, p. 95, referente al año 1966.

<sup>122</sup> *Op. cit.*, pp. 103–104, referente al año 1967.

<sup>123</sup> Según el libro de contabilidad del tenor. Para este mes de mayo, día 7, recoge la grabación de un Programa para Televisión Española en Madrid. La base de datos del Centro de Documentación de Televisión Española nos confirma que no podemos acceder a esta grabación.

<sup>124</sup> Pedro Lavirgen, pidiendo permiso por “pecar de orgullo”, narró esta anécdota en la Conferencia que ofreció sobre “El Tenor Verdiano”. Sala de Telares del Gran Teatro de Córdoba, 11 de junio del 2001.

<sup>125</sup> Mario Lavirgen Baena nace en Madrid el día 14 de mayo de 1968.

reparto siguiente: Mirna Lacambra (Aida), Montserrat Aparici (Reina), Manuel Ausensi (Amonasro) y Julio Catania (Ramfis), con la Orquesta Sinfónica “Luis Aula” bajo la batuta del maestro Francis Balagne. La puesta en escena corresponde a Diego Monjo y los coros dirigidos por Bottino.<sup>126</sup> El segundo título fue *La traviata*.

De esta representación de *Aida* tenemos tres referencias escritas. El periódico *Heraldo de Aragón* hace destacar, como lo más sobresaliente de esta representación, la gran calidad del conjunto y, con respecto al tenor, afirma que “sobrio y ajustado a su papel de Radamés, interpretó el popularísimo «Celeste Aida» con insuperable perfección.”<sup>127</sup>

La segunda referencia también sitúa la representación en un entorno de ovaciones parecido a la anterior:

“La actuación de los principales intérpretes fue muy notable, no digo perfecta, aunque sí muy ajustada y digna. Pedro Lavirgen, joven tenor de brillante carrera, efectivamente agradó mucho al público que le interrumpió en varias ocasiones con aplausos encendidos, muestra de la satisfacción con que realizó su trabajo”.<sup>128</sup>

La tercera, que es la crítica más detallada, corresponde a F. Bernardos (*Amancecer*). Según éste, en el primer acto, el tenor Pedro Lavirgen triunfó rotundamente en la comprometedora *Celeste Aida*, “cantado con rotunda musicalidad, briosos y brillantes agudos, haciendo alarde de matización y sentido del acento dramático”. La ovación que le concedió el auditorio duró varios minutos. Después el trío (soprano, contralto y tenor) resultó conjugado magníficamente por los tres cantantes, también muy aplaudidos. Tras un segundo acto muy ovacionado, en el tercero, Lavirgen volvió a estar sensacionalmente en su dúo con Mirna Lacambra –quien también rubricó con una excepcional

---

<sup>126</sup> El tenor Pedro Lavirgen, junto a los principales solistas, es entrevistado y presentado como el único cantante de ópera andaluz. Relata algunos aspectos de su vida, como su debut en Zaragoza. Preguntado sobre esta escasez de cantantes de ópera en Andalucía, opina que se estima más el cante flamenco que es lo que mueve a las mayorías. Véase HEREDERO, M.: “Hoy se abre nuestra pequeña temporada de ópera”, en: *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 18 mayo 1968, p. 28.

<sup>127</sup> Confróntese ARANDA: “Una bella representación de «Aida» en el Teatro Principal”, en: *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 19 mayo 1968, p. 29.

<sup>128</sup> ARCE, J.: “Gran éxito de la ópera «Aida» de Verdi, en el Teatro Principal”. A.P.T. Recorte de prensa, Zaragoza, 19 mayo 1968, p. 21. Recogido en Apéndice Doc. N.º 114.

*musicación* su decisiva intervención en este acto—, para alcanzar un final de acto apoteósico:

“Se entregó plenamente en su valiente, abierta y brillante intervención a plena voz, sin reservas y sin condicionamiento alguna, cual si le fuera necesario a su carrera el triunfo del momento. Sus agudos resultaron de potencia inusitada y en el brillante ataque de la nota alta mientras entrega la espada al sacerdote, el público enfervorizado le interrumpió con los «bravos» de entusiasmo que sólo se pronuncian en esta clase de espectáculos cuando el cantante llega a lo excepcional”.<sup>129</sup>

Acto triunfal, pues, para Pedro Lavirgen, para Mirna Lacambra, encantadora y dúctil en sus intervenciones y para Manuel Ausensi, robusto y sustantivo en sus rubricaciones dramáticas. En el cuarto acto el nivel dramático alcanzó el cenit: “Las intervenciones de Amneris llegaron a la briosa conjunción amorosa, mitad lírica y otro tanto emocional, que Pedro Lavirgen contrapunteó con maravilloso fraseo”.<sup>130</sup>

Zaragoza ha sido el entorno para una nueva *Aida*. Las críticas, sin entrar en el empleo de término musicales (en las que observamos una escasez de vocablos referentes a la voz, la ausencia de la enumeración concreta de las escenas en que transcurre, así como la especificación de los números), nos han marcado una clara diferencia vocal e interpretativa de Pedro Lavirgen con respecto al resto del reparto, quien recibió efusivos aplausos por parte de los espectadores.

El público, que después del aragonés, tiene ocasión de escucharle, es el del Teatro Arango de **Gijón** en un concierto organizado por AGAL que ofrecen el tenor y la soprano Cristina Vázquez el lunes 21 de mayo. Los críticos destacan las calidades de los cantantes. Pedro Lavirgen, pleno de ansias de triunfo, una voz poderosa que ha logrado desprenderse de ciertas durezas que perfila y musicaliza con seguridad:

---

<sup>129</sup> Cfr. BERNARDOS, F.: “Triunfal inauguración de la temporada de ópera, con una excepcional «Aida». Gran éxito de Pedro Lavirgen, Mirna Lacambra y Montserrat Aparici”, en: *Amanecer*, 19 mayo 1968. A.P.T. Publicada junto a una foto de archivo del tenor cuando debutó en Zaragoza como Jorge.

<sup>130</sup> *Ídem*.

“Su voz se adapta perfectamente a la influencia temática e ítem más, ha encontrado una gama de pianísimos que revalorizan aquella bravura para hacerse verdaderamente inquietante, lo que le permite todos los destellos de belcantismo y afrontar dramatismos límites con el lirismo. Su celeste «Aída» fue una página llena de irisaciones, de destellos fulgurantes, a las que tenemos que añadir unas condiciones de actor que se salen de lo corriente. Esto a pesar de tratarse de versiones de concierto. Las ovaciones siendo prolongadas, ruidosas, entusiastas nos dan idea de la magnitud del programa.”<sup>131</sup>

Fernández Arias, que afirma haber seguido su carrera paso a paso, bajo el titular de “Lección de canto”, señala que estuvo como siempre el gran divo:

“Su romanza de la Forza del destino fue verdaderamente excitante, dicha con fuerza y con sentimiento como corresponde a un gran tenor, puesto que tenores contados con los dedos de la mano cantan bien esta romanza, y en ella Pedro Lavirgen estuvo colosal. Quizá la parte de más mérito para este gran divo fue la Boheme, que nunca la habíamos oído cantar a un tenor de esa cuerda, francamente nos ha sorprendido, esperábamos una interpretación un tanto apurada y no nos extrañaría que así hubiese sido, pero cual sería nuestra sorpresa cuando nos encontramos con una interpretación no solamente buena sino extraordinaria ya que en todo momento estuvo dentro del personaje con una dulzura interpretativa, con un sentimiento y corazón, y sobre todo manejando la voz con una ductilidad tan lograda que sinceramente nos ha dejado agradablemente sorprendidos. De Aida qué les voy a decir, el personaje de Radamés le viene a la medida, canta con plenitud de facultades, a gusto en su cuerda y entonces ya tenemos al gran tenor mundialmente conocido. Tanto en el celeste Aída como en el dúo del Nilo que ayer cantó, Pedro Lavirgen estuvo en gran divo en todo momento. Viviendo su personaje entregado totalmente a él, con un color y una potencia de voz impresionantes, dando en todo momento una verdadera lección de canto y de interpretación fabulosa.”<sup>132</sup>

---

<sup>131</sup> LÓPEZ RIESTRA: “Triunfal actuación de la soprano María Cristina Vázquez y del tenor Pedro Lavirgen. Al piano Carmen Bragons de Colomer”, en: *Voluntad*, 22 mayo 1968. A.P.T.

<sup>132</sup> FERNÁNDEZ ARIAS, R.: “Lección de canto, en el Arango”. Archivo privado del tenor, recorte de prensa que escrito a máquina nos remite a *El Comercio*, Gijón, 24 mayo 1968. Recogido en Apéndice Doc. N.º 115.

Un segundo concierto es el que, con motivo de un acto benéfico, organiza el Patronato del Hospital de San Juan de Dios y el Ayuntamiento de **Bujalance**, y que se celebra en el Teatro Español de esta localidad cordobesa. En el mismo participan el tenor con la soprano M.<sup>a</sup> Fernanda Acebal y el pianista cordobés Joaquín Reyes (entonces director del Conservatorio Superior de Córdoba). El carácter benéfico del mismo congrega a un pueblo entero, que no ha dudado en pagar un elevado precio para deleitarse con un recital y contribuir en la construcción de una residencia de ancianos. El programa contaba con una primera parte de ópera (entre las piezas a solo del tenor podemos destacar *Amor tu vieta* de Fedora, *Celeste Aida* o *Recondita armonia*) y una segunda, de zarzuela.<sup>133</sup>

Terminado el concierto, intervino el alcalde, Antonio Zurita, agradeciendo y felicitando a todos cuantos habían colaborado en la consecución del fin propuesto. El cronista oficial de Bujalance, Antonio Marín, en referencia al tenor, propuso que fuese nombrado hijo predilecto de la ciudad, propuesta que fue acogida por la primera autoridad local entre grandes ovaciones, a las que correspondió Pedro Lavirgen con palabras agradecimiento.<sup>134</sup>

Días antes de ofrecer este concierto lírico benéfico en su pueblo natal, Pedro Lavirgen se había desplazado hasta Fiume (Croacia). Había participado en la representación de *Il trovatore* en el Teatro Nacional Ivan Zajc de Rijeka (3 de junio) con la dirección musical de Davorin Hauptfeld y escenografía de Dorian Sokolic, interviniendo en el reparto Lino Puglisi, Mirna Lacambra, Maria Maddalena.<sup>135</sup> Seguidamente el mismo título fue representado en Belgrado.<sup>136</sup> Desde estas lejanas tierras mandó un telegrama para unirse al acto benéfico en el

---

<sup>133</sup> Programa de mano. *Concierto Lírico*, 11 junio 1968. Graficas Fuentes, Bujalance.

<sup>134</sup> Confróntese CLARIÓN: “Brillante Jornada artístico– benéfica en Bujalance. Pedro Lavirgen será nombrado hijo preclaro y predilecto de la ciudad”, en: *Córdoba*, 13 junio 1968, p. 10. En la ronda de discursos se pronunciaron también Francisco Melguizo, que señaló los valores del arte lírico conjugados ahora con el ejercicio de la caridad y Manuel Madrid, abogado.

<sup>135</sup> Cartel anunciador del Teatro Nacional Ivan Zajc de Rijeka, *Trubador* de Verdi. 1968.

<sup>136</sup> Cartel anunciador. Representación del *Trovador* anunciada para el 8 junio de 1968.

que podía leerse: “Pedro Lavirgen desde Yugoslavia a Patronato Hospital de San Juan de Dios. Cuenten los ancianos de mi pueblo con mi entusiasta actuación pro-Residencia, día 11 junio en Teatro Español. Saldré de Belgrado avión día 9. Os abraza.”<sup>137</sup>

### 2.1.2. Festivales de España: *Marina* y *Aida*

La ópera va ocupando un mayor espacio en las programaciones españolas. Aunque no se ofrezcan en los marcos más adecuados con escenarios debidamente equipados y de acústica favorable, los Festivales de España que patrocina el gobierno van dando cabida a este género; en ellos Pedro Lavirgen interviene en las representaciones de *Marina* en Valencia, Lloret de Mar<sup>138</sup>, Madrid y Barcelona, y en *Aida* llevada a Sevilla y Madrid.

En Madrid las noches de verano se convierten en el marco para que se desarrolle un ciclo dedicado a la ópera dentro de la programación del VII edición de Festivales de España. Para ello se ha instalado un teatro al aire libre en la Chopera del Retiro, en el que se representaron los siguientes títulos: *Aida*, *Marina* y *Madame Butterfly*.<sup>139</sup>

Para *Aida*, ofrecida los días 23 y 26 de julio, se recurre al montaje que realizara la compañía del Liceo de Barcelona sobre el espectacular decorado de Nicola Benois, con su Coro Titular reforzado con el “Orfeo Laudate” y la Orquesta Sinfónica de RTVE, dirigidos por Miguel A. Veltri. El cartel, ofrecido a

---

<sup>137</sup> Cartel. Reproduce el texto del telegrama para el *Concierto Lírico*, Bujalance, junio 1968.

<sup>138</sup> Dentro de los Festivales veraniegos, Pedro Lavirgen interviene en las representaciones de *Marina* en Valencia, el día 4 de julio, y en Lloret. Según su libro de contabilidad.

<sup>139</sup> Cartel anunciador de Festivales de España. Del 3 a 18 de agosto en la programación se incluían “Piraikon Tetaron” de Atenas, el Ballet de la Ópera Nacional de Bucarest, la “Compañía de Teatro de Carmen Bernardos”, “Mariemma” Ballet de España y el Ballet Español de Pilar López. Los espectáculos musicales son acompañados por la Orquesta Sinfónica de RTVE. Patrocina Teatro Nacional de Festivales de España, Ministerio de Información y Turismo y Ayuntamiento de Madrid. Véase *ABC*, Madrid, 2 agosto 1968, p. 67. A continuación el Royal Ballet de Londres ofrece hasta tres programas diferentes, con los bailarines invitados Margot Fontey y Rudolf Nureyev, y la música está a cargo de la Orquesta de Cámara de Madrid. Cfr. HONTAÑÓN, L.: “VII Festival de Madrid. Royal Ballet de Londres”, en: *ABC*, Madrid, 23 julio 1968, p. 72.



precios populares, se completa con los solistas Ella Lee, Manuel Ausensi y la mezzo Nell Rankin.<sup>140</sup>

Leopoldo Hontañón (*ABC*) comenta que no es idóneo un montaje de ópera al aire libre. Sobre Pedro Lavirgen afirma que su propio temperamento, en su opinión, le impidió “alcanzar la hondura serena que exige la escena final”, aunque ofreció una muy aceptable *Celeste Aida* y dio una magnífica réplica a Ella Lee que hacía el papel de Aida.<sup>141</sup>

M.<sup>a</sup> Ángeles Iglesias (*Informaciones*) señala la indudable garantía de calidad basada en la partitura y nivel artístico que sus principales intérpretes exhibieron. En el capítulo de las observaciones, critica la confusa realización coreográfica (el apuntador que se oía, personas vestidas de calle en plena representación, una maloliente fogata del templo que ahumó los prolongados descansos) y pide que se pongan horarios europeos (la función empezó a las ocho y terminó a las tres de la mañana). A pesar de todo, acaba felicitando a todos aquellos que realizaron *Aida*, y a todos aquellos que hacen posible la ópera en el verano madrileño, una difícil pero hermosa tarea. En cuanto a los solistas califica de “excelente” la labor de Pedro Lavirgen, Ella Lee en una *Aida* plena de sensibilidad, Neil Rankin acertada, Manuel Ausensi realizó un brillante Amonasro. Por todo, la general fidelidad artística de toda la compañía mereció los repetidos y sinceros aplausos del público.<sup>142</sup>

Una tercera referencia de prensa de esta madrileña *Aida* nos refleja una valoración excelente, por la dignidad y calidad con que fue representada, pese a alguna de las limitaciones que suponía una representación al aire libre. Ella Lee recibió grandes ovaciones durante toda la noche, y le dio réplica el tenor español Pedro Lavirgen: “en una noche espléndida de voz, seguridad y buen gusto. Lavirgen se ha sacado la espina de su «Tosca» del Festival de la Ópera y ha demostrado que es un tenor extraordinario a escala internacional.” Ambos solistas

---

<sup>140</sup> Véase carteles anunciadores en: *ABC*, Madrid, 23 julio 1968, p. 72 y *ABC*, Madrid, 26 julio 1968, p. 67.

<sup>141</sup> HONTAÑÓN, L.: “Música. VII Festival de Madrid. «Aida» por la Compañía del Gran Teatro del Liceo de Barcelona”, en: *ABC*, Madrid, 25 julio 1968, p. 73. Muestra una caricatura de Lavirgen, Lee y Ausensi.

<sup>142</sup> Vid. IGLESIAS, M.<sup>a</sup> A.: “Ópera en Festivales de España «Aida»”. A.P.T. Recorte de prensa, atribuido a *Informaciones*, Madrid, julio 1968. Recogido en Apéndice Doc. N.º 116.

fueron responsables junto a todos los demás, de la complacencia del público que aplaudió largamente, para una de las óperas más completas que se han visto en Madrid (un balance positivo, pese a que calificaba de flojos los coros o los desajustes del ballet).<sup>143</sup>

Para la primera función de *Marina* (día 24 de julio) estaba inicialmente anunciada en el reparto la actuación de Pedro Lavirgen, que luego fue sustituido por Juan Bautista Daviú para encarnar el papel de Jorge. Este hecho –apunta Leopoldo Hontañón– se debería haber explicado justificadamente en atención al público. Esta interpretación alcanzó un aceptable nivel general si bien no llegó al conseguido en la obra de Verdi la noche anterior. Coloca a la cabeza al barítono Farrés y dice del resto del reparto: Cioni y Bautista estuvieron “plausibles” y el bajo Solomonoff tuvo una noche poco feliz. Señala de lucida actuación del Coro Titular del Liceo y el ballet, así como la Orquesta de RTVE y la eficacia del director valenciano.<sup>144</sup> En las otras dos funciones restantes (27 y 29 de julio) sí intervino Lavirgen.<sup>145</sup>

Una vez finalizado este VII Festival de Ópera de Madrid la revista musical *Ritmo* arroja un balance “bastante aceptable para un tríptico de representaciones con *Aida*, *Marina* y *Madame Butterfly*, que al decir fue mejor conjuntado que en una temporada o festival regular”. *Aida* tuvo la espectacularidad que se requiere para su complicado montaje, muy cuidado por la Empresa del Liceo, con decorados muy cercanos a la corporeidad. Los cantantes estuvieron a la altura de las circunstancias y “nuestro Pedro Lavirgen consiguió sacarse la «espina» de su actuación en el Festival de la Ópera de la Zarzuela con la *Tosca* de fementino recuerdo.” Mientras, Ella Lee hizo una *Aida* excelente y tuvo buenos colaboradores que secundaron los aciertos de la pareja central de esta ópera dirigida por M. Veltri.<sup>146</sup>

---

<sup>143</sup> “«Aida» en el Festival de Madrid”. A.P.T. Recorte de prensa, atribuido a julio 1968. Recogido en Apéndice Doc. N.º 117.

<sup>144</sup> HONTAÑÓN, L.: “VII Festival de Madrid: La compañía del Liceo de Barcelona interpreta *Marina*”, en: *ABC*, Madrid, 26 julio 1968, p. 67. Se ofrece una caricatura de Cioni, Farrés, Lavirgen y G. Pérez. Efectivamente en los carteles anunciadores previos y noticias breves se anunciaba a Lavirgen. Véase cartel anunciador en: *ABC*, Madrid, 23 julio 1968, p.72.

<sup>145</sup> Consultado el diario *ABC* no se recoge crítica de su actuación.

<sup>146</sup> Cfr. “Ciclo de ópera por el Liceo de Barcelona”. *Ritmo*. Madrid, n.º 386, 1968, pp. 8 y 9.

Estas últimas palabras, que se recogen en una revista especializada, en nuestra opinión no se corresponden para nada con un análisis sobre los aspectos positivos o negativos de un determinado cantante. En este caso parece que no se deja al tenor la posibilidad de un elogio amable de lo que ha podido realizar en esa representación de *Aida* y en su lugar se tiene algo poco meritorio que recordarle, como si una cierta rémora del pasado le impida tener una nueva realidad. Al menos, citas como éstas nos parece que se la niegan, dando un punto de vista deformado de los acontecimientos. El contraste con otras fuentes nos llevan a otra interpretación de los hechos narrados. Como ya comentamos, en el Festival de Ópera hubo una primera *Tosca* no excesivamente brillante para Pedro Lavirgen, aunque la segunda fue de gran éxito. Si ahora los cantantes en *Aida* han estado a la altura de las circunstancias, ¡qué menos que señalen cuáles son!

También en la ciudad de **Barcelona**, Festivales de España hace un despliegue muy parecido al de Madrid. Tras una primera parte con una campaña teatral en el Teatro Griego se traslada a la Plaza de Toros de las Arenas para ofrecer el ballet y la ópera.<sup>147</sup> Tras *Aida*, a primeros de agosto se ponen en escena dos representaciones de *Marina*, el mismo título que en enero se representó en el Gran Teatro del Liceo, con el ballet original compuesto por Arrieta para el segundo acto, y la ampliación del mismo con una suite de ballet.

Una vez que ha salido del marco liceísta se ofrece como un género asequible a todos los públicos y, pese a que el lugar no pudiera ser el más adecuado, no se justifica, para Juan Guinjoan, la falta de asistencia de público, ya que la puesta en escena de Diego Monjo, los decorados y la interpretación revistieron una indiscutible calidad: M.<sup>a</sup> Luisa Cioni (*Marina*), Pedro Farrés (*Roque*), Enrique Serra (*Alberto*) con la Orquesta y Coro del Gran Teatro del Liceo, bajo la batuta de Gerardo Pérez Busquie Configuran un reparto en el que la máxima figura de la velada fue Pedro Lavirgen quien obsequió al público con una magistral traducción de Jorge:

---

<sup>147</sup> Confróntese CIFRA: “Extraordinario éxito de la campaña teatral veraniega en Barcelona”, en: *ABC*, Madrid, 27-28 julio 1968, p. 75. En la campaña estuvieron presentes tres compañías de teatro, del Español, del María Guerrero y de Carmen Bernardos.

“A través de su gran temperamento artístico y de sus extraordinarias condiciones vocales, el citado solista entusiasmó al auditorio, haciendo gala de un profundo sentido expresivo y de un ímpetu arrollador en la interpretación de los pasajes que requieren vigor, sólida técnica vocal, potencia y colorido tímbrico. Lavirgen es un verdadero artista, que se identifica por completo con su personaje y sabe captar el interés del auditorio.”<sup>148</sup>

Augusto Valera recuerda y compara las dos versiones barcelonesas de *Marina*, en el Liceo y en las Arenas. En el caso de Lavirgen no puede sino confirmar ahora sus opiniones de entonces y constatar nuevamente sus dotes en esta función. Recuerda que ya comentó su magnífica interpretación con la salvedad de que en aquella noche memorable, tras su éxito apoteósico en *Aida* sufrió una afección laríngea que restó lucimiento a la interpretación, cosa que afortunadamente no se dio anoche por lo que “sus condiciones vocales, su aterciopelado timbre y su buena técnica vocal se confirmaron una vez más.”<sup>149</sup>

Quien nos hace una descripción más minuciosa de la labor del tenor es Juan Arnau, que una vez más se estremece por la vibración que otorga a su canto, sin perder el estilo, sin hacer concesiones y en largas frases de un solo aliento, porque lo más importante para un artista es la valentía y el sentimiento sincero y vivido de lo que se transmite:

“Sin preámbulos me entusiasma la voz de Pedro Lavirgen. Escuchándola no puedo evitar un estremecimiento que deriva tanto de la calidad del timbre de la vibración humanísima que desprende la manera de cantar de este gran tenor. Posiblemente hay más corazón que cálculo, y por eso Pedro Lavirgen conmueve la sensibilidad de los que adoramos al artista que canta dando la cara, sin reservas ni picardías, con una entrega que es honradez, nobleza y sinceridad. Por eso, también, Pedro Lavirgen, a veces, se complica el éxito, como le sucedió ayer al final del primer acto, en el que un leve quiebro de la voz, por exceso de entrega, pudo empañar una actuación triunfal en toda la representación. Pero nuestro magnífico tenor es generoso en autenticidad vocal hasta cantar contra su triunfo, y así le oímos frases cantadas de una sola respiración que otros tenores dividen

---

<sup>148</sup> Cfr. GUINJOAN: “Festivales de España en Barcelona. Excelente versión de «Marina» en la Plaza de las Arenas”, en: *Diario de Barcelona*, 4 agosto 1968. A.P.T.

<sup>149</sup> Cfr. VALERA, A.: “Festivales de España en las Arenas. Una «Marina» de excepción”, en: *El Noticiero Universal*, 3 agosto 1968. A.P.T.

muy guapamente en dos, sin que la picardía sea censurable. Pedro Lavirgen no quiere hacerlo porque hay en él mucha cantidad de artista y prefiere emocionar con la valentía y la sinceridad de su pasión íntimamente sentida. Y es así como Pedro Lavirgen nos entusiasma y, al tiempo, nos hace sufrir. Entusiasmo por su autenticidad brutal; sufrimiento porque con medios, facultades sobradas, potencia vocal y fuerza que todo lo vence, su propio entusiasmo anula cualquier idea de premeditación, y en interpretación hay siempre algo de repente, que es lo bueno del artista. Sensacional por voz bellísima y arranque lírico, Pedro Lavirgen cantó una Marina de bravura que en los momentos culminantes provocó ovaciones prolongadas, pero que en verdad mereció rúbrica triunfal desde el principio al fin de su actuación.”<sup>150</sup>

En Andalucía, la ciudad de **Sevilla** contó en su Plaza de España con un gigantesco escenario y una tribuna habilitada para dar cabida a 3000 espectadores, que se esperaban para cada espectáculo que integraba la XIV edición de Festivales. Incluía *El murciélagos*, opereta de Strauss interpretada bajo un elenco internacional dirigido por José Tamayo, con los primeros bailarines de la Ópera de Viena y una tríada de óperas *Aida*, *Marina* y *Madame Butterfly*, que corrieron a cargo de la Compañía del Gran Teatro del Liceo de Barcelona, con los cantantes Cecilia Albanese, Pedro Lavirgen, Doro Antonioli y Manuel Ausensi.<sup>151</sup>

El crítico de la ciudad hispalense, Enrique Sánchez (*ABC*) nos deja su testimonio sobre la ópera verdiana que presencié. Abre su relato agradeciendo la labor de difusión de la música dramática entre el variado público, y aprovecha la ocasión para recordar el proyecto de la construcción de un gran auditorium al aire libre. La falta de un escenario adecuado, con una gran concha que sirva de caja de resonancia, hace que la ampliación por megafonía no logre los objetivos deseados, y en su lugar se originen trastornos en el timbre de las voces y descompensación

---

<sup>150</sup> Vid. ARNAU, J.: “Brillante interpretación de «Marina»”, en: *TeleExpres*, 3 agosto 1968, p. 22.

<sup>151</sup> Las representaciones a cargo de la Compañía del Gran Teatro del Liceo de Barcelona se desarrollan durante los días 30, 31 de agosto y 1 de septiembre, Confróntese CIFRA: “Los XIV Festivales de España en Sevilla tendrán un escenario gigante”, en: *ABC*, Madrid, 25 julio 1968, p. 74. Así mismo los anuncios de las óperas pueden verse en *ABC*, Edición de Andalucía, 20 agosto de 1968, p. 20. El anuncio de *Aida* se publica en el mismo diario con fecha 30 agosto 1968, p. 36. Según señala este último, a precios populares y con servicio especial de autobuses al término de la función.

en los planos sonoros. Pese a ello, no puede regatear elogios al montaje, de coreografía y decoración extraordinaria, y así lo comprendió el numeroso público. Tras elogiar a Ella Lee alude a Lavirgen, tan conocido en esta capital y que cosechó numerosos aplausos:

“Su buena voz de tenor, juntamente con la maestría en él habitual, justificaron este éxito en su papel de Radamés. «Celeste Aida», «Ritorna vincitore», el dúo del tercer acto y «La fatal pietra» arrancaron entusiastas ovaciones del público para estos dos cantantes.”

Completaron el reparto Mario Solomonoff (El Rey), Manuel Ausensi (Amonasro), Noel-Jan Tyl (Ramphis), Nel Rankin (Amneris), con la Orquesta Filarmónica de Sevilla y dirigidos por Miguel Ángel Veltri.<sup>152</sup>

## 2. 2. 1968: *IL TROVATORE* EN LAUSANNE

En verano, la ópera *Aida* acapara inicialmente sus compromisos artísticos en Sevilla y en Szeged (Hungría).<sup>153</sup> Tras un descanso en septiembre, reanuda su agenda en Lausanne (Suiza), y en el Teatro de Beaulieu representa *Il trovatore* dentro del XIV Festival de Óperas Italianas. Dirigido por el prestigioso director Oliviero de Fabritiis, en él intervinieron Franca Mattiucci (Azucena), Mario Zanasi (Conde Luna), Luisa Maragliano (Leonor), entre otros, con la Orquesta, el Coro y Ballet de la Ópera de Bologne.<sup>154</sup>

*Il trovatore* de Giuseppe Verdi es la obra que Lavirgen ha incorporado a su repertorio durante el presente año y la que más veces ha interpretado. Esta función en el Teatro de Beaulieu, que constituye su representación número ocho, servirá de antesala para la versión que ofrecerá en el Gran Teatro del Liceo. Se

---

<sup>152</sup> Confróntese SÁNCHEZ PEDROTE, E.: “Brillantes reposiciones de «Aida» y «Marina» por la Compañía del Liceo de Barcelona”, en: *ABC*, Edición de Andalucía, 1 septiembre 1968, p. 47. Esta referencia es ilustrada por una viñeta de Vicente Flores que recoge a Lavirgen, Ella Lee y Ausensi. Tres fotografías de la representación, una de ellas con Pedro Lavirgen, se publicaron en este mismo rotativo el día anterior bajo el rótulo “Ópera en los Festivales”.

<sup>153</sup> En el libro de contabilidad se registra *Aida* en Szeged los días 12,14, 16 y 19 de agosto. En uno de los recortes de prensa del tenor aparecen varias fotografías de esta representación, grandiosa en cuanto a decorado y figuración en el escenario. A pie de foto nombra a Lavirgen, caracterizado de Radamés (que se aprecia en una de ellas) junto a Peter Glossop y Maria Biesu. A.P.T. Recorte de prensa atribuido a 1968. Recogido en Apéndice Doc. N.º 118

<sup>154</sup> Programa de mano del Teatro de Beaulieu: *Il Trovatore*, días 12 y 15 de octubre de 1968.

trata de la primera reseña de la que tenemos constancia sobre su rol de Manrique, por lo que vamos a analizar las características de su partitura.

Esta historia de amor y venganza, con libreto de Salvatore Cammarano (basada en la obra *El trovador*, de Antonio García Gutiérrez) se sitúa en el norte de España en el siglo XV. Manrico ha sido inducido por la gitana Azucena a creer que es su hijo. En realidad, es hermano del Conde de Luna, su rival enfrentado también por la mano de Leonora (que ama a Manrico). Pensando que Manrico es hijo de la gitana, quien años antes, ha matado a su hermano, el Conde ordena que lo ejecuten. Leonora, intentando salvar su vida, se ofrece al Duque y se envenena, pero el complot no tiene éxito.

Estrenada en Roma en 1853, es una ópera de números cerrados, poco conectados entre sí, con una distribución de voces típica de la ópera romántica. El papel de Manrico, sin embargo, es para un tenor más vigoroso de los que Verdi solía exigir. Roger Aliet considera que es un papel para un tenor con cualidades de *spinto*, cuya tesitura se halla habitualmente entre el *mi2* y el *la3*, aunque en la *cabaletta*, *Di quella pira*, debe llegar al *lab3*. La costumbre hace que el público espere en ésta un *do4* (la nota que escribe Verdi es un *sol3*) que debe considerarse como una ornamentación añadida propia de una segunda *cabaletta*, que por su dificultad y rapidez, hoy en día, se repite rara vez en escena.<sup>155</sup>

Ese *do* agudo es el terror para muchos tenores, por lo que algunos llegan a transcribir esta página un semitono más bajo. Los puristas, liderados por el director Riccardo Muti, desean eliminar de las partituras la interpolación de cualquier nota añadida. Para otro gran sector de cantantes, con ese famoso agudo se muestra la virtuosidad vocal y forma parte de la tradición. Precisamente por su dificultad, el público sabe apreciarlo y está impaciente por escucharlo.<sup>156</sup>

En el primer acto de la ópera, en la escena tercera, Manrico ha de cantar a Leonora una serenata romántica (*Deserto sulla terra*), luego un trío con ella y su rival (el conde Luna). En el acto siguiente, tras batirse los rivales en duelo, conoceremos que Manrico ha ganado, y le cuenta toda la historia a su madre. En

---

<sup>155</sup> Cfr. ALIER, R.: *Il Trovatore*. Edición Robinbook. Barcelona, 2000, p. 32.

<sup>156</sup> El propio Plácido Domingo reconoce que, siendo un papel idóneo para su voz, la inserción de ese agudo le ha limitado en sus interpretaciones. Véase MATHEOPOULOS, H.: *Op. cit.*, p. 161.

el aria *Mal reggendo all'aspro assalto* explica que una voz desde el cielo, un instinto, impidió que lo matara. Un momento muy sublime llega en el acto tercero con *Ah, si ben mio* y su famosa *Di quella pira*. Si el público es generoso y en aplausos interrumpe la escena, permite que el cantante se recupere para abordar un poco más descansado la temida aria final. En el último acto está el nostálgico dúo *Ai nosri monti* seguido por *Riposa madre* para finalizar con ese dramático dúo con Leonora, *Ha quest'infame l'amor venduto*.

Insistimos en señalar que la ópera *Il trovatore* ya formará parte ya del repertorio habitual del tenor. La representará todos los años, escribiendo con ella páginas de gran éxito. De hecho, desde este año de 1968 en que hace su debut y hasta el año 1978, la representará en más de treinta producciones.

En su rol de Manrique ofrecido en el Teatro de Beaulieu de Lausanne, Pedro Lavirgen es considerado, por su voz de timbre brillante y emisión natural; capaz de elevarse con facilidad cuando es necesario, dando en el cuadro final una réplica admirable a la Azucena de F. Mattiucci:

“Pedro Lavirgen (Manrique) a une voix au timbre lumineux, un naturel heureux et facile capable de s'élever à la rigueur. Au tableau final, l'entrelacs des répliques est admirable entre ce chanteur et Franca Mattiucci (Azucéna), dont le tempérament vocal est tout autre.”<sup>157</sup>

### **2.3. APARATOSO DEBUT CON DON CARLO EN EL LICEO**

El día siguiente a la inauguración solemne de la temporada liceísta 1968/69, con *Roberto Devereux* de Donizetti, se inicia una extraordinaria conmemoración verdiana abierta con la reposición de *Don Carlo*. Pedro Lavirgen canta por primera vez esta genial ópera de Giuseppe Verdi, no muy frecuente en las programaciones de entonces. Posteriormente presentaba ante el público barcelonés la recreación de Manrico.

Sobre el Libreto de Joseph Méry y Camille du Locle, se desarrolla *Don Carlo*, una segunda historia con música del compositor ambientada en España,

---

<sup>157</sup> DESPOUDS, A.: “Début de la saison d'opéras italiens. “Le Trouvère”: une oeuvre qui chante et enchante”, en: *Feuille d'avis de Lausanne*, 14 octubre 1968, p. 47.



durante el reinado de Felipe II (siglo XVI). Refiere el casamiento de Felipe con Isabel de Valois, quien estaba originalmente comprometida con el hijo de Felipe, Don Carlos. Trata de la oposición de Carlos y su amigo Rodrigo, Marqués de Posa, a la política del Rey respecto de Flandes, además de hacer mención al conflicto de poderes entre la Iglesia y el Estado. La princesa de Eboli, enamorada de Carlos, conspira contra él, y la ópera finaliza con el sacrificio de la vida de Rodrigo por su amigo y con Carlos que es entregado a la Inquisición por el Rey, su padre.

*Don Carlo* es una de las óperas más complicadas de Verdi, precisa de seis cantantes de primer nivel para abordar los seis papeles complejos, vocal y dramáticamente.<sup>158</sup> El papel de Don Carlo fue escrito, según señala Roger Alier, para un tenor lírico o lírico spinto con capacidad para sostener las notas con regularidad en la zona alta, debiendo llegar con comodidad al *sib3*. Sus intervenciones son frecuentes pero sólo tiene un aria en solitario (*Io la vidi*) y únicamente descansa en el primer cuadro del acto cuarto, en el que héroe principal no aparece a solo, siendo sus restantes intervenciones en dúo (con Posa, con Éboli, con Elisabetta), lo que hace que su papel parezca menos importante de lo que en realidad es.<sup>159</sup>

En el cartel de *Don Carlo* del Liceo figuran, en un interesante reparto: Fiorenza Cossotto (la Princesa de Eboli), María Ángeles Rosati (Isabel de Valois), Pedro Lavirgen (Don Carlos) Manuel Ausensi, Giovanni Foiani e Ivo Vinco en los principales papeles, dirigidos por Ottavio Ziino.<sup>160</sup>

Durante la primera representación (domingo 10 de noviembre) tuvo lugar un insólito acontecimiento. Tal y como nos comentaba Jaime Tribó<sup>161</sup>, al inicio del aria de entrada *Io la vido suo sorriso* Pedro Lavirgen se desmayó, desplomándose en el escenario. Fue muy aparatoso hubo que bajar el telón y se

---

<sup>158</sup> Cfr. ALIER, R.: *Introducción a la ópera Don Carlo*. Edición Robinbook. Barcelona, 2001, p. 181.

<sup>159</sup> *Op. cit.*, p. 29.

<sup>160</sup> Véase anuncio de la programación para el domingo día 10 en *La Vanguardia Española*, Barcelona, 8 noviembre 1968.

<sup>161</sup> Jaime Tribó ha sido maestro apuntador del Liceo, ejerce como locutor de Radio Nacional de España en Barcelona, habiendo retransmitido en directo numerosas producciones y es colaborador en diversas publicaciones sobre el Liceo.

interrumpió la representación con una pausa de veinte minutos. Tras ser atendido en el escenario por el médico del teatro y de descansar en su camerino, pudo continuar.<sup>162</sup>

Fue un hecho sin graves consecuencias, pero causó extraordinaria emoción en el público “por lo insólito del caso y por el afecto que se siente hacia este muchacho de Córdoba a quien augura un brillante porvenir”<sup>163</sup>, aunque no faltó alguien que creyera que esto formaba parte de la obra y que Pedro Lavirgen no sabía caer con naturalidad.<sup>164</sup> Cuando volvió a salir, reanudándose la representación, lo hizo “con un temperamento de sus mejores días, sin un mínimo de reserva, eso demuestra que él en el escenario sentía y se entregaba enormemente”.<sup>165</sup>

La prensa reflejó este incidente atribuyendo el desmayo a un trastorno de carácter cardíaco, siendo reanimado con una bomba de oxígeno y estimulantes para continuar posteriormente su actuación. Señala además que, al final de la representación, el público, que llenaba la sala, premió con una gran ovación al tenor, valorando el esfuerzo que había realizado tras el percance.<sup>166</sup>

Esta indisposición, una lipotimia debida a cierto cansancio, la explicará él mismo a la prensa días más tarde:

“Fue algo que aún me pregunto. Que aún no comprendo. No me había pasado nunca ni había razones ni antecedentes inmediatos de enfermedad... Fue casi en la entrada a escena... una inhibición cerebral que me hizo perder el

---

<sup>162</sup> Entrevista personal de la autora con Jaime Tribó (21 junio 2000). En Barcelona, generosamente Tribó nos regaló una entrevista en la que nos relató toda la trayectoria del tenor en el Liceo y, en una muestra de prodigiosa memoria, nos contó numerosas anécdotas como ésta de la que fue testigo. En este encuentro, en admiración hacia el cantante cordobés y en una muestra de generosidad, nos proporcionó una lista de fechas y títulos de las actuaciones liceístas de Lavirgen, fundamental para iniciar nuestra investigación. Por ello, desde estas líneas le manifestamos nuestro agradecimiento.

<sup>163</sup> A. N.: “Medallas de Radio Barcelona, a Fiorenza Cossotto y a Pedro Lavirgen por su labor en el Teatro del Liceo”, en: *Ondas*, Barcelona, 1º Quincena diciembre 1968, n.º 384.

<sup>164</sup> Confróntese ALIER R., AIXALÁ, R. y MATA, F.: *Op. cit.*, p. 321.

<sup>165</sup> Entrevista personal de la autora con Pablo Nadal (Barcelona 30 marzo 2000). Pablo Nadal, entusiasta aficionado de la ópera, ha desarrollado una labor de crítico musical, locutor en la ciudad Condal y autor de diversas publicaciones, algunas de ellas obras de referencia para nuestra investigación. Como asistente a las representaciones conserva una serie de recortes de prensa relativos al tenor que nos las ha facilitado. En esa entrevista nuevamente se nos mostró la admiración del público barcelonés hacia el tenor Lavirgen. Sirvan estas líneas en agradecimiento.

<sup>166</sup> Cfr. “El tenor Pedro Lavirgen se desmayó cuando cantaba”. A.P.T. Recorte de Prensa, escrito del día 15 y transmitido por Cifra. Recogido en Apéndice Doc. N.º 119.

conocimiento durante unos segundos. El incidente me produjo una pequeña crisis nerviosa, y aunque enseguida y amablemente me propusieron la suspensión de la obra, me negué. Pude superarlo, y aun en inferioridad física quedé en condiciones, si bien cortaron algunos números”.<sup>167</sup>

Aquel día sí le afectó esta incidencia en cuanto a moral y responsabilidad, era la primera vez ( y última) que tenía un percance de estas características en un teatro tan significativo, y “ante un público que le ha dispensado el honor y la gentileza de profesarle afecto”, pero al paso de los días consideraba que este accidente le podía ocurrir a cualquier ser humano: “Cantaba por primera vez *Don Carlos*, y en el Liceo, tenía compañeros de talla, y si los días que anteceden al estreno son de ensayos fuertes, en estas circunstancias aún más. Se crea una responsabilidad y una tensión que se traduce en nerviosismo.”<sup>168</sup>

Dos días más tarde, la vida teatral continúa y se desarrollaba la segunda función. Xavier Monsalvatge, tras comentar meticulosamente la partitura, señala que *Don Carlo* se representa con un acierto singular, en el que las cinco primeras figuras del reparto contribuyen a valorar una versión fuera de lo corriente por su equilibrio, su ímpetu y su veracidad dramática. Cossotto (la Princesa de Eboli), en su opinión “posee una voz de un volumen, de una fuerza y vehemencia que minimiza cualquier cantante que tenga a su lado”. Respecto a Pedro Lavirgen lo define como “magnífico de voz y de dicción, plenamente dominador de un estilo claramente operístico, sin amaneramientos ni abuso de los recursos efectistas a veces tolerados en el teatro musical menor.” El clamor general a la hora de los saludos le parece bien justificado, pues se ha aplaudido una versión “que no podía dejar indiferente a nadie.”<sup>169</sup>

Dentro de la conmemoración verdiana, este *Don Carlo* estuvo “muy por encima” del *Rigoletto*, y a juicio de José Casanovas, la representación llegó a

---

<sup>167</sup> LORÉN, J. A.: “Pedro Lavirgen”. A.P.T. Recorte de Prensa, 19 diciembre 1968. Recogido en Apéndice Doc. N.º 120. Entrevista ilustrada con una fotografía del tenor.

<sup>168</sup> *Ídem*.

<sup>169</sup> Confróntese MONTSALVATGE, X.: “En el Gran Teatro del Liceo «Don Carlo», de Verdi”, en: *La Vanguardia Española*, 12 noviembre 1968. A.P.T.

alcanzar fases de indudable trascendencia por las intervenciones estelares. Esta es una de las producciones que a través de una buena grabación discográfica “es susceptible de causar grandes sorpresas.”<sup>170</sup>

En el transcurso de la segunda representación de *Don Carlo*, que Pedro Lavirgen cantó “brillantemente y con soltura”, se le hizo entrega de las Medallas y Placas de Honor de Radio Barcelona instituida por iniciativa de dicha emisora. La crítica musical barcelonesa concede cada año un Premio Liceo a los mejores intérpretes de ópera; los correspondientes a la temporada 1967/68 habían recaído en Fiorenza Cossotto y Pedro Lavirgen, por lo que, aprovechando la estancia de ambos, se organizó este sencillo y emotivo acto desarrollado en el propio escenario del Liceo, en presencia de numerosos artistas y admiradores.<sup>171</sup>

### **2.3.1. Un paréntesis liceísta: el debut en el Metropolitan**

Pero pese al incidente comentado y una vez repuesto, Pedro Lavirgen pudo cantar la tercera función de *Don Carlo* y las dos previstas de *El trovador*, marchando inmediatamente a Nueva York, donde actuaría en el mítico Metropolitan Ópera, el templo de este género, de los Estados Unidos (el día 3 de diciembre).<sup>172</sup> De acuerdo con el programa de mano, completaban el reparto de *Tosca*: Lucine Amara (*Tosca*), William Dooley (*Scarpia*), Louis Sgarro (*Angelotti*) y Paul Plishka (*Sacristán*), dirigidos por Otto Schenk. Todos intervinieron en una *Special Student Performance*.<sup>173</sup>

Para este teatro le ofrecieron a Lavirgen la posibilidad de intervenir en tres funciones más de la ópera *Tosca*, pero sólo pudo hacer la primera por

---

<sup>170</sup> Vid. CASANOVAS, J.: “Música. Conmemoración verdiana”, en: *Destino*, Barcelona, 23 noviembre 1968, n.º 1625. A.P.T. Se dedica a comparar ambas partituras y las representaciones de *Rigoletto*, en la que intervino Jaime Aragall, de la que señala que fue una audición más, sin historia ni encantos, discreta.

<sup>171</sup> Vid. A. N.: “Medallas de Radio Barcelona, a Fiorenza Cossotto y a Pedro Lavirgen por su labor en el Teatro del Liceo”, en: *Ondas*, Barcelona, n.º 384, primera quincena diciembre 1968. Aparecen tres fotografías del tenor durante este acontecimiento. En una es felicitado por el galardón y por su restablecimiento, en otra junto a la italiana, los señores del Liceo Pamias y Masó y el jefe de programas de Radio Barcelona, Jaime Torrents.

<sup>172</sup> Confróntese CLARIÓN: “Noticias de Pedro Lavirgen”, en: *Córdoba*, 6 diciembre 1968, p. 7. en contraste con los datos anteriores, Clarión señala a Renata Tebaldi como compañera de reparto.

<sup>173</sup> Programa que se reproduce en la contraportada del programa libreto correspondiente al III Concurso Internacional de Canto “Pedro Lavirgen”, octubre 2002.

coincidencia de fecha con otros compromisos adquiridos. Para entonces cantaba en el Liceo y no deseaba disgustar al empresario Juan Antonio Pamias. Tras esta única función en el Metropolitan, el director gerente, Rudolf Bing, le ofertó un contrato como *cover*<sup>174</sup>, pero Lavirgen, aconsejado por su agente Ziliani, no aceptaría. En ese momento no supo si hizo bien o mal y, como dice el propio tenor, “desgraciadamente mi paso por el Metropolitan fue fugaz”.<sup>175</sup>

Como se publicaba en la prensa española, el público y la crítica de la ciudad estadounidense “emitieron el más favorable veredicto para la actuación del gran tenor” que logró un éxito formidable cantando con Renata Tebaldi (obsérvese que ésta se menciona en lugar de Lucine Amara): un éxito de capital trascendencia en la carrera artística de Pedro Lavirgen y, hasta ahora, el que más extenso eco ha encontrado en España y en el extranjero.<sup>176</sup>

Afortunadamente para nosotros, de esta actuación, podemos escuchar la interpretación que hace Pedro Lavirgen de la célebre aria del acto tercero *E lucevan le stelle*, recogida en una grabación discográfica.<sup>177</sup> Su análisis nos permite conocer el momento estilístico y vocal por el que atraviesa nuestro protagonista, definible bajo el término “esencia dramática”.<sup>178</sup> En nuestra opinión, su versatilidad interpretativa le permite acomodarse al canto de calor temperamental, exigido para reflejar al hombre atormentado por el recuerdo de la amada y su canto desesperado por aferrarse a la vida. Nos sorprende desde el inicio pues no hay ninguna frase desdeñable. Con aplomo Lavirgen recrea cada palabra, como en las evocaciones iniciales en que con gran sensualidad sugiere los diferentes sentidos (*lucevan*, lucían; *olezzava*, olía; *stridea*, sonaba; *fragante mi cadea fra le braccia*, el tacto). Con una extraordinaria flexibilidad articula el

---

<sup>174</sup> *Cover* o sustituto significa estar a todas las funciones que canten obras de tu repertorio y sustituirlo en caso de enfermedad o por otra contrariedad.

<sup>175</sup> Entrevista de la autora con el tenor (17 febrero de 2001).

<sup>176</sup> Este episodio, señala el crítico, “es de capital trascendencia en la carrera artística de Pedro Lavirgen y, hasta ahora, el que más extenso eco ha encontrado en España y en el extranjero”. “Éxito de Pedro Lavirgen en Nueva York”. A.P.T. Recorte de Prensa, diciembre 1968. Recogido en Apéndice Doc. N.º 121.

<sup>177</sup> CD *Pedro Lavirgen: Grandes momentos*, editado por el sello Fonoruz, CDF 1067 y CDF 1068.

<sup>178</sup> Un fragmento de la pieza *E lucevan le stelle*, ha sido recogido en el CD que ofrecemos en el tomo II.

recitado para pasar al cantable, iniciado sobre *Oh dolci baci*. Encontramos una voz de contenida expresividad, guiada por el trazado del *legato*, para convertirse en estremecimiento cuando la melodía le obliga a expansionarse hacia el agudo, subrayando cada sílaba. Con gran inteligencia respira antes de *disciogliea*, lo que permite –tras la tensión del ascenso anterior– guardar aliento para mantener la suspensión hasta *veli*. De esta manera le sigue la sección del aria con la que se llega al clímax. Puccini exige del intérprete la suficiente fuerza para superar el umbral orquestal que ahora se ha densificado; acentuar el texto en el registro agudo, cuando además debe plegarse a las exigencias dramáticas del discurso (*muoio disperato*). Pedro Lavirgen, con un dominio técnico más que demostrado y un derroche de cualidades vocales, es la voz de la desesperación.

### 2.3.2. Apoteosis con *Il trovatore* y Medalla de Oro del Liceo

Si ya en *Don Carlo* Pedro Lavirgen muestra toda su capacidad vocal y dramática, todavía tiene una nueva oportunidad en esta temporada del Liceo. Continuando la conmemoración verdiana se programan tres funciones de *Il trovatore* de acuerdo al siguiente reparto: Mirna Lacambra (Leonora), Dino Dondi (Conde), y Zoe Papadakis (Azucena), entre otros, dirigidos por Antón Guadagno.<sup>179</sup>

Con la expectación suscitada en el Metropolitan Opera, donde tuvo que salir a saludar solo y recibir entusiastas bravos, es entrevistado en *La Vanguardia Española* unos días antes de volver a presentarse en Barcelona. A lo largo de la misma nos muestra su punto de vista sobre la zarzuela, que abandona porque “sus aspiraciones han sido siempre llegar a ser un tenor internacional”, cosa que sólo se puede conseguir siendo tenor de ópera dado que “la zarzuela está en cierto modo limitada a los pueblos de habla hispánica”. No se considera un divo y reconoce que Italia “abre sus puertas a los que llegan con un nombre y un prestigio

---

<sup>179</sup> Programa de mano del Gran Teatro del Liceo. *Conmemoración Verdiana*, jueves 19 de diciembre de 1968, noche. Otras representaciones se ofrecieron el sábado 14, el jueves 19 y el domingo 22 de diciembre 1968. Imprime Artes Gáficas Klein, Barcelona.

acreditado, muy fácilmente, pero es terriblemente difícil para los que quieren comenzar allí”. La Scala le resulta hoy un reducto casi inexpugnable para cualquier artista que no tenga un “carnet” de primera estrella mundial y en su caso, circunstancias personalísimas de tipo físico le han impedido hasta ahora su debut en la Scala. Como él explica:

“Los montajes escénicos ocupan grandes espacios y obligan a complicados desplazamientos del cantante, que pondrían de manifiesto mi conocido «handicap» físico, por lo que respecta al movimiento”.<sup>180</sup>

La dirección de la Scala, que lo conoce, espera aún que su nombre tenga una superior garantía mundial y, mientras, confía en que su debut en el Metropolitan sea un escalón para su arribo a la Scala. Con una buena dosis de fuerza de voluntad y otra parte de buena fortuna, hasta ahora no se ha llevado ningún disgusto serio en la vida y cree que “el secreto de llegar a la meta propuesta con seguridad es medirse a sí mismo en su justa capacidad. Así pocas veces hay sorpresas y desengaños.”<sup>181</sup>

Preguntado si los aplausos trastornan, considera que es un ser humano y no pretende ser distinto a los demás: “me envanecen los aplausos, pero me esfuerzo en que me hagan el mismo efecto que el vino, que al cabo de unas horas ya se ha ido de la cabeza.” Sobre el merecimiento del carnet de estrella mundial responde: “Por ahora me considero un buen profesional; no excluyo la posibilidad de conseguirlo en un plazo más o menos breve.”<sup>182</sup>

Esta entrevista, muy similar a otras que le realizan, le acerca a los lectores en general y pone al día a los aficionados sobre sus últimos éxitos. En una de ellas “«El cordobés» de la ópera”, como le denominan, asegura que no le molesta

---

<sup>180</sup> Su lucha hasta superar este grave inconveniente para actuar en teatro ha sido, hasta los veintiséis años, aprovechando su estancia en Madrid, nadar en piscina cubierta durante todos los días del año unos tres mil metros, lo cual reforzó su salud. También cuenta la anécdota de cómo en Méjico le han dicho, jugando con su apellido, “Lavirgen canta como Dios”. A costa de su apellido le han hecho bromas en numerosos teatros, aquello lo tomó “como una más, aunque un poco irreverente quizá. La expresión es exagerada, pero queda el agradable fondo de elogio hermoso.” Véase DEL ARCO: “Mano a mano. Pedro Lavirgen”, en: *La Vanguardia Española*, 12 diciembre 1968. A.P.T.

<sup>181</sup> *Ídem.*

<sup>182</sup> *Ídem.*

este calificativo popular, porque es su admirador y porque ello significa un adjetivo de valor en integridad.<sup>183</sup>

Tras las representaciones de *Il trovatore*, en funciones de los días 14, 19 y 22 de diciembre, se suceden las puntuales crónicas. La prensa catalana mantiene durante estos años, como hemos podido comprobar, un cuerpo estable de críticos musicales: Xavier Monsalvatge, A. Menéndez Aleyxandre, Augusto Valera, Joan Guinjoan, Pablo de Nadal, Doctor Colomer Pujol, que nos han permitido seguir el punto de vista que los mismos mantienen del tenor, temporada tras temporada.<sup>184</sup>

Para Xavier Monsalvatge Pedro Lavirgen, conocido y con suficientes méritos refrendado por el público de otras latitudes, asume papeles de máxima responsabilidad y nos escribe cómo obtuvo un éxito rotundo y merecido:

“Cantó con absoluta entrega, magnífico de voz, con un timbre puro, lírico y potente que no empañaron los continuos escollos de la partícula de «Manrico». Sus mejores intervenciones fueron, a nuestro entender, las del segundo acto. En el tercero, pareció llegar un poco fatigado, o tal vez cauteloso al «momento de la verdad», que es para muchos el de «La Pira», lo que no le impidió de dar los agudos de rigor con plenitud, aguantándolos sin vacilaciones y dando lugar con ello a que las ovaciones al final fueran tumultuosas (...) El teatro estaba lleno de verdad como en las grandes solemnidades.<sup>185</sup>

Augusto Menéndez Aleyxandre señala que Pedro Lavirgen encarnando el papel del trovador Manrico “se ha situado a máxima altura como cantante y actor y ha sido objeto de una ovación impresionante,” en la que califica de una representación completísima y soberbia.<sup>186</sup>

En la *Hoja del Lunes* se apunta cómo los pisos altos estuvieron divididos en algunas ocasiones aisladas; pero, en los finales de actos, los aplausos sonaron unánimes y sostenidos en honor de todos los intérpretes. Lavirgen “en plena

---

<sup>183</sup> Confróntese ARMENGOL, J.: “Pedro Lavirgen, el cordobés de la ópera”. A.P.T. Recorte de prensa. Recoge foto del tenor. Recogido en Apéndice Doc. N.º 122. Le preguntan si no considera poco publicitario su apellido a lo que responde que en la base de cualquier carrera hay que contar principalmente con la calidad y la preparación. Por tanto el nombre es secundario.

<sup>184</sup> Una fotografía de todos ellos juntos se puede ver en el libro PÉREZ SENZ J.: *José Carreras, el placer de cantar*. Ediciones de Nuevo Arte Thor. Barcelona, 1988, p. 44-45.

<sup>185</sup> Confróntese MONSALVATGE, X.: “Un nuevo «Trovatore», con Pedro Lavirgen y Mirna Lacambra”, en: *La Vanguardia Española*, 15 diciembre 1968. A.P.T.

<sup>186</sup> Cfr. MENÉNDEZ ALEYXANDRE, A.: “Gran Teatro del Liceo. Una excelente versión de «El Trovador», en: *La Prensa*, 16 diciembre 1968. A.P.T.



forma, prodigó sus lípidos agudos, siempre afinadísimos y brillantes, alcanzando relieve y éxito, muy merecidos.”<sup>187</sup>

Joan Guinjoan tras recordar el reciente éxito obtenido en el Metropolitan de Nueva York, apunta refiriéndose a la primera representación, que la actuación del tenor sirvió para confirmar de nuevo las grandes posibilidades vocales de este cantante y sobre todo su fuerte temperamento artístico:

“En la traducción de «Manrico» consiguió superar con seguridad y soltura los múltiples fragmentos en los que abundan las dificultades técnicas, acometiendo con gran ímpetu los pasajes más escabrosos, y entregándose totalmente a la interpretación del personaje que encarnó. Gracias a su indiscutible fibra artística, Lavirgen logra en sus versiones crear una corriente de tensión y un clima emotivo, que causan siempre un impacto directo en el auditorio. Su actuación fue aplaudida con entusiasmo por el público que llenaba el Gran Teatro del Liceo.”<sup>188</sup>

Para Augusto Valera, en un clima de confrontación por el apasionamiento del público, la gran obra de Verdi fue el motivo del éxito absoluto de Pedro Lavirgen:

“Tras un primer acto recibido con cierta frialdad, aunque al final del mismo se hizo patente ya la división de opiniones, la apoteosis vino marcada por los solos de Pedro Lavirgen en el segundo cuadro del acto tercero, tras los cuales se prodigaron a nuestro gran artista las mejores ovaciones de la velada. Una velada intensa y emocionante en la cual el Gran Teatro del Liceo registró un lleno absoluto. Pedro Lavirgen hizo gala de las muchas cualidades que le adornan y tras sus rotundos y recientes éxitos en el Metropolitan de Nueva York obtuvo en esta ocasión un nuevo triunfo, merecido por la excelente interpretación vocal y escénica que supo imprimir a su persona. Una labor irregular, pero siempre dentro de gran categoría musical.”<sup>189</sup>

Finalmente, de este recorrido por la prensa barcelonesa reproducimos parte del artículo de Juan Arnau encabezado por el rótulo “Apoteosis de Pedro Lavirgen

---

<sup>187</sup> Vid. L. G. M.: Reposición de «Macheht» y «El trovador», en el Liceo”, en: *Hoja de Lunes*, 16 diciembre 1968. A.P.T.

<sup>188</sup> Confróntese GUINJOAN, J.: “Primera representación de «El trovador», en el Liceo”, en: *Diario de Barcelona*, 15 diciembre 1968. A.P.T.

<sup>189</sup> VALERA, A.: “En el Liceo. Conmemoración verdiana. Éxito de Pedro Lavirgen, en un «Trovador» muy discutido”, en: *El Noticiero Universal*, 17 diciembre 1968. A.P.T.

en «Il trovatore»”. Como su título ya anuncia, está centrado en el triunfo “en el canto que apasiona y enciende por la rotundidad de la voz, por la entrega sincera” del tenor Lavirgen. Tras un largo elogio, sobre la dosificación inteligente en su rol, continúa analizando su intervención:

“Cantó con talento, siempre seguro de su trayectoria ordenada y pensada para rendir el máximo cuando su papel lo exige. Y así pudimos admirarle en una actuación aplomada, con temple y calidad constante, pero por encima de todo, pudimos aplaudirle en calidad de gran intérprete verdiano; con todos los requisitos que esta condición comporta.”

Seguidamente explica lo que comporta ser un tenor verdiano y la honestidad de un artista que lo entrega todo:

“En *Il Trovatore* no cabe sofisticación: se canta con plenitud, con arranque, con potencia y vibración emotiva, dándolo todo y exponiendo más, o en caso contrario el resultado es otra cosa, que nada tienen en común con Verdi. Pedro Lavirgen dio todo cuanto podía dar cantando controlando y con línea; y si su voz preciosa, tensa, valiente, grande, con vuelo lírico y acento dramático, a la vez, se impuso por belleza, sonoridad y colocación perfecta, la rúbrica a una interpretación que hace honor a uno de los más importantes tenores dramáticos de la actualidad, la dio la fuerza de su entrega, el calor de su ímpetu y la forma de cantar del artista honesto que lo expone todo”.<sup>190</sup>

Alier, Aixalá y Mata enmarcan este *Il trovatore* dentro de los títulos con los que Juan Antonio Pamias ofreció una oportunidad a los cantantes locales. En este caso, a Mirna Lacambra, que hasta ahora había cantado pequeños papeles y que pudo mostrar su valía. A su lado, Pedro Lavirgen hizo un Manrico creíble y sólido.<sup>191</sup>

La interpretación de estos roles verdianos ha supuesto unas páginas de glorioso éxito para Pedro Lavirgen. Pero aún nos queda un importante hito que señalar como culminación en esta temporada: la concesión de la Medalla de Oro del Liceo, un galardón que muy pocos artistas poseen y con el que la Empresa del

---

<sup>190</sup> Vid. ARNAU, J.: “Apoteosis de Pedro Lavirgen en «Il Trovatore»”, en: *TeleExpres*, 16 diciembre 1968, p. 29. Muestra una fotografía del tenor.

<sup>191</sup> ALIER R., AIXALÁ, R. y MATA, F.: *Op. cit.*, p. 322.

Gran Teatro del Liceo reconoce la trayectoria profesional desempeñada. En el año 1966 fue entregada a la mezzo Fiorenza Cossotto; en el 67, al tenor Jaime Aragall; en el año 70 se entregará al agente artístico Victor Vladarsky y un año después, a la bailarina Alicia Alonso.<sup>192</sup>

Pedro Lavirgen recibe la 17ª Medalla de Oro del Liceo entregada por Juan Antonio Pamias, el domingo 22 de diciembre de 1968, en un intermedio de la función de *Il trovatore*.<sup>193</sup> Los cordobeses supieron de este acontecimiento porque Clarión transcribe en la prensa local la nota publicada en Barcelona por la empresa del coliseo<sup>194</sup> en la que justifica el merecido homenaje:

“Al gran tenor andaluz Pedro Lavirgen, con ocasión de serle entregada la medalla de oro del Gran Teatro del Liceo, preciado galardón que poseen contados artistas y que se le entregará a Lavirgen en reconocimiento de sus extraordinarias dotes artístico-humanas que han hecho que sus actuaciones en el primer coliseo lírico español hayan sido siempre acogidas con el mayor entusiasmo por la entrega y la vibración que nuestro gran tenor ha derrochado recompensadas siempre por la mayor admiración y cariño del público barcelonés. Todos recuerdan las felices actuaciones de Lavirgen en el Liceo, que comenzaron en 1964 y consecutivamente han continuado en las cuatro temporadas siguientes, interpretando hasta ocho óperas diversas, obteniendo siempre un triunfal éxito.”<sup>195</sup>

---

<sup>192</sup> Libro de la *Extraordinaria Temporada de Ópera, invierno 1971–1972*. Gran Teatro del Liceo. Barcelona, 1972, Sin paginar. Recoge esta lista, fecha y fotografía de los anunciados como premiados.

<sup>193</sup> Cfr. “Homenaje al tenor Pedro Lavirgen”, en: *Diario de Barcelona*, 24 diciembre 1968. A.P.T. Recoge una fotografía con el tenor que, visiblemente emocionado, coloca su mano izquierda en el corazón mientras escucha a Pamias, quien le va a entregar la medalla. A su izquierda Paquita.

<sup>194</sup> También puede leerse en el artículo “Pórtico de la gloria”, en: *Diario SP*, 22 diciembre 1968, p. 9.

<sup>195</sup> CLARIÓN: “Homenaje de Barcelona a Pedro Lavirgen, en la imposición de la medalla de oro del Liceo”, en: *Córdoba*, 27 noviembre 1968. A.P.T. También aparece reseñado, pero más breve en “Sección noticiario” del Programa de mano correspondiente a la segunda representación de *El trovador*, Gran Teatro del Liceo de Barcelona, correspondiente al jueves 19 de diciembre de 1968. En concreto se anuncia en los siguientes términos: “para tributar merecido homenaje de admiración y simpatía al gran tenor Pedro Lavirgen, con motivo de habersele concedido el máximo galardón liceísta o sea la Medalla de Oro del este Gran Teatro del Liceo, que será solemnemente entregada en tal día.”

Pedro Lavirgen se encuentra en este feliz momento “en primera fila entre los cantantes españoles de la actualidad.”<sup>196</sup> A telón caído, rodeado de admiradores y autoridades, recibe además distintos obsequios. Jiménez Nieto nos hace una exhaustiva descripción:

“Después de que finalizase el tercer acto, de que Pedro Lavirgen cantase, con su magnífica escuela –no en vano es discípulo de Miguel Barrosa– la peliaguda romanza «Ah s’i, ben mio» y con un gran coraje y valentía la conocidísima «Pira», «a tono» con un interminable do natural –cosa que hoy poquísimos tenores se atreven a intentar realizar en el teatro– el público entusiasmado aplaudió frenéticamente, obligando a levantar el telón innumerables veces; llamando a Pedro Lavirgen, entre coreados ¡bravos!, por su nombre propio y apellido, haciéndole saludar sólo una, dos... diez veces.”<sup>197</sup>

Finalizado el acto tercero, añade Jiménez Nieto, en medio de una “atronadora tempestad de aplausos y bravos –que de forma lícita y honrada (y esto es muy importante; significa muchas cosas a las que no podemos referirnos) alcanzó Pedro Lavirgen–, a telón corrido, se reunieron en el escenario más de trescientas personas”.<sup>198</sup>

Junto al empresario de dicho coliseo lírico estaban representados la Junta de Propietarios, la Diputación y Ayuntamiento de Barcelona, la orquesta, el cuerpo de baile y coros, el Ayuntamiento de Bujalance.<sup>199</sup> Es de señalar que en la historia del Teatro Liceo era la primera vez que la orquesta obsequiaba a un artista y que también se encontrasen representados los empleados de dicho teatro –hasta los más modestos–, una representación del Quinto Piso (¡ese temible Quinto Piso!), los abonados...<sup>200</sup>

---

<sup>196</sup> Confróntese MONSALVATGE, X.: Reseña del acontecimiento, *La Vanguardia Española*, 24 diciembre 1968. A.P.T. Esta noticia deja constancia de los regalos que recibe: un objeto de artesanía, un San Jorge, una medalla del Cuerpo de baile...

<sup>197</sup> JIMÉNEZ NIETO: “Notas musicales. El año musical 1968 se cierra con la imposición al tenor PEDRO LAVIRGEN de la «Medalla de Oro» del Gran Teatro Liceo de Barcelona”. A.P.T. Recorte de prensa. Incluye fotografía. Recogido en Apéndice Doc. N.º 123.

<sup>198</sup> *Ídem.*

<sup>199</sup> Entre las autoridades figuraban: el teniente de alcalde de Barcelona, señor Samarants; el vicepresidente de aquella Diputación Provincial; el alcalde de Bujalance, Antonio Zurita, acompañado de dos capitulares. De ambas corporaciones recibió el artista espléndidos obsequios, así como de sus compañeros de profesión artística. Véase CLARIÓN: *Op. cit.*

<sup>200</sup> JIMÉNEZ NIETO: *Op. cit.*

Juan Antonio Pamias ofreció la Medalla de Oro en un discurso en el que habló de Pedro Lavirgen como artista y como hombre muy culto, así como de su “humildad y sencillez en todos los actos de su vida, tanto pública como privada”, de su tesón, aparte de su voz privilegiada y estudio, y al que no le faltó la suerte al encontrar en Madrid a su profesor de canto, Miguel Barrosa. En este instante – seguimos la descripción que nos hacía Jiménez Nieto– sonó una gran ovación y el insigne profesor se vio obligado a subir; entonces, alumno y maestro se abrazaron largamente emocionados mientras todos aplaudían. “Con un éxito rayando en el paroxismo” Lavirgen no pudo salir del Teatro durante varias horas, pues una ingente masa de aficionados reclamaba sus fotos y autógrafo como recuerdo; entre su camarín y la calle varios centenares de personas –de toda condición– le esperaban y no cesaron de aclamarle.<sup>201</sup>

El Coro del Gran Teatro del Liceo fue una de las agrupaciones musicales que se ha sumado a esta celebración. En dicho acto le entregó al homenajeado una placa sobre madera con la dedicatoria: “a Pedro”, con fecha 22 diciembre de 1968.<sup>202</sup>

La entrega de esta máxima recompensa que se otorga a los grandes triunfadores en la actividad artística del Coliseo, nuevamente fue reseñada por Francisco de Sales Melguizo (Clarión). Señala cómo para esta memorable ocasión el tenor estuvo acompañado por una representación de sus paisanos presidida por el alcalde. Ya Melguizo con su presencia en Barcelona, días antes de este evento, pudo comprobar la extraordinaria estima que siente el público por el tenor de Bujalance.<sup>203</sup>

Un mes más tarde de este emotivo homenaje, Pedro Lavirgen ofrendó esta Medalla de Oro a su maestro Miguel Barrosa, haciéndolo depositario de ella. Éste la colocó en el estudio donde impartía las lecciones a sus alumnos.<sup>204</sup>

---

<sup>201</sup> *Ídem.*

<sup>202</sup> Mostrada en la “Exposición Pedro Lavirgen...”, ya citada, celebrada en Bujalance, año 2002.

<sup>203</sup> Confróntese CLARIÓN: “Sección de Música. Subtítulo: “Mañana la medalla de oro del Liceo de Barcelona a Pedro Lavirgen” en: *Córdoba*, 21 diciembre 1968. A.P.T.

<sup>204</sup> Cfr. “Pedro Lavirgen ofrenda su medalla de oro a Miguel Barrosa”. A.P.T. Recorte de prensa, 19 enero 1969. Recogido en Apéndice Doc. N.º 124.

Al famoso tenor se le ha empezado a aplicar en la ciudad catalana el sobrenombre de “el Cordobés de la ópera”, calificativo que recibe con satisfacción: porque es un admirador de su paisano el diestro Manuel Benítez y porque tal denominación le parece elogiosa “al ensalzar el valor y la integridad que también hacen falta en el arte lírico.”<sup>205</sup> Con estas palabras compagina el tenor el amor que siente hacia su tierra natal y hacia su residencia veraniega en la localidad de Castelldefels.

#### **2.4. MADAMA BUTTERFLY, DEBUT EN PENSILVANIA, Y AIDA EN BARI**

Tras la intensa actividad sobre el escenario liceísta del mes de diciembre se produce un breve paréntesis por las fiestas navideñas y el tenor inaugura el año 1969 actuando en la Academy Philadelphia de Pensilvania (EEUU) con un montaje de *Madama Butterfly* de Giacomo Puccini, representadas en el Lyric Opera (7 de enero).

La ópera en tres actos, *Madama Butterfly* (1904), sobre el libreto de Giuseppe Giacosa y Luigi Illica, nos traslada a la Nagasaki (Japón) de comienzos del siglo XX. El oficial naval Pinkerton realiza una ceremonia de casamiento con la joven geisha conocida como Butterfly, a pesar de los recelos expresados por Sharpless, el cónsul norteamericano. Pinkerton regresa a los Estados Unidos. Butterfly se queda convencida de que él volverá. Cuando lo hace, tres años después, viene acompañado por una esposa norteamericana; y Butterfly, presa del dolor, se suicida.

Para el tenor, nos explica Plácido Domingo, en el primer acto hay numerosos *si bemoles* nada fáciles de abordar, como tampoco lo es el hermoso agudo de *Addio fiorito asil*. La tesitura del dueto amoroso es bastante aguda y

---

<sup>205</sup> Vid. “Mirador de la ciudad. Apuntes de un mirón. El cordobés de la Ópera”, en: *Diario de Barcelona*, 25 diciembre 1968, p. 3. Lavirgen es preguntado por la zarzuela y llega a la conclusión de que es más difícil que la ópera, porque no se trata solamente de cantar, siendo necesario hablar como un actor de comedia, si se quiere hacerlo con naturalidad.

durante muchos pasajes la orquesta va redoblando la melodía, lo que obliga a dominar la voz, para que, sin forzar se proyecte sobre la orquesta.<sup>206</sup>

Siguiendo a Roger Alier, para Pinkerton se precisa un tenor de perfil lírico. Efectivamente se mantiene constantemente en escena durante el primer acto, con intervenciones entrecortadas y un extenso dúo, posiblemente uno de los más largos jamás escrito. Sin embargo, aunque la partitura exige alcanzar el *do4* – señala– no es excesivamente difícil y tiene un prolongado descanso a lo largo del segundo acto y el principio del tercero.<sup>207</sup>

En Pensilvania, la protagonista femenina es la célebre Martina Arroyo (Cio-Cio San), con Theodor Uppman (Sharpless), Dorothy Krebill (Suzuki) y la orquesta dirigida por Anton Guadagno. La representación marcó el debut local del tenor español que llegaba precedido del éxito obtenido un mes atrás en el Metropolitan. Con su presencia en escena parece que la función transcurre con un nuevo aire:

“The performance marked the local debut of Pedro Lavirgen, the Spanish tenor who sang his debut at the Met this season. Lavirgen entered the spirit of the performance smoothly and shaped a characterization based on the text. Although not a sumptuous tenor, his voice has richness in the low range and clarity in the top. His singing –and the quality was general through the cast– was careful rather than torrential, but ingratiating. The opening scene had an offhand quality which disappeared when Lavirgen sang with Martina Arroyo, who had the little part. Their first act duet displayed great attention to proportion and balance.”<sup>208</sup>

En otra visión de este nuevo tenor se señala su destacada personalidad y la elegancia con la que encarna al oficial Pinkerton. Igualmente subraya su

---

<sup>206</sup> MATHEOPOULOS, H.: *Op. cit.*, pp. 75–76.

<sup>207</sup> ALIER, R.: *Madama Butterfly. El mundo de la ópera*. Ediciones Punto Clave. Barcelona, 1988, p. 20.

<sup>208</sup> “La representación marcó el debut local de Pedro Lavirgen, el tenor español que realizó su debut en el Met esta temporada. Lavirgen introdujo sutilmente el espíritu de la representación y dio forma a una caracterización basada en el texto. Aunque no es un tenor suntuoso, su voz tiene una riqueza en los graves y claridad en los agudos. Su canto –y la calidad fue general en el reparto– fue cuidadoso más que torrencial, pero zalamero. La escena de obertura tuvo una brusca calidad que desapareció cuando Lavirgen cantó con Martina Arroyo, quien tuvo un pequeño papel. Su primer dueto mostró gran atención a la proporción y balance”. Confróntese WEBSTER, D.: “At the Academy. «Butterfly» Preented by Lyric Opera”, en: *The Philadelphia Inquirer*, 8 enero 1969, p. 26.

apasionamiento en el dueto y el aria final en que imprimió una intensidad considerable:

“A new and personable tenor from Madrid, Pedro Lavirgen, missed some of the devil-may-care quality of the naval rascal, but he sang his portion of the great love duet with impassioned poetry, joining Miss Arroyo in a well sustained high C. His final song of remorseful despair was given with considerable power.”<sup>209</sup>

El rol del lugarteniente de la marina norteamericana Benjamín Franklin Pinkerton será uno de los que menos figure en su repertorio. De hecho lo volverá a representar en este continente con la Baltimore Opera Company, en 1971, y no volverá a cantarlo nunca más, aunque el aria *Addio florito asil* si figure en el programa de algunos conciertos y quede registrada en una grabación discográfica de 1976.

Tras esta intervención en la capital norteamericana, su próxima actuación nos conduce a suelo italiano donde hace tres funciones del rol de Radamés en el Teatro Petruzzelli de **Bari**, región de Puglia (los días 1, 4 y 9 de febrero). En este teatro, con capacidad para 4000 espectadores, se ofrece un espectáculo que sobresale. Se trata del montaje escénico de Carlo Acly Azzolini, en un pretexto para lo colosal, pero en el que el maestro ha realizado una perfecta adecuación entre lo escénico y lo musical, con una rigurosidad en la dramática verdiana a cargo de las voces de Emma Renzi (*Aida*), Pedro Lavirgen, Biserka Cvejic (*Amneris*) y Piero Cappuccilli (*Amonasro*) dirigidos por Franco Ferraris, y con la participación del Cuerpo de Baile de Bratislava.

En la crítica correspondiente a la primera función se dedican subtítulos para los aplaudidos protagonistas vocales y para el excelente público. En la triunfal grandiosidad de *Aida*, el *summum* de la teatralidad verdiana –siguiendo a F. Chieco– el director ofreció una interpretación profundamente meditada y fuera

---

<sup>209</sup> “Un tenor de Madrid nuevo y agradable, Pedro Lavirgen, perdió algo de la despreocupada calidad del granuja naval, pero interpretó su papel del dueto del gran amor con apasionante poesía, junto a la señorita Arroyo en un buen do sostenido. Su canto final de desesperación con cargo de conciencia se dio con considerable poder.” Confróntese DE SCHAUENSEE, M.: “At the Academy. «Butterfly»: Singing in the Dark”, en: *The Evening Bulletin*, Philadelphia, 8 enero 1969, p. 12B.



de la rutina. Constituyó un éxito estrepitoso con aplausos intensos y prolongadas ovaciones también a telón abierto. Por su parte, al español Pedro Lavirgen se le elogian cualidades del tenor heroico que raramente se pueden apreciar, como son el lirismo, la delicadeza y el color vocales:

“Da parte sua, lo spagnolo Pedro Lavirgen, il quale evidentemente non appartiene all’esigua schiera dei tenori d’urto dallo squillo «eroico», si rinfranca agevolmente negli slanci lirici ove maggiormente risaltano la morbidezza e il colore di una voce bene educata.”<sup>210</sup>

De Bari se traslada a Palermo, donde realiza otras seis representaciones de la misma obra verdiana, que alterna con las producciones de *I pagliacci* en la Staatsoper de Viena y *Don Carlo* en Alemania (21 de marzo).<sup>211</sup> Efectivamente, en la Deutsche Oper de Berlín (antigua Alemania del Este) coinciden en el reparto dos españoles: Lavirgen, que hace su presentación, y la soprano Pilar Lorengar, como Elisabeth, instalada en esta capital como miembro de esta compañía desde hace once años.<sup>212</sup> Con ellos completan el reparto Peter Lager (Felipe II) e Ingvar Wixell (Rodrigo), entre otros, bajo la dirección musical de Hans Zanotelli.<sup>213</sup>

Durante la primera quincena de abril se desplaza a **Dublín**, para presentarse en esta ciudad con *Il trovatore*. Inaugura la Temporada Internacional de Ópera del Gaiety Theatre y ofrece un total de cuatro representaciones,

---

<sup>210</sup> “Por su parte, el español Pedro Lavirgen, que evidentemente no pertenece a la exigua fila de los tenores de impacto con un timbre «heroico», se levanta fácilmente en los arranques líricos donde mayormente resaltan la suavidad y el color de una voz bien educada”. Cfr. CHIECO, F.: “La stagione lirica al Petruzzelli. Nella trionfale grandiosità di «Aida» la «summa» della teatralità verdiana”. Subtítulos: Franco Ferraris ne ha offerto ieri un’interpretazione profondamente meditata e al di sopra della «routine» – Applauditi protagonisti vocali Emma Renzi, Pedro Lavirgen, Biserka Cvejic, Piero Cappuccilli – La regia di Carlo Acly Azzolini e la partecipazione del corpo di ballo di Bratislava – Pubblico imponente”. A.P.T. Recorte de prensa, 2 febrero 1969. Recoge una instantánea de la escena del triunfo de Radamés. Recogido en Apéndice Doc. N.º 125.

<sup>211</sup> Según el libro de contabilidad actúa los días 22, 24 y 27 de febrero y el 4 de marzo en Palermo. Obsérvese que cada cuatro días sube al escenario para el duro roll de Radamés y que tras desplazarse a otras ciudades, alternando con *Pagliaci* y *Don Carlo* (días 9 y 21 de marzo) retorna nuevamente a Palermo, los días 15 y 30 del mismo mes, para sendas funciones.

<sup>212</sup> Pilar Lorengar fue contratada por la Deutsche Oper Berlin en 1957 y con ella permanecería durante treinta años. Véase DE SAGARMÍNAGA, J. M.: *Diccionario de cantantes líricos españoles*. Fundación Caja de Madrid y Acento editorial. Madrid, 1997, p. 211.

<sup>213</sup> Programa de mano de Deutsche Oper Berlin: *Don Carlo*. Contiene los autógrafos de algunos de los solistas.

compartiendo escenario con Bianca Berini (Azucena), D’Orazi, (Conde Luna), Marina Stoica (Leonora), Boemches, Assandri, que siguen la batuta directoria de Napoleone Annovazzi.<sup>214</sup>

El crítico Robert Johnston (*The Irish Press*) recomienda esta producción a sus lectores. Tras destacar las virtudes de Bianca Berini, con su no acertada adecuación al rol de Leonora, y la actuación convincente bien sostenida del barítono, insiste en las cualidades prometedoras de Pedro Lavirgen:

“This was a really compelling performance well supported by a rich baritone in Attilio D’Orazi as Di Luna and a promising tenor in Pedro Lavirgen as Manrico, who has a good voice, but hardly in the Caruso class.”<sup>215</sup>

Seguidamente, Lavirgen retoma *Aida* para subir al escenario en Estambul, en cinco ocasiones (meses de abril y mayo), a las que siguen cuatro representaciones de *Lucia de Lamme Moor*.<sup>216</sup> Sin tregua en el calendario de trabajo, a primeros del mes de junio está en Buenos Aires para abordar *Trovador* (días 5 y 8 de junio) y *Aida*, nuevamente en Split (Croacia, el día 13 de julio de 1969).

## 2.5. EN SANTIAGO DE CHILE, PITTSBURGH Y HARTFORD

En agosto cruza nuevamente el Atlántico para intervenir en el Cuarto Festival Lírico de **Santiago de Chile** en el Teatro Municipal, organizado por la Corporación Cultural y Municipalidades de Santiago y Providencia. Están previstas tres funciones para los días 12, 16, y 19 de agosto, a cuya inauguración asistirá el presidente de la República, ministros del gobierno y otras autoridades.<sup>217</sup>

---

<sup>214</sup> Programa de mano. Gaiety Theatre. International Opera Season: *Il Trovatore*. Los días 7, 9, 11 y 14 de abril de 1969. Printed by the Elo Press Ltd., Dublín 8. En la temporada internacional se han programado 6 óperas italianas: *Nabucco*, *Il Trovatore*, *Elisir*, *Don Pasquale* y *Md. Butterfly*.

<sup>215</sup> “Fue una representación realmente convincente bien sustentada por un barítono rico, Attilio D’Orazi como Di Luna y un tenor prometedor, Pedro Lavirgen como Manrico, que tiene una buena voz, pero no tanto como del estilo de Caruso.” Confróntese JOHNSTON, R.: “Il Trovatore”, will get better”, in: *The Irish Press*, 8 abril 1969. A.P.T.

<sup>216</sup> Según el libro de contabilidad, las *Aidas* tienen lugar los días 17, 18, 21 y 24 de abril, y el 1 de mayo; *Lucia* el 10, 11, 14, y 15 de mayo de 1969.

<sup>217</sup> Avance de la programación publicado en: *El Mercurio*, Santiago de Chile, 8 agosto 1969, p. 39.

La temporada comenzará con *Carmen*, prevista con Pedro Lavirgen (Don José), Mignon Dunn<sup>218</sup> (Carmen), Aldo Protti (Escamillo), Carlos Haiquel, Clara Stock, Ximena Riveros y Mariano de la Maza. El elenco ha estado realizando ensayos exhaustivos para lograr una excelente versión. Como maestro concertador está el músico italiano Antón Guadagno. A cargo de la dirección escénica figura el maestro Kaufmann, del Teatro Colón de Buenos Aires. Con él ha colaborado Ramón Vinay, el excelente cantante chileno, que aprovecha esta oportunidad para despedirse de su labor artística.<sup>219</sup> Junto a ellos, la Orquesta Filarmónica Municipal, el Coro y Ballet lírico municipal, incluido el coro Infantil.

Pero el inicio de la temporada debe postergarse porque el tenor español contrae una laringitis y es reemplazado por el joven tenor mexicano Salvador Novoa, quien llegó a la capital especialmente contratado. Pedro Lavirgen se pasea con el rostro desilusionado por los pasillos en los entreactos, y el público solo puede conocerlo en las grabaciones: el sello discográfico chileno ASFONA ha editado *Gala en la ópera*, además de las zarzuelas *Luisa Fernanda*, *Doña Francisquita*, *Bohemios* y otro de *Canciones populares*.

En una entrevista realizada en estos días de convalecencia, el comentarista cuenta a modo de anécdota cómo el arrebatado del temperamento de Pedro Lavirgen le juega inesperadas consecuencias sobre el escenario, como la ocasión en que en una función de *I pagliacci* el tenor debió empujar a otro personaje; lo hizo con tal fuerza que una soprano salió disparada, deshaciendo una fila de cantantes, yendo a estrellarse contra un carro. El solista se justificaba señalando que en el escenario había que darlo todo en cada momento, sin pensar que había una actuación al día siguiente.<sup>220</sup>

---

<sup>218</sup> La célebre mezzo norteamericana protagonizó un espectacular show a su llegada a Santiago, pues bajó del avión luciendo el atuendo de Carmen, mantilla incluida. Los solistas fueron recibidos por numerosos artistas chilenos.

<sup>219</sup> Ramón Vinay se retira tras cuarenta años en la profesión. Entonces señala que Santiago de Chile necesita de un Ministerio de Bellas Artes donde se incluyera la ópera. Habría mejores oportunidades para los valores jóvenes, un mayor campo de actividades y un estímulo general para la ópera. Véase “Gripe dejó sin tenor a la ópera”, en: *El Mercurio*, Santiago de Chile, 13 agosto 1969, pp. 1 y 14.

<sup>220</sup> Confróntese “En Chile, el tenor Lavirgen debutó sólo en el disco”. A.P.T. Recorte de prensa atribuido a 1969. Recogido en Apéndice Doc. N.º 126.

Finalmente el público chileno puede aplaudirlo en *Tosca* (27 de agosto) al lado de la soprano chilena Nora López (*Tosca*), Barry Morell, Aldo Protti (*Scarpia*) y Ramón Vinay. Una ópera ovacionada por el público, en la que Pedro Lavirgen, en el papel del romántico de pintor, cumplió de forma sobresaliente, dado que su llena voz de tenor y su “ángel” lo ubicaron plenamente en el rol central masculino. El público, que desbordaba el teatro, lo aplaudió con delirio y el tenor mostraba ante la prensa su satisfacción después de haber superado la aguda bronquitis que le impidió presentarse en *Carmen*.<sup>221</sup>

De esta primera función tenemos otro punto de vista. El crítico del diario *La Nación* señala la conjunción de factores que deben coincidir en una ópera, entre ellos se debe contar en primer lugar con excelentes cantantes y que además sean, en lo posible, buenos actores; después, una buena dirección orquestal y una buena puesta en escena. Sólo parte de esto sucedió. Tras mencionar a Nora López y señalar sus defectos (agudos *gridentes*, línea de canto dispareja, desafinaciones...) se detiene en Pedro Lavirgen:

“Como Mario Cavaradossi, empezó tímido y cauteloso en su actuación para después ir subiendo en intensidad dramática y vocal, alcanzando ésta su grado máximo en el tercer acto, especialmente en la romanza «E lucevan le stelle...» que la cantó con sobrecogedora expresividad.”<sup>222</sup>

Dado que señala “defectos” a cada uno, podemos considerar la actuación de Lavirgen de positiva, con una intensidad dramática en ascenso.

Tras un paréntesis de descanso durante el mes de septiembre, el tenor vuelve al escenario de la ópera de **Pittsburgh**, el Syria Mosque, para interpretar la obra de Georges Bizet, los días 9 y 11 de octubre, que con *Carmen* abre la trigésimo primera temporada. Richard Kart como director musical de la Ópera de Pittsburgh –puesto que ocupa desde hace once años– dirige la obra, consiguiendo más de lo que había conseguido en cualquier otra ópera con el siguiente elenco:

---

<sup>221</sup> Vid. GARFIAS, G.: “Aplausos a granel para «Tosca»”, en: *LUN*, Santiago de Chile, 28 agosto 1969, p. 11. Foto de Pedro Lavirgen que está muy emocionado del recibimiento que le otorga el público chileno.

<sup>222</sup> Vid. L. B. S.: “Se lució Aldo Protti en el rol de Scarpia”, en: *La Nación*, Santiago, 30 agosto 1969. A.P.T.

Mildred Miller en el papel principal femenino, Pedro Lavirgen el protagonista masculino, Joan Patenaude (Micaela) y Bernard Turgeon (Escamillo).

Bajo el subtítulo de “Lectura fuerte”, la *Pittsburgh Post-Gazette* nos da cuenta de la intervención de Lavirgen con una voz manejada excelentemente hasta el *Aria de La flor*, en la que parece que al principio perdió un poco el control:

“Mr. Lavirgen gave a sturdy reading of the music allotted «Don José». The voice is lyrico-dramatic and was handled excellently until the Flower Song. Here the tenor seemed to lose control at the start of the aria. He regained it however and the aria ended well.”<sup>223</sup>

Para Carl Apone, unas 3800 personas ovacionaron la obra de Bizet, distinguida con las mejores estrellas que hayan pisado este escenario, por lo que la Ópera Metropolitana se debía encontrar oscura estos días sin dos de sus estrellas que la iluminaron con sus actuaciones: Mildred Miller y Pedro Lavirgen. La interpretación de este último es descrita como una de las mejores que ha pasado por ese escenario en los últimos años y al que se espera volver a escuchar pronto:

“[Mildred Miller] Carmen was three dimensional, sometimes gay, sometimes sultry. Her attitude toward other members of the cast was varied. All in all she was the best all-around Carmen in recent years here. While Miss Miller faded in the last act, Lavirgen, (Don José) got stronger and better. His voice was a bit edgy in the first act but got smoother and smoother. In the final act when he begged Carmen to return he was exquisite. Lavirgen is a very interesting young man whose first-rate performance should earn him more roles here.”<sup>224</sup>

---

<sup>223</sup> “El señor Lavirgen realizó una sólida lectura de la música asignada a «Don José». La voz es lírico-dramática y fue excelentemente llevada hasta el Canto de la Flor. Aquí el tenor pareció perder el control al comienzo del aria. Sin embargo, lo recuperó y el aria finalizó bien”. Confróntese STEINFIRST, D.: “Mildred Miller Exciting. City Opera Opens with Fine «Carmen», en *Pittsburgh Post-Gazette*, 10 octubre 1969, p. 28.

<sup>224</sup> “[Mildred Miller] Carmen fue tridimensional, algunas veces alegre, otras veces sensual. Su actitud hacia otros miembros del reparto fue variada. En conjunto fue la mejor Carmen desde todos los puntos de vista en los últimos años. Mientras la señorita Millar decayó en el último acto, Lavirgen, (Don José) se fortaleció y mejoró. Su voz estuvo un poco tensa en el primer acto pero fue suavizando más y más. En el acto final, cuando rogó a Carmen que volviera, estuvo exquisito. Lavirgen es un joven muy interesante cuya representación de primera debería hacerle ganar más papeles aquí”. Vid. APONE, C.: “Crowd of 3800 cheers Bizet work. Opening night Carmen work of art here”, in *The Pittsburgh Press*, 10 octubre 1969, p. 30.

Finaliza esta estancia en suelo americano participando en una representación de *Adriana Lecouvreur* de Francesco Cilea, organizado por la Connecticut Opera Association, en el Bushnell Memorial de Hartford. Pedro Lavirgen, como Maurizio, comparte reparto con la célebre cantante Magda Olivero (A. Lecouvreur), dirigidos por Carlo Moresco.<sup>225</sup> Supuso la incursión del tenor en un nuevo título que solamente volverá a representar en el Liceo de Barcelona, enero de 1979.

---

<sup>225</sup> Programa de mano del Bushnell Memorial de Hartford. *Adriana Lecouvreur*, 18 de octubre de 1969, p. 9. Para el día 26 de noviembre se anuncia a Montserrat Caballé en *Un ballo in maschera* junto a los también españoles Vicente Sardinero y Bernabé Martí.

### **3. “DEBUTS” INTERNACIONALES, AÑO 1970**

En noviembre de 1969, el tenor inaugura por primera vez una Temporada de Ópera en el Gran Teatro del Liceo. Se trata de un acto revestido de gran solemnidad y para el cual el Liceo volverá a requerir de su presencia en sucesivas ocasiones. En esta manera especial de encontrarse con el público aficionado barcelonés, ofrece *Carmen* en la temporada 1969/70, y *Aida* en la función inaugural de la Temporada de Ópera 1970/71, con la que el teatro conmemoraba el centenario de su estreno mundial. De acuerdo con este calendario, seguiremos la labor interpretativa enmarcada entre estas dos fechas liceístas y comprobaremos que Barcelona y Las Palmas de Gran Canaria son las únicas localidades españolas en las que interviene a lo largo del año 1970.

Junto a estos hechos, adelantamos cómo va a seguir incorporando nuevas obras: *Rigoletto* e *I vespri siciliani* de Giuseppe Verdi y *Andrea Chénier* de Umberto Giordano. Un repertorio para el que debe crear una diferencia de gamas de colores vocales, con una técnica vocal sólida para abordar las dificultades que conllevan la mayoría de sus personajes heroicos. Con ellos llegará a seducir a los públicos de Dublín, Philadelphia, Cincinnati y Buenos Aires, entre otros, con los que encabezamos cada uno de los apartados que pasamos a abordar.

#### **3.1. TEMPORADA LICEÍSTA 1969/70: CARMEN, EN LA SOLEMNE INAUGURACIÓN, Y LA DOLORES**

En noviembre, el tenor regresa a España para el gran acontecimiento que constituye el encuentro con el Gran Teatro del Liceo de Barcelona que, para la solemne inauguración de esta temporada 1969/70, se abre con *Carmen* de Bizet. El día 13 de noviembre, Pedro Lavirgen tiene el honor, por primera vez, de

formar parte del reparto que abre la temporada de ópera. Ha ganado un merecido puesto en el Liceo, en el que ofrecerá tres funciones más de su Don José, durante los días 16, 18 y 22 de dicho mes.

En el reparto de cantantes (dentro de las normas de la Empresa de dar a conocer a todos los buenos especialistas mundiales mezclados con elementos ya conocidos en la ciudad), hace su presentación la mezzo rumana Elena Cernei. A su lado, los conocidos María Luisa Cioni que encarna a Micaela, Dolores Torrentó (Frasquita), Nadine Duwez (Mercedes), el barítono Edoardo Ciccanti (Escamillo) y James Morris (Zúñiga), todos a las ordenes escénicas del regista Roberto Carpio, quien dirige la nueva versión escenográfica original de Nicola Benois y bajo la dirección musical del maestro Odón Alonso (titular de la Orquesta Sinfónica de la RTVE).

En el programa de mano aparece una invitación para escuchar, gozar y sufrir con *Carmen*, a la que Nietzsche llamó música mediterránea y redentora. En el comentario, de la que fue la interpretación liceísta número 173 de *Carmen*, se recuerda a dos grandes nombres, María Gay y a Miguel Fleta. El aragonés Miguel Fleta, para José M.<sup>a</sup> Colomer, ha sido el Don José más grande que pisó las tablas del mundo, pero eso es historia, y añade: “en la actualidad una mención de honor para ese gran tenor que es Pedro Lavirgen, heredero de la tradición española, arrollador y sincerísimo en una interpretación fuertemente conmovedora y en ciertos momentos escalofriante.” Los españoles –señala– llevan la gran ventaja de que, como ya lo son, no necesitan españollear para interpretar *Carmen*, cosa que hace la obra muy difícil para el público español, que no tolera el falseamiento. Para todos los públicos del mundo pueden ser válidas cierto tipo de interpretaciones que a nosotros nos suenan a falso.<sup>226</sup>

---

<sup>226</sup> Confróntese COLOMER PUJOL, J. M.<sup>a</sup>: “Carmen no es una españolada...” en: Programa de mano de la Temporada de Ópera del Gran Teatro de Liceo, función de inauguración de la temporada, correspondiente al 13 de noviembre 1969. La empresa remarca las novedades introducidas en los servicios del Teatro. Entre otras, se ha puesto en servicio un segundo ascensor, se han mejorado los servicios sanitarios y de calefacción, así como el alfombrado del primer vestíbulo del ingreso por La Rambla.



Juan Guinjoan, en su comentario de la noche inaugural de gran brillo artístico y social, señala el importante papel de Don José de éxito para Pedro Lavirgen:

“Ha vuelto a triunfar identificándose por completo con el personaje. Tanto las excepcionales dotes vocales de este cantante como su fogoso temperamento y fibra artística, responden por completo a las exigencias de este importante papel. En su magistral traducción de la célebre “aria de la flor” (segundo acto), Pedro Lavirgen despertó un gran entusiasmo entre el público, siendo calurosamente aplaudido.”<sup>227</sup>

La velada de inauguración es un acto solemne, tanto en el plano artístico como en el social. Junto a los comentarios artísticos aparecen referencias a las numerosas personalidades barcelonesas que acudieron, y la llegada de los asistentes es presenciada por los aficionados: el lucimiento de joyas y de los últimos modelos con firma de modisto. También se nombran las autoridades asistentes (autoridad militar, alcaldes, gobernador, Diputación) y las jovencitas presentadas en sociedad, que como era tradicional “vistieron sus primeras galas de mujer”.<sup>228</sup>

Este ritual que rodea a la ópera, para un grupo social de cierta élite, marca una visión del espectáculo operístico que recibirá sus críticas en los años venideros. Habrá que esperar a que se separe el mundo del espectáculo del mundo social que lo rodea. Entonces quedará la ópera como una manifestación cultural.

Juan Arnau resalta en su titular al gran triunfador de la noche:

“Interpretaciones como la de Pedro Lavirgen en la romanza de la flor, justifican y, a veces, compensan años de ineludible afición a la ópera y a los misterios de la voz. Cito este fragmento de «Carmen» por empezar de alguna manera la crónica; en realidad fue toda la actuación de nuestro gran tenor lo que merece el relieve de la referencia destacada y el respeto al artista capaz de emocionarnos con la calidad, belleza y sinceridad de su entrega, sí que también

---

<sup>227</sup> GUINJOAN, J.: “Con ópera de tema español inauguró la temporada el Liceo”, en: *Diario de Barcelona*, 14 noviembre 1969, p. 19. Subtítulos: Nuestro primer coliseo registró una noche de gran brillo artístico y social. Presentación de la mezzo soprano rumana Ellena Cernei y gran éxito del tenor Pedro Lavirgen en “Carmen”, de Bizet.

<sup>228</sup> Vid. BAYONA, J. M.<sup>a</sup>: “Numerosas personalidades barcelonesas realizaron la inolvidable velada”, en: *Diario de Barcelona*, 14 noviembre 1969, p. 19.

por la jerarquía de una voz hermosísima que es, ante todo vehículo de condiciones hasta el escalofrío. Pero Lavirgen cantó la célebre romanza con una pasión, un lirismo, un orden y una intensidad emotiva contagiosos; con un calor humano y una autenticidad de acentos en los que el gran corazón del artista se volcó en refinamientos espontáneos inevitablemente conmovedores. Dominando la voz, administrando el aliento para que la frase, el concepto y el sentimiento resultasen amplios, apasionados hasta hacernos estallar en la más estruendosa ovación de la noche. Maravillosa interpretación de un cantante que prodigó durante toda la representación inteligencia, arte y técnica vocal de primer orden. Limpia, pura, preciosa de timbre, la voz de Pedro Lavirgen fue hermosamente lírica en el primer acto, con fluidez dramática en el tercer y cuarto episodios tan admirable como la línea y el buen gusto con que atacó los momentos más desgarrados de su papel. Pedro Lavirgen fue el gran triunfador de la noche.”<sup>229</sup>

Augusto Valera coincide con Arnau, destacando en la velada el triunfo indiscutible de Pedro Lavirgen, en un rol que interpretó magníficamente, tanto en la parte vocal como en la teatral:

“Una «romanza de la flor»” bellísima, arrancó los mejores aplausos de la noche para un Lavirgen que se encuentra en su mejor momento artístico. Pletórico de facultades vocales, lleno de entusiasmo interpretativo; y, sobre todo, profundo conocedor del personaje con el cual se identifica totalmente, superando sus versiones de «don José» de las temporadas 1964-65 y 1966-67. Si bien no pueda compararse el binomio «don José» «Carmen» 1966-67 (junto a Grace Bumbry) con la versión de anoche.”<sup>230</sup>

La representación –añade– fue interesante por la dirección de escena a cargo de Roberto Carpio, y atractiva la presentación general. Un reparto equilibrado en el cual, tras el innegable éxito de Pedro Lavirgen, apunta como

---

<sup>229</sup> ARNAU, J.: “Inauguración de temporada en el Liceo con la ópera «Carmen». Pedro Lavirgen, gran triunfador”, en: *TeleExpres*, 14 noviembre 1969. Noticia de prensa cedida por Pablo de Nadal.

<sup>230</sup> VALERA, A.: “El Liceo en marcha. Carmen, 114”, en: *El Noticiero Universal*, Barcelona, 14 noviembre 1969. Recoge en una fotografía el instante en que los artistas están saludando al público a telón cerrado. Noticia de prensa cedida por Pablo de Nadal.

segundo aplauso, el tributado al aria de Micaela (tercer acto) encarnada por María Luisa Cioni.<sup>231</sup>

Siguiendo en la línea de los comentarios anteriores, para Augusto Menéndez Aleyxandre, este Don José es una de las creaciones más destacadas para Pedro Lavirgen:

“Generoso de su espléndida voz, aunque sin caer nunca en la afectación ni eclecticismo, natural, fluido, seguro de su papel y de las tablas y con elevado sentido dramático, ha sido pieza decisiva en esta función inaugural para caldear el ambiente y en la famosa y bellísima Romanza de la flor ha sido objeto de una ovación muy prolongada.”<sup>232</sup>

Xavier Monsalvatge nos dice que en el Liceo se movilizó el público adicto a la ópera para cumplir con un rito social inamovible. Esta fiesta inaugural de la temporada, con un lleno absoluto, brillante y espectacular, hubo un real y sincero interés por la representación, demostrado con el calor de los aplausos al final de los actos, premiando con entusiasmo a cada uno de los intérpretes y saludando repetidamente una vez bajado el telón. A continuación nos ofrece su visión de la partitura. Es en ciertos aspectos una obra maestra, una pieza inamovible del repertorio operístico y su permanencia está asegurada para mucho tiempo: Si se escenifica con una buena protagonista y un buen equipo de cantantes (y ésta es la circunstancia que se ha producido ahora), será siempre un éxito porque la ópera de Bizet no tiene enemigos. Musicalmente la representación se ha beneficiado de la presencia en el atril de director del maestro Odón Alonso. Al solista que dedica más líneas es al tenor Pedro Lavirgen:

“Creo que era en 1964 cuando este excelente cantante se hizo cargo de este difícil rol en una función esporádica que reveló sus posibilidades para encarnar el personaje. Después, hace tres temporadas, se impuso de nuevo al lado de Grace Bumbry y ahora ha vuelto a ofrecernos una interpretación convincente de la obra. Espléndido de voz, seguro en todo momento, dominando las tablas tanto en las escenas líricas del primer y segundo acto como en el dramatismo del

---

<sup>231</sup> *Ídem.*

<sup>232</sup> MENÉNDEZ ALEYXANDRE, A.: “Gran Teatro del Liceo. Con «Carmen»”, de Bizet, se inauguró la temporada de ópera en un ambiente de renovada tradición”, en: *La Prensa*, 15 noviembre 1969. A.P.T.

tercero y en el vibrante y patético desenlace final, el artista se entrega a una fogosidad expresiva que produce verdadera impresión. Particularmente notable fue su versión del aria de la rosa (2º acto), que le valió un prolongado aplauso.”<sup>233</sup>

El diario *Destino* escribe: “Lavirgen es un gran cantante, muy ajustado, como la Cioni, a un punto exacto de equilibrio entre el estilo operístico y un correcto sentido de la musicalidad y del bien decir. No es tan fácil tampoco matizar un «Don José», cuya personalidad va mudándose sustancialmente a lo largo de los cuatro actos.”<sup>234</sup>

Para Colomer Francés esta *Carmen* contó con un buen reparto, que supo comportarse de modo correcto en el difícil arte de dar vida a una obra tan conocida. La obra fue aceptada y aplaudida por el público a lo largo de toda la representación y en esta especial noche de la temporada Don José, personaje bravío y primer papel masculino:

“Fue encarnado por el gran tenor español Pedro Lavirgen que una vez más dio muestra de valía; su voz potente, bien timbrada y viril sonó magnífica mostrándose además como un excelente actor. Una de las ovaciones de la noche fue precisamente dedicada a él, después de la célebre romanza de la flor del segundo acto.”<sup>235</sup>

En la misma línea discurre la siguiente crítica, firmada por L.G.M., que señala el aplauso al divo:

“Los protagonistas de la obra fueron la mezzosoprano Elena Cernei que compuso con discreción, la figura de Carmen. Uno de sus oponentes fue el tenor Pedro Lavirgen, entusiasta de esa obra, que canta y vive con plena comprensión del personaje de Don José; su intervención fue en todo momento espléndida, consiguiendo las mayores ovaciones de la noche hasta el punto de ensombrecer la

---

<sup>233</sup> Confróntese MONTSALVATGE, X.: “Ayer noche en el Gran Teatro del Liceo. «Carmen», de Bizet, inauguró brillantemente la temporada de ópera”, en: *La Vanguardia Española*, Barcelona, 15 noviembre 1969, p. 44.

<sup>234</sup> Cfr. A.P.T. Recorte de Prensa, *Destino*, 22 noviembre 1969. Foto de Don José (Pedro Lavirgen) con Carmen durante la representación. Recogido en Apéndice Doc. N.º 127.

<sup>235</sup> Vid. FRANCÉS, C.: “Brillante inauguración de la temporada de ópera con «Carmen»”, en: *Solidaridad Nacional*, 15 noviembre 1969, p. 13. Foto en un momento de la representación con Lavirgen en el centro.

actuación de sus compañeros, convirtiendo así una ópera de diva, en una obra de tenor. Con ellos compartieron el general aplauso María Luisa Cioni, una «Micaela» de excepcional dulzura; Edoardo Cittanti, Lolita Torrentó, Nadine Duwez y James Morris.<sup>236</sup>

Pero para Melchor Borrás de Palau, la protagonista femenina es una desconocedora de lo racial andaluz, por lo que pretende intuirlo y se desmanda con grotescos ademanes y absurdos atuendos, que el regista debiera subsanar. Por ello, esta Carmen es calificada “con reparos” y no apta para los entendidos en la historia del traje y de las costumbres, en la que “triunfó una vez más este gran tenor que es Pedro Lavirgen. Sin ningún género de dudas, puede decirse que él salvó la representación manteniéndola al nivel artístico que para un Liceo corresponde.”<sup>237</sup>

La actividad profesional de Lavirgen es seguida por sus paisanos cordobeses porque el tenor tiene unos actos de homenaje pendientes con dos instituciones locales. Además del título de Socio de Honor de la Sociedad de Conciertos de Córdoba, recibirá el de Hijo Predilecto de su ciudad natal, otorgado en su día por aquel Ayuntamiento; ambas entidades esperan la confirmación de unas fechas consecutivas en las que el artista pueda acudir personalmente a recibir estos testimonios de admiración de sus paisanos y admiradores.<sup>238</sup>

Puntualmente Clarión informa de los éxitos del gran tenor comprovinciano en la función de gala inaugural de la temporada 1969-70. Da a conocer el reparto y se lamenta por no poder presenciar una de sus grandes creaciones.<sup>239</sup>

---

<sup>236</sup> Confróntese L. G. M.: “Dos óperas y dos conciertos”. Noticia cedida por Pablo de Nadal. Recorte de Prensa, Barcelona, 17 noviembre 1969. Recogido en Apéndice Doc. N.º 128.

<sup>237</sup> Vid. BORRÁS DE PALAU, M.: “En el Liceo. Inauguración de la temporada de ópera con «Carmen» de Bizet”. Noticia de prensa cedida por Pablo de Nadal. Recorte de prensa que atribuimos al periódico *El Correo Catalán*, Barcelona, noviembre de 1969. Recogido en Apéndice Doc. N.º 129.

<sup>238</sup> Cfr. CLARIÓN: “El jueves concierto patrocinado por Información y Turismo” subtítulo: Los homenajes a Pedro Lavirgen, en: *Córdoba*, 4 noviembre 1969, p. 13.

<sup>239</sup> Vid. CLARIÓN: “Información lírica de actualidad. El día 13 de noviembre abrirá Pedro Lavirgen la temporada en el Liceo de Barcelona”, en: *Córdoba*, 24 octubre 1969, p. 7.

Finalmente, tras seguir la retransmisión por Radio Nacional de España en Barcelona, asegura que le llena de satisfacción haber escuchado este resonante triunfo, muy aplaudido por el público, y llega a compararlo con el propio Miguel Fleta:

“La verdad es que la ovación de la noche, esmaltada de clamores, fue para Pedro Lavirgen en la «romanza de la flor» cantada con poderío de facultades y arte depurado, hasta justificar la afirmación de que este cantante es el mejor «don José» del mundo, emulando al inolvidable Miguel Fleta en este papel.”<sup>240</sup>

Siguiendo la temporada liceísta, el empresario ha programado la reposición de *La Dolores* de Tomás Bretón, fiel a su tradición de incluir en la programación un estreno o una reposición de un compositor español, y realizan dos funciones a primeros de diciembre (días 3 y 9). Con esta política, en las últimas 23 temporadas se han realizado en este coliseo el estreno de 12 óperas hispanas y 10 reposiciones. En concreto esta obra de Bretón fue presentada por última vez en el Liceo en 1959.

La morfología de *La Dolores* está ajustada al esquema tradicional de la ópera italiana, por lo que ha representado uno de los hitos en la carrera del operista Bretón. El libreto fue trazado por él mismo a partir de la autorización que le concede su autor Feliu y Codina, y se estrenó en el Teatro de la Zarzuela en 1895. Sus tres actos se desarrollan en Calatayud, el primero se cierra con la celebre jota del tenor, tiene como protagonista a la mujer que inspiró el título de la obra, haciendo referencia a la popular copla. El tímido seminarista Lázaro está enamorado de la joven moza de servicio de la posada, que es ultrajada por un antiguo novio Melchor. Lázaro le ha declarado su amor en el bello dúo *Dime que me quieres*, y desafía a Melchor, quien muere en la lucha.<sup>241</sup>

En esta ocasión, el cuadro de protagonistas está formado exclusivamente por artistas españoles y en él se presentan cantantes que nunca han actuado en el Liceo, junto a otros ya conocidos. Pedro Lavirgen “pletórico de facultades”,

---

<sup>240</sup> Cfr. CLARIÓN: “Triunfo de Pedro Lavirgen en el Liceo de Barcelona”, en: *Córdoba*, 19 noviembre 1969, p. 5.

<sup>241</sup> Vid. ALIER, R., AVIÑO, X. y MATA, F. X.: *Diccionario de la Zarzuela*. Daimon. Barcelona, 1986, pp. 48–49.

Raimundo Torres, el buen barítono, siempre correcto y entonado, y algún otro buen elemento en papeles secundarios, dirigidos por Salvador Ochoa. Los debutantes fueron María Fernanda Acebal, soprano; Ramón Contreras, barítono, y el bajo Esteban Astarloa, “que demostraron que su carrera artística, con amplio repertorio operístico, está bien justificada”, y fueron aplaudidos al término de sus intervenciones.<sup>242</sup>

Con respecto a la segunda función, para Juan Guinjoan, aparte de la actuación de Pedro Lavirgen, “que fue como siempre convincente”, en esta versión destaca la extraordinaria participación del Cuerpo de Baile del Liceo; y en cuanto al solista, subraya que:

“Interpretó muy bien a Lázaro y cuya actuación estuvo siempre a la altura de las circunstancias, haciendo gala una vez más de su excelente emisión vocal y de un temperamento fogoso y apasionado que se adaptó por completo al papel que encarnó.”<sup>243</sup>

Idéntico punto de vista mantiene Juan Arnau, que tras significar la brillante, briosa y ágil coreografía de Juan Magriñá para el Ballet, se detiene en Pedro Lavirgen:

“Puso en toda su actuación la calidad y la categoría del auténtico divo, entregándose a un papel que exige pero da poco, motivo de que su éxito se valore exclusivamente en méritos al dramatismo que imprimió a su acento siempre noble, sincero, servido por una voz que sonó siempre en su justo enfoque; diversa de matizaciones y tan segura como brillante en las zonas agudas que dieron auténtica vibración a la representación, admirable su dicción del “Henchido de amor santo”, su lirismo tuvo amplio vuelo en el dúo, del tercer acto, cantado con orden y absoluto control de intensidades.”<sup>244</sup>

Durante el entreacto de la representación, a telón corrido, se le entrega a Juan Antonio Pamias el Premio Gran Teatro del Liceo, otorgado anualmente por Radio Barcelona EAJ-1, premiando sus esfuerzos en pro de la ópera y de la

---

<sup>242</sup> L. G. M.: “«La Dolores» de Bretón, en el Liceo”. Recorte de prensa cedido por Pablo de Nadal, atribuido a diciembre de 1969. Recogido en Apéndice Doc. N.º 130.

<sup>243</sup> GUINJOAN, J.: “Gran Teatro del Liceo. Clamorosa actuación de Pedro Lavirgen en «La Dolores»”, de Bretón.”, en: *El Diario de Barcelona*, 10 diciembre 1969. A.P.T.

<sup>244</sup> ARNAU, J.: “Correcta interpretación de «La Dolores»”, en: *TeleExpres*, 10 diciembre 1969. Noticia cedida por Pablo de Nadal.

cultura de la ciudad. La placa le fue entregada por Luis Alfonso de Baviera y Borbón.<sup>245</sup>

*La Dolores* es también retransmitida por radio, según comenta Clarión a los lectores cordobeses, que pudo apreciar cómo durante toda la representación, y tras el limpio y potente agudo final, Pedro Lavirgen y sus compañeros recibieron el más fervoroso homenaje del público.<sup>246</sup>

### 3.2. LAS PALMAS Y VIENA, 1970

En febrero del nuevo año 1970 el tenor se desplaza a Gran Canarias para participar en el Festival de Ópera y así, Las Palmas completa el binomio de las capitales españolas que durante este año asisten al privilegio de sus representaciones.

Pedro Lavirgen muestra a la prensa su alegría por acudir al III Festival de Ópera en Las Palmas porque empezó a cantar aquí en el Teatro Pérez Galdós (recordemos que hizo su presentación como tenor solista formando parte de la Compañía Amadeo Vives) y anima al nuevo valor canario, el tenor Blas Martínez, que hará su debut con *I pagliacci*.<sup>247</sup>

Estas temporadas fueron posibles gracias al compromiso que en su día asumió la sociedad de Amigos Canarios de la Ópera, desde que en 1967 un grupo de operófilos convocó su reunión fundacional. Ese mismo año, con motivo de la entrega por el Ayuntamiento de esta ciudad del nombramiento de Hijo Predilecto al tenor Alfredo Kraus, los Amigos Canarios iniciaron su andadura lírica con la

---

<sup>245</sup> Confróntese FRANCÉS, C.: “Vistosa reposición de la ópera «La Dolores», de Bretón”. Noticia cedida por Pablo de Nadal. Recorte de prensa atribuido a *Solidaridad Nacional*, diciembre de 1969. Recogido en Apéndice Doc. N.º 131. También nos señala cómo Juan Antonio Pamias es nombrado Gran Oficial de la Orden del Mérito de la República Italiana, cuyo embajador en Madrid le impuso en la temporada anterior la Medalla de Oro de la Cultura de aquel país.

<sup>246</sup> Véase “Cordobeses en el mundo. Pedro Lavirgen canta «La Dolores» en el Liceo de Barcelona”. A.P.T. Recorte de prensa, atribuido a Clarión, *Córdoba* diciembre de 1969. Recogido en Apéndice Doc. N.º 132.

<sup>247</sup> Confróntese “III Festival de Ópera en Las Palmas. Alternativa lírica del gran tenor Pedro Lavirgen con Blas Martínez”, en: *El Eco de Canarias*, 11 febrero 1970, p.7.



celebración de un primer festival, en el que se programaron tres óperas, con una única función, protagonizadas todas por el cantante palmense.<sup>248</sup>

Para hacer frente a los cuantiosos gastos, esta Asociación debe elegir adecuadamente cada uno de los elementos y con el tiempo se verán obligados a pasar de una estructura de “amateurs” a empresarios. Para el contrato de los cantantes de esta temporada se habían puesto de acuerdo con el Teatro de Málaga a fin de abaratar los costes de la producción y, pese a ello, algunos de los carteles previstos “caen” por motivos económicos.<sup>249</sup>

En el título *Cavalleria rusticana* bajo la dirección del maestro Eugenio M. Marco, intervienen los coros de la ABAO, Montserrat Aparici (Santuzza) y los barítonos Marco Stechi y Mari D’Anna. Del tenor Lavirgen señala el *Diario de las Palmas*:

“Su extraordinaria superación tanto en el estilo como en la emisión que le llevan a recrear lo que canta –su «Addio alla mamma» habla elocuentemente de su extraordinaria clase–, confirmando una línea majestuosa, redonda, específicamente dramática, sin que le falte la sugestión lírica. Un gran tenor, en suma”.<sup>250</sup>

Como escribe *El Eco de Canarias*, el público ovacionó con un “largo torrente de aplausos en un Pérez Galdós pleno y rutilante”, existía una gran expectación que permitió que la representación de la obra de Mascagni fuese de línea superior con un Pedro Lavirgen “en apogeo, timbre precioso, limpios

---

<sup>248</sup> Cfr. DÁVILA NIETO, C.: “El Festival de Ópera de Las Palmas de Gran Canaria”. *Monsalvat*. Barcelona, mayo 1981, n.º 83, pp. 277 a 281.

<sup>249</sup> Estaba previsto que asistiera Alfredo Kraus, pero parece ser que no se respetaba el caché que previamente había pactado y decidió no acudir a las islas. Esto fue objeto de una variada polémica con la publicación en prensa de diversas manifestaciones. El propio tenor escribió los motivos de su ausencia. Véase “Carta de Alfredo Kraus”, en: *La Provincia*, 11 febrero 1970, p. 4. Al no poder contar finalmente con Kraus, Juan Cambreleng, secretario de la asociación, intentó contratar a algunos de los cantantes que se encontraban en Málaga. Algunos pretendían cobrar el doble de su caché, pensando que dada la inminencia de las fechas tendrían que aceptar esas condiciones. Pese a los obstáculos consiguieron reunir un *poker de tenores*: Juan Bautista Daviu, Pedro Lavirgen, Ugo Benelli y Blas Martínez. Confróntese A. O.: “Juan Cambreleng: pensamos que Kraus, por su condición de canario, rebajaría su «caché»”, en: *Las Provincias*, 13 febrero 1970, p. 7.

<sup>250</sup> Vid. A. Q. P.: “«Cavalleria Rusticana» y «Pagliacci» abrieron el III Festival de ópera”, en: *Diario de las Palmas*, 13 febrero 1970. A.P.T.

agudos, musicalidad segura”.<sup>251</sup> Días después, en este mismo festival canario interpretará una *Aida* el día 16 de febrero.

Siguiendo Lavirgen su cita con el Staatsoper de Viena, representa *Il pagliacci*, de la que ofrece dos representaciones, suponemos con gran éxito, porque retornó a esta ciudad austriaca a lo largo del presente año, para *Don Carlo* y reponer nuevamente la obra de Leoncavallo.<sup>252</sup>

A su regreso de Viena coincide con diferentes generaciones de ópera en Madrid. Efectivamente Paco Diéguez, Pedro Lavirgen, Cina Cigna y Miguel Barrosa son fotografiados en el madrileño “Tablao de Las Brujas”. Este anecdótico encuentro recogido en prensa, por el que los cantantes de ópera en una de las mesas dan palmas sordas al compás de la guitarra, nos describe un testimonio especialmente valioso. Tras conversar el periodista con el tenor Lavirgen recoge estas palabras: “...va a Dublín y procede de Viena, «pero no ha querido decirme que la crítica vienesa que enjuició su labor en la ópera *Payasos* dijo de él: Es el mejor del mundo»”.<sup>253</sup>

### 3.3. DUBLÍN: DEBUT EN RIGOLETTO Y ANDREA CHÉNIER

Un año después de que Pedro Lavirgen hiciese su presentación en Dublín, vuelve a reaparecer en su Temporada Internacional de Ópera del Gaiety Theatre para ofrecer cuatro representaciones de *Rigoletto* de Verdi y tres de *Andrea Chénier* de Giordano, dos títulos que aborda por primera vez.<sup>254</sup>

A lo largo de este año lo veremos que sigue mostrando una sólida formación musical y, junto a su repertorio habitual, va explorando nuevas páginas

---

<sup>251</sup> Confróntese L. D. S.: “III Festival de ópera en Las Palmas. Magnífico debut con «Cavalleria rusticana» y a «Pagliacci»”, en: *El Eco de Canarias*, 13 febrero 1970. A.P.T. Recoge fotografías de Lavirgen y Elsa Saque en *Cavalleria*.

<sup>252</sup> Libro de contabilidad: en Viena representa *Il pagliacci*, los días 1 y 25 de febrero y el 12 de marzo; *Don Carlos* el 8 de marzo, y nuevamente *Il pagliacci* en diciembre los días 11 y 27.

<sup>253</sup> “Tres generaciones de ópera”, en: *Pueblo*, Madrid, 23 marzo 1970. A.P.T.

Fotografía que recoge a Paco Diéguez, Pedro Lavirgen, Cina Cigna y Miguel Barrosa.

<sup>254</sup> *Rigoletto* en representaciones de los días 31 de marzo, 4, 7, y 19 de abril. De *Andrea Chénier* tres funciones los días 14, 16 y 18 de abril. Véase “The Taoiseach, Mr. Lynch, chatting with Pedro Lavirgen and Aldo Protti”, en: *The Irish Press*, 8 abril 1970. A.P.T. Reproduce en una foto a Lavirgen con Protti, ambos caracterizados para *Rigoletto*.

musicales, por ello pasaremos a explicar muy brevemente las características y dificultades de cada uno de los nuevos personajes: El Duque de Mantua y Andrea.

*Rigoletto* (1851) de Giuseppe Verdi, una de las más célebres óperas italianas, se desarrolla musicalmente sobre el libreto de Francesco Maria Piave (basado en la obra *Le Roi s'amuse* de Victor Hugo). Rigoletto, el bufón jorobado del Duque de Mantua, tiene una hija Gilda a quien el Duque le hace la corte encubiertamente. Cuando Gilda es secuestrada y seducida por el duque, Rigoletto arregla que su amo que muera por manos de un asesino mercenario. Enterada Gilda del complot, sacrifica su vida por la del Duque a quien ama. Se cumple así la maldición que sobre el jorobado bufón arrojó el Conde Monterone cuando el primero se burló al saber que la hija de éste había sido una de las víctimas del Duque.

El Duque de Mantua es un personaje frívolo reflejado en su *particella*, en la que abundan las melodías brillantes no exentas de cierta superficialidad y de dificultades. En el primer acto comienza con *Questa o quella*, en que muestra ser un libertino; vocalmente requiere un sonido ligero y de suma agilidad muy al principio de la velada, le sigue el *duettino* con la condesa de Ceprano, escrito enteramente en la zona de pasaje de la voz; así lo hace constar Plácido Domingo y Pavarotti que hacen hincapié al señalar la extrema dificultad de este *duettino*.<sup>255</sup>

En el segundo acto interpreta la romántica aria *E inseparabile d'amor il Dio* seguida por su dueto con Gilda, que culmina con *Addio, addio speranza ed anima*. En el tercer acto viene el recitativo *Ella mi fu rapita* seguido por *Parmi veder le lagrime* “la mejor aria del duque, dada la belleza de su línea y las modulaciones que Verdi escribiera” con un *do* que Verdi no escribió, pero que a todos los tenores les gusta incluir como broche de oro.<sup>256</sup> Es una de las arias, más temidas por el tenor, de todo el repertorio operístico, para el que se requiere estar

---

<sup>255</sup> Confróntese MATHEOPOULOS, H.: *Op. cit.*, pp. 164–165.

<sup>256</sup> *Ídem*. Pero desgraciadamente a pesar de su belleza este aria tiene una tesitura muy alta para Domingo, que señala no haber podido cantarla con toda la belleza que le hubiese apetecido, porque estaba siempre preocupado por esa tesitura: “Lo hice lo mejor que pude, pero nunca me fue fácil”.

en óptimas condiciones vocales porque cualquier fallo se hace patente: hay que empezar atacando con un *sol bemol*, que es una nota de paso y que debería cantarse en *piano* tal como lo escribió Verdi (señala Domingo que muy pocas veces se ejecuta así, excepto en el caso de Kraus), y la mayor parte del aria está escrita, en las notas de paso, en *sol* y *la bemol*, para finalizar cantando en *piano* la última nota, un *sol bemol*.

Pero el aria más difícil de todas es la célebre y apreciada *La donna é mobile* en el cuarto acto, que termina con un *si3 bemol*, a la que sigue el exquisito cuarteto *Bella figlia dell'amore*, después del cual se vuelve a entonar *La donna é mobile*, cantada por tercera vez desde lejos, y ahora resulta todavía más difícil porque culmina con un *si3 natural*, aunque algunos intérpretes concluyen de la misma forma la primera intervención de esta canción, cuando en realidad está escrita una octava más baja.<sup>257</sup>

El duque de Mantua es un papel que depende enteramente de la vocalización, sumada a sus encantos, a una apariencia física y a un cierto tipo de comportamiento festivo y despreocupado. Es un personaje que no crece, que no se modifica según el desarrollo dramático de la obra, un hombre malvado cínico y completamente egoísta.<sup>258</sup>

Está escrito esencialmente para un tenor lírico o lírico-ligero y, aunque es uno de los roles más apreciados para esta cuerda, Pedro Lavirgen solamente lo ha interpretado en estas cuatro representaciones ofrecidas en Dublín. No obstante, en 1971, en una situación muy excepcional creada en el transcurso de una función de *Rigoletto* del Teatro Pablo Tobón de Medellín (Colombia), Pedro Lavirgen hubo de abordar este role para “salvar” a un empresario que se vio en apuros. Fuera de esa anécdota (que comentaremos oportunamente) es un título que aprendió prácticamente para estas representaciones dublinesas y que posteriormente no incluyó entre su repertorio.

---

<sup>257</sup> Es un papel para tenor ligero o lírico, véase ALIER R.: (Dir.) *Rigoletto. Introducción al mundo de la ópera*. Daimon. Barcelona, 1985, p. 31.

<sup>258</sup> Cfr. MATHEOPOULOS, H.: *Op. Cit.*, pp. 164–165.

Formaba Lavirgen un interesante reparto con solistas como Aldo Protti (Rigoletto), Niculina Mirea Curta (Gilda), Helge Bömches (Sparafucile), entre otros, dirigidos por Giuseppe Morelli.<sup>259</sup>

Charles Acton da cuenta de cómo transcurrió la representación y siguiendo sus palabras, contó con un variado *cast* del que Aldo Protti, tanto por autoridad como por autenticidad, acaparó toda la atención, mientras el tenor, pese a la belleza de su voz, abordó la página sin la delicadeza requerida:

“Pedro Lavirgen (the Duke) has a fine young voice wich already sounds strained as though he werw in danger of its wearing out in a couple of years unless he is carefull. «La donna e mobile» had the right ring, but where was the caress in «Bella figlia».»<sup>260</sup>

Para asumir la partitura del Duque de Mantua, Pedro Lavirgen debe aligerar su voz, quitarle peso para poder adaptarse a las inflexiones más ligeras de la línea melódica, lo que debe resultarle especialmente agotador. Un hecho que posiblemente le condujo a arrinconar esta ópera de su repertorio. Esta era nuestra concepción inicial antes de analizar la grabación en un interesante documento histórico como supone su versión de las arias *Parmi verder le lacrime*, *La donna e mobile* y el célebre cuarteto, recogidas de sus interpretaciones en directo (función del día 4 de abril).<sup>261</sup>

Nuestro asombro se produce cuando las analizamos. Sólo nos sugieren términos de elogio: cómo dibuja cada una de las líneas, su capacidad para contenerlas gracias al control del fiato, la brillantez en los agudos.<sup>262</sup> En *Parmi verder le lacrime* sostiene unos sonidos de gran belleza merced de una adecuada técnica, máxime si tenemos en cuenta las dificultades de esta página señaladas

<sup>259</sup> Programa de mano. Gaiety Theatre Dublin. *Rigoletto*. La temporada consta de cinco títulos: *La Bohème*, *Rigoletto*, *Tosca*, *A. Chenier* y *La traviata*.

<sup>260</sup> “Pedro Lavirgen (el Duque) tiene una bonita voz joven que suena ya forzada como si estuviese en peligro de agotarse en un par de años si no tiene cuidado. «La donna e mobile» tuvo el timbre adecuado pero ¿dónde estaba la delicadeza en «Bella Fligia»?”. Confróntese ACTON, C.: “D.G.O.S.ís «Rigoletto» al Gaiety”. A.P.T. Recorte de prensa atribuido a Dublín, abril de 1970. Recogido en Apéndice Doc. N.º 133.

<sup>261</sup> Recogidas en el CD *Pedro Lavirgen: Grandes momentos*. Sello Fonoruz.

<sup>262</sup> Los fragmentos de *Parmi verder le lacrime*, *La donna e mobile* y el inicio del cuarteto, pueden escucharse en las pistas del CD que hemos seleccionado.

anteriormente, y corona brillantemente el *do* agudo. En *La donna e mobile* tiene la capacidad de recoger su amplia voz para los trazos más finos, de aligerarla para las agilidades requeridas. En la reexposición del famoso tema recrea aún más la mordacidad de las palabras del Duque, que por su boca se tornan más hirientes. Corona el aria sobradamente airoso con la característica cadencia. Atributos igualmente señalados para el cuarteto, observables desde su intervención a solo en el inicio así como en su capacidad para adaptarse a las necesidades del conjunto. Desconocemos el resto de sus intervenciones, pero seguramente una voz de la anchura y el color de Pedro Lavirgen, y la asunción del personaje con unos tintes dramáticos, rompían con el estereotipo de Duque más convencional.

Tras *Rigoletto*, se enfrentó por primera vez a la recreación del personaje protagonista de la ópera *Andrea Chénier* que, por el contrario, sí volverá a interpretar en diferentes ocasiones: al año siguiente, en las importantes temporadas de la ABAO en Bilbao y Oviedo; en 1974, en Valencia y Piacenza; en 1975, en Cremona, y en Cerdeña, en 1976. Dado que poseemos referencia crítica sobre su interpretación, vamos a analizar a continuación la obra y la singularidad de esta *particela*:

*Andrea Chénier*, sobre el libreto de Luigi Illica, desarrolla su acción en el París de la Revolución Francesa, tiempo en que transcurre el amor de Madeleine di Coigny por el poeta Andrea Chénier.<sup>263</sup> Ella también es amada por Carlo Gérard, un sirviente anterior de su familia que, por celos de Chénier, lo denuncia ante el tribunal revolucionario y Madeleine elige ir a la guillotina con Chénier.

En este título, el tenor es el gran protagonista pues, aparte de llevar el peso argumental de la obra, tiene varias intervenciones muy comprometidas. Es una parte difícil y fuerte, reservada a un tenor *spinto* tendente al tenor dramático y con un agudo fácil. Aparece sobre el escenario en la mitad del primer cuadro, pero en seguida tiene una larga intervención. Se trata del famosísimo *Improvviso (Un di all'azzurro spazio)*, especie de aria precedida por una preámbulo cantado, a la que se suceden tres partes distintas, en dos de las cuales la voz se eleva hacia el

---

<sup>263</sup> Fue estrenada en La Scala milanesa en 1896.

agudo *sib*. Este aria debe ser muy apreciada por Pedro Lavirgen, dado que es una de las piezas que incluirá en los programas de sus conciertos líricos.

La siguiente aparición del tenor no tiene lugar hasta el cuadro segundo (la escena con su amigo Roucher), en que vuelve a tener una larga intervención a modo de aria (*Credo a una possanza arcana*), que culmina de nuevo en un *sib3*. Final que se fundirá con el diálogo subsiguiente del que surgirá un párrafo concertante, tras el cual Chénier se despide de su hermoso sueño con un nuevo *si3*. Más tarde un nuevo adiós al sueño surge en una frase solitaria partiendo de un *la3*. Llegará luego el dúo con la soprano, en el cual él planteará el *tema del amor* que se inicia en un *la3*, para finalizar el dúo, si es voluntad del tenor, con un nuevo *si3*.

En el cuadro tercero, el tenor aparece al final, en el que durante el interrogatorio canta *Sí, fui soldato*, culminada en un *la3*. El cuadro cuarto y último estalla con su presencia en un aria de corte más tradicional *Come un bel di maggio*, que tiene un *lab3* y al final, siguiendo la costumbre, se corona con un *sib*. Luego, en el largo dúo final de exaltación de ambos amantes, el tenor canta otro *lab3*, tres *sib3* y un *dob4*. La última nota del grito final, tras el *Viva la morte*, vuelve a ser un *si3*.<sup>264</sup>

Andrea Chénier es un héroe romántico y galante, que desde el punto de vista vocal tiene cuatro grandes arias emblemáticas, una por cada acto, que la convierten –en palabras de Plácido Domingo– en la ópera sueño del papel de tenor, en que la misma belleza de su música, así como la proliferación de arias que son un verdadero *tour de force*, hacen de Chénier uno de los papeles más difíciles y exigentes del repertorio. *Improvviso* del primer acto es casi una lección que enseña cómo debe cantar un tenor, pues posee pasajes tanto dramáticos como líricos, de manera que hay que utilizar, según el caso, un color vocal muy diferente. Chénier está herido por las palabras despectivas de Madeleine, y esos sentimientos deben expresarse por medio de un sonido exquisito, con una línea lírica construida con gran belleza. A medida que él se deja llevar por sus emociones, el sonido debe cargarse con un dramatismo creciente para que estalle

<sup>264</sup> Cfr. FONTBONA DE VALLESCAR, F.: *Introducción al mundo de la ópera. Andrea Chénier*. Ediciones Daimon. Barcelona, 1985, pp. 26–27.

al llegar a la frase donde habla de la belleza de la vida: *Ecco la bellezza della vita*. Tras la difícil aria *Io non l'ho amato ancora*, a la que le sigue *Si, fui soldato*, en el cuarto acto *Un bel di di maggio* presenta en la versión alternativa un *si bemol* particularmente difícil. Esto sucede al final de la ópera, después de una larga velada cantada, cuando aún tiene que interpretar un largo dueto con Madalena por delante.<sup>265</sup>

Pedro Lavirgen, Angela Rosatti (Madeleine), Margarita Tomazian (Bersi) Giuseppe Scalco (Charles Gerard), con la TRE Symphony Orchestra, dirigidos por Napoleone Annovazzi, ofrecieron una buena producción en su conjunto como final para la temporada de Ópera del Gaiety Theatre de Dublín; así lo señalaban los titulares de las críticas. En referencia al protagonista Chénier, el tenor estuvo creíble y convincente, mucho más que en la ópera de Verdi:

– C. Acton: “Pedro Lavirgen in the tittle role was entirely credible and convincing. It was sad that for the part’s star turn «Com unbel di di maggio». His voice should have tired, but all his other singing was so good and satisfying –and to my taste a whole permformance is so enormously more important than one highlight”.<sup>266</sup>

– T. O. Súilleabháin: “Pedro Lavirgen, who sang the exacting part of Chénier, is a singer with an unusual voice wich an unusual voice with an unusual voice wich he uses in an unorthodox manner. Her performs with [imfleta eta shr el sh etaota] pressive authority, and is ably supported by the other distinguished principals.”<sup>267</sup>

---

<sup>265</sup> Confróntese MATHEOPOULOS, H.: *Plácido Domingo. Mis personajes, mi vida*. Robinbook. Barcelona, 2002, pp. 117–118.

<sup>266</sup> Pedro Lavirgen, en el papel principal, estuvo completamente creíble y convincente. Fue desafortunado que en la parte estrella «Com unbel di di maggio» su voz estuviese cansada, pero el resto de su interpretación vocal fue buena y satisfactoria y para mi gusto el conjunto de la actuación es muchísimo más importante que un momento aislado.” Confróntese ACTON, C.: “Good final opera of DGOS season”. A.P.T. Recorte de prensa atribuido a Dublín, abril de 1970. Recogido en Apéndice Doc. N.º 134.

<sup>267</sup> “Pedro Lavirgen, quien cantó el exigente papel de Chénier, es un cantante con una voz poco corriente que él utiliza de manera heterodoxa. Interpreta con [*incomprensible adjetivo*] autoridad y es hábilmente apoyado por las otras distinguidas estrellas”.Cfr. SÚILLEABHÁIN, T. O.: “Authoritative singing in «Chenier»”. A.P.T. Recorte de prensa atribuido a Dublín, abril de 1970. Recogido en Apéndice Doc. N.º 134.



– P.F.B.: “In the title role of the ill fated poet and shorn of this beard from Rigoletto, Pedro Lavirgen was more at home as the ill –fated than as the pleasure– seeking Duke. He made the most of his aria in the first act, and reached a height in the duet with Angela Rosati as Madeleine in act two.”<sup>268</sup>

En suelo irlandés continua aún para participar en un Concierto operístico anual que organiza Cecilia’s Gramophone Society en el Town Hall de **Dundalk**, pequeño pueblo cercano a Dublín (día 22 de abril). Incluye a los cantantes de Italia, Rumania y España que habían participado en la exitosa temporada del Gaiety Theatre de Dublín: Helge Bomches (bajo), Alberto Carusi (barítono), Pedro Lavirgen, Angela Rosati (soprano), Giuseppe Scalco (barítono), Margarita Tomazian (mezzo-soprano), con el director Napoleone Annovazzi.

El Town Hall retumbó en aplausos –señala el diario *Dundalk Democrat*– cuando una audiencia excepcionalmente elogiosa dio una calurosa acogida a los artistas que tomaron parte en el concierto, especialmente al tenor que encariñó enseguida al público:

“The warm, generous personality of Pedro Lavirgen, tenor, endeared him at once to the audience. The rich flow of his splendid voice was heard to great advantage in his selection of arias and Spanish songs. Confidently at ease, he displayed amazing vocal skill, perfect breath control and expressive intention. His secure, brilliant ringing top notes will long be remembered in Dundalk.”<sup>269</sup>

---

<sup>268</sup> “En el papel principal de poeta maldito y despojado de su barba de Rigoletto, Pedro Lavirgen se encontró más a gusto con el duque maldito que con el hedonista. Él realizó la mayoría del aria en el primer acto, y alcanzó un punto álgido en su dueto con Madeleine –interpretada por Angela Rosati– en el segundo acto”. Cfr. P.F.B.: “Fine production of «Andrea Chenier»”. A.P.T. Recorte de prensa atribuido a Dublín, abril de 1970. Recogido en Apéndice Doc. N.º 135.

<sup>269</sup> “La cariñosa y generosa personalidad del tenor Pedro Lavirgen se ganó el cariño de toda la audiencia. La rica fluidez de su magnífica voz se escuchó, para su provecho, en su selección de arias y canciones españolas. Relajado y seguro de sí mismo, mostró una sorprendente destreza vocal, un perfecto control de la respiración e intencionalidad expresiva. Sus notas altas, seguras, brillantes y resonantes se recordarán en Dundalk.” Confóntese “World–Famous Artistes at Dundalk Operatic Concert”, en: *Dundalk Democrat*, 22 abril 1970. A.P.T.

Clarión, informa a los lectores cordobeses de los éxitos que ha cosechado Pedro Lavirgen en Viena y en Dublín, a la vez que señala que, con motivo del fallecimiento de su padre, se aplazan los homenajes previstos que se van a hacer en Bujalance y Córdoba.<sup>270</sup>

Las representaciones del tenor en Dublín debieron causar una impresión excelente, dado que en diciembre retornará nuevamente al Gaiety Theatre para la apertura de la siguiente Temporada de Opera Internacional, con *Carmen* (los días 30 de noviembre y 2, 4 y 8 de diciembre de 1970). El reparto estaba conformado, en los principales protagonistas, por Rosario Gómez para el papel de Carmen, Pedro Farrés como Escamillo y Violet Twomey como Micaela, dirigidos musicalmente por el maestro Annovazzi, con la producción de Phillippe Perrotet y los decorados de Robert Heade.<sup>271</sup>

Aunque rompamos el hilo cronológico de las intervenciones creemos que es interesante en esta ocasión analizar la crítica que elogia su recreación del Don José. En la primera función, Pedro Lavirgen estuvo admirable, su *Aria de la flor* resultó lo mejor de todo el espectáculo, así como el final del cuarto acto donde hizo de la ópera un cuadro descriptivo de la desesperación y agonía del hombre. Igualmente se elogian sus virtudes vocales abordando el personaje, descrito como el más convincente visto en muchos años en Dublín:

“The tragedy of the erstwhile Captain of the Guard and his hopeless infatuation for the inconstant gypsy girl was admirably portrayed by Pedro Lavirgen. Indeed, I have little hesitation in describing his Don José as the most convincing Dublin has seen for many years. Lavirgen has a splendidly full and rich voice which he uses with much skill.”<sup>272</sup>

---

<sup>270</sup> Vid. “Cordobeses en el mundo”. A.P.T. Recorte de prensa, atribuido a *Córdoba*, 1970. Recogido en Apéndice Doc. N.º 136. Especifica los títulos interpretados en la Ópera de Viena, cómo ahora está en Dublín y posteriormente se desplazará a Filadelfia y al Colón de Buenos Aires en una triunfal carrera, semejante a la del pianista Rafael Orozco, señala, quien se ha presentado en París triunfando sobre las exigencias del público y crítica.

<sup>271</sup> Cartel anunciador. International Opera Season. *Carmen*, noviembre-diciembre de 1970.

<sup>272</sup> “La tragedia del antiguo capitán de la Guardia y su encaprichamiento sin esperanzas por la inconstante gitana fue representada admirablemente por Pedro Lavirgen. De hecho, tengo una pequeña duda al describir su Don José como el más convincente que Dublín ha visto durante años. Lavirgen tiene una maravillosamente intensa y rica voz que utiliza con mucha técnica”. Cfr. J. J. F.: “«Carmen» opens opera season”, en: *Evening Herald*, 1 diciembre 1970, p. 5.

### 3.4. NORMA EN PHILADELPHIA

Retomando las actuaciones ofrecidas desde Dublín, en la primavera de 1970 Pedro Lavirgen viaja al noroeste de los Estados Unidos, en concreto al estado de Pennsylvania, para cerrar la Temporada de Ópera de Philadelphia con *Norma* de Bellini en la Academy of Music. El tenor es conocido por este público, ante el que debe recrear ahora el personaje del gobernador romano Pollione, junto a la diva australiana Joan Sutherland como la sacerdotisa Norma, Ezio Flagello (Oroveso), Natale de Lazzari (Flavio), todos ellos dirigidos por Richard Bonynge.<sup>273</sup>

Si bien Pedro Lavirgen debutó como Pollione en el Teatro Bellas Artes de México (en octubre de 1967), es en este momento de su trayectoria, ya que contamos con una referencia crítica sobre su que hacer en el escenario, cuando consideramos conveniente analizar las peculiaridades de *Norma* de Vincenzo Bellini. Compuesta en 1831 sobre un texto de Felipe Romani, desarrolla el argumento de una historia romana que, en muchos aspectos, recuerda a la tragedia de *Medea*. Efectivamente, Norma es una sacerdotisa de los druidas y, pese a sus votos litúrgicos de castidad, mantiene un idilio secreto con el gobernador romano Pollione al que ha dado dos hijos. Este romance hace que Norma trate por todos los medios de acallar la rebelión contra Roma, esperando que se establezca la paz entre los dos pueblos y así no perder a su amado. Pollione se enamora de Adalgisa –otra de las sacerdotisas druidas– circunstancia de desamor que conduce a que Norma convenza a los druidas para que ataquen a Roma. Tras la ofensiva, Pollione ha de ser sacrificado a los dioses en honor a la victoria, y Norma se autoinculpa de traición recapacitando sobre sus actos. Vuelve a renacer entonces el amor de Pollione y ambos suben juntos a la hoguera.

El papel del gobernador romano, siguiendo la tradición teatral, fue escrito por Bellini para un cantante concreto, el tenor Domenico Donzelli, que poseía una voz de carácter baritonal (el llamado *baritenore*, no infrecuente en la época) caracterizada por su centro amplio y graves consistentes. Donzelli, en cambio, era

---

<sup>273</sup> Programa de mano. Philadelphia Lyric Opera Company. *Norma*, 27 abril 1970.

poco hábil en las agilidades, de ahí que Bellini, en contra de la costumbre del músico, no las escribiera en su parte. Para las notas agudas el compositor sí había previsto el ascenso a notas como el *do 4* (de pecho), el *la 3* o el *si bemol 3*, que Donzelli no las tenía *de pecho* (es decir, a plena voz, la plena voz inaugurada en la zona alta por García o Duprez) sino *de cabeza*. Quedaba perfectamente justificado, según la costumbre de esa época, el empleo del *falsetto* y del *falsetone* o *falsete reforzado*. La propia evolución estilística en la técnica vocal hacen que hoy no se cante con *falsetto*, y Arturo Reverter considera que ello determina una dificultad evidente para abordar vocalmente la partitura de Pollione pues el instrumento vocal ha de ser capaz “de atacar con amplitud baritonal en centro y graves y de proyectarse con facilidad en la franja aguda o sobreaguda. Se trata, en definitiva, de una parte tenoril que tiene mitad de heroico y mitad de dramático”.<sup>274</sup>

El tenor Plácido Domingo, apoyado en de su propia experiencia, nos señala cómo la primera aria y la *cabaletta* de Pollione, *Meco all'altar* y *Me protegge, me difende un poter maggior di loro*, son muy difíciles. Necesitan de un lírico-spinto con un sonido de tipo dramático, de ahí que, por lo general, Pollione lo canten tenores como Corelli, con voces poderosas y oscuras, precisándose para el resto de la música de una técnica fantástica. Para él es uno de los héroes más gratos, porque como papel tiene mayor carnosidad que los papeles habituales del bel canto.<sup>275</sup>

Precisamente los rasgos vocales que se definen para este personaje hacen que se acomode a las características vocales de Pedro Lavirgen, quien además, atacaba el célebre *do* del primer acto. Por ello, y como tendremos ocasión de comprobar, con esta ópera llegará a cosechar sucesivos éxitos verdaderamente irrepetibles.

---

<sup>274</sup> Remitimos al interesante artículo que ofrece del estudio de las voces para este título REVERTER, A.: “Norma apoteosis y tragedia”, en: Programa de *Norma* del Teatro de la Maestranza, temporada 1999–2000, Sevilla, p. 41.

<sup>275</sup> Confróntese MATHEOPOULOS, H.: *Op. cit.*, pp. 220– 223.

Para esta *Norma* de Philadelphia –nos señala *The Evening Bulletin*– la renombrada soprano Joan Sutherland recibió admirable apoyo de Pedro Lavirgen, en posesión de una voz grande, contundente y enérgica, como el mejor Pollione escuchado en mucho tiempo:

“Last night, the famed prima donna received admirable support. Pedro Lavirgen, as her treacherous lover and father of her children, was the best Pollione I have heard in a long time. His voice was big and telling (including the high C. In “Meco all’altar de Venere”), and his diction was the best of the cast or, at least, shared with Ezio Flagello.”<sup>276</sup>

Desde América su siguiente actuación se va a desarrollar en el viejo continente, y en Viena ofrece *Il trovatore* el día 18 de mayo. Encontrándose en esta capital austriaca, recibió un telegrama urgente en el que se le notificaba la enfermedad de sus hijos, por lo que acudió apresuradamente a Madrid. Decidió entonces rescindir inmediatamente sus contratos para acompañar a su esposa y seguir de cerca la recuperación de sus cinco hijos que padecían hepatitis.<sup>277</sup>

En esta estancia española es entrevistado. Le preguntan por el momento más feliz de su carrera artística, a lo que responde que está “llena de altibajos y sorpresas” pero recuerda como momentos felices cuando, cantando *Tosca*, tuvo que repetir el *Recóndita* y el *Adiós a la vida*, o la excepcional representación que vivió en Nueva York. Interrogado sobre los cantantes que admira, señala que no olvida a Robert Merrill, quien fuera por así decirlo su “padrino” cuando se

---

<sup>276</sup> “Anoche, la afamada *prima donna* recibió un apoyo admirable. Pedro Lavirgen, como su traicionero amante y padre de sus hijos, fue el mejor Pollione que he escuchado en mucho tiempo. Su voz fue grande y contundente (incluyendo el Do en “Meco all’altar de Venere”), y su dicción fue la mejor del reparto, o al menos, compartida con Ezio Flagello.” Cfr. DE SCHAUENSEE, M.: “At the Academy: Sutherland Closes Opera Season in «Norma»”, en: *The Evening Bulletin*, Philadelphia, 28 abril 1970, p. 28b.

<sup>277</sup> Cfr. LLADÓ, C.: “Pedro Lavirgen”. A.P.T. Recorte de prensa, atribuido mayo–junio de 1970. Recogido en Apéndice Doc. N.º 137. Entrevista recogida en la sección de una revista dedicada a las críticas, comentarios, entrevistas, noticias y programas de Televisión. Junto a la fotografía de Lavirgen caracterizado para interpretar el Radamés, aparece otra foto “cuando no actúa en la escena”. Es presentado como un tenor de categoría internacional muy conocido por los telespectadores porque ha actuado varias veces para la pequeña pantalla. Avanza sus futuras actuaciones, que todas se cumplen, y cómo le gustaría participar en la temporada de ópera de Madrid. Esta noticia nos muestra que es un hombre de actualidad.

presentó en Méjico con *Aida* (recordemos, en el año 1964) y del que guarda un gran recuerdo en el plano artístico y humano. Admira igualmente a Cappuccilli y a Corelli y entre los españoles, como ha repetido en otras ocasiones, a Kraus y Aragall que actúan con clamoroso éxito.<sup>278</sup>

### 3.5. TOSCA EN CINCINNATI

Pedro Lavirgen reanuda su actividad una vez reestablecidos su hijos y se traslada a Cincinnati (Ohio). En el marco de la temporada especial de la Cincinnati Summer Opera Association, que celebra su 50 Aniversario (1920-1970), el tenor inaugura la temporada con *Tosca*, ofreciendo dos representaciones en el Music Hall del Zoo Pavilion los días 8 y 11 de julio.<sup>279</sup> En este escenario se presenta en el papel de Cavaradossi, junto a Arlene Saunders en el papel de Tosca y Kostas Paskalis, dirigidos todos por la batuta de Antón Guadagno. Llega avalado por su éxitos en los Estados Unidos (en el programa se recuerda que cantó este mismo papel con Lucine Amara en el Metropolitan, y también que ha ofrecido *Madame Butterfly* en Philadelphia y *Carmen* en Pittsburgh).<sup>280</sup>

Henry S. Humphreys (*The Cincinnati Enquirer*) califica esta representación como tórrida y apasionada, en la que Lavirgen mostró estar en posesión de una voz especial de tenor y de una habilidad dramática inusual, con la que en algunos momentos estremeció al público:

“From the very moment he finished his first expressive aria («Unearthly Harmony»), Lavirgen, a young Spanish tenor making his Cincinnati debut in this opera, had not only the female but also the male contingent in the palm of his

---

<sup>278</sup> *Ídem*.

<sup>279</sup> Libreto de la programación. 50 Aniversario Cincinnati Summer Opera. Temporada 1970, que abarca desde el día 8 de julio al 2 de agosto. Se programan *Trovatore*, *Cavalleria*, *Pagliacci*, *Carmen*, *Samson* y *Dalila*, *Traviata* y *Tosca*.

<sup>280</sup> Vid. “Music. Summer opera season offers new faces”, en: *The Post and Times-Star*, Cincinnati, 6 julio 1970, p. 14. En esta temporada de gran celebración se presentan otros cantantes, véase “Zoo Opera Opens Its 50<sup>th</sup> Season Wednesday”, en: *The Cincinnati Enquirer*, 5 julio 1970, p.4D. Shirley Verret of the Metropolitan Opera; Guilda Cruz-Romo of the Metropolitan Opera; William Cochran of the Frankfurt Opera; Leonard del Ferro of Covent Garden and the Vienna State Opera; Mirna Lacambra and Pedro Lavirgen of the Gran Teatro del Liceo of Barcelona; Lois Crane of the New York City Opera; and Steven Kimbrough of the Bonn opera theater.

hand: His is the kind of tenor voice created specially by the gods of music for Puccini's sensuous melodies. Few opera tenors are noted for their acting ability, but Señor Lavirgen gets around on the stage with better than average tenorial ability. His duets with Miss Saunders were fine, and when he was being tortured by Scarpia's Gestapo, his cries made the audience wince –not to mention his sweetheart, Tosca, who has trying to make up her mind whether virtue was worth this terrible price–.”<sup>281</sup>

En cambio, de esta misma representación, Bell Eleanor (*The Post & and Times-Star*) dice que el joven y atractivo tenor mostró una voz bastante poco interesante porque no estaba lo suficientemente vigoroso en su búsqueda del personaje de Mario Cavadarossi:

“In the role of her lover, Pedro Lavirgen, a young and attractive Spanish tenor, was singing here for the first time. He has a rather uninteresting voice. I felt last night it came to life only for the high notes. The rest of the time it was lackluster and monotonous in the sounds it made. Mr. Lavirgen seemed to tackle his high hopes with little effort. He moved well on the stage, but was not sufficiently vigorous in his pursuit of the character of Mario Cavadarossi to be a match for the sweep and swoop of Tosca, his beloved, or for the evil menace of Scarpia, his hated foe.”<sup>282</sup>

Dos puntos de vista muy diferentes, las dos caras de una misma moneda, para hablarnos de la recreación del personaje de Mario Cavaradosi, que nos sitúa

---

<sup>281</sup> “Desde el mismo momento en el que terminó su primer aria expresiva («Recóndita armonía»), Lavirgen, un joven tenor español que realizó su debut en Cincinnati en esta ópera, no tuvo solo el contingente femenino sino también el masculino en la palma de su mano: la suya es el tipo de voz de tenor creada especialmente por los dioses de la música para las melodías sensuales de Puccini. Pocos tenores de ópera sobresalen por su habilidad dramática, pero el señor Lavirgen sale al escenario con la calidad de tenor, mejor que la media. Sus duetos con la señorita Saunders estuvieron bien, y cuando él estaba siendo torturado por Gestapo de Scarpia, sus gritos hicieron que la audiencia se estremeciera –sin mencionar a su amante, Tosca, que ha intentado establecer si la virtud era merecedora de este terrible precio–.” Confróntese HUMPHREYS, H. S.: “Rain-Cooled «Tosca» gets torrid performance at Zoo”, en: *The Cincinnati Enquirer*, 9 julio 1970, p. 21.

<sup>282</sup> “En el papel de su amante, Pedro Lavirgen, un joven y atractivo tenor español, estuvo cantando aquí por primera vez. Tiene una voz bastante aburrida. La pasada noche sentí que vino a la vida solo para las notas altas. El resto del tiempo fue mediocre y monótono en los sonidos que hizo. El señor Lavirgen parecía abordar sus altas esperanzas con poco esfuerzo. Se movió bien en el escenario, pero no fue lo suficientemente vigoroso en su búsqueda del personaje de Mario Cavadarossi para unirse a las curvas y redadas de Tosca, su amada, o para la mala amenaza de Scarpia, su odiado enemigo.” Cfr. ELEANOR, B.: “Tosca”, en: *The Post & and Times-Star*, Cincinnati, 9 julio 1970, p. 29.

en la diferente receptividad y sensibilidad del espectador. En cualquier caso, ambas firmas coinciden al apreciarlo desenvuelto en el escenario.

### 3.6. TEATRO COLÓN DE BUENOS AIRES: DEBUT EN *I VESPRI*

Prosigue el tenor en el continente americano y se desplaza hacia el sur para realizar cinco funciones de *I vespri siciliani* de Giuseppe Verdi en el célebre Teatro Colón de Buenos Aires, los días 26, 29, y 31 de julio y el 2 y 5 de agosto de 1970.

Este coliseo inaugurado en 1908 es uno de los teatros líricos más importantes del mundo, apreciado patrimonio cultural de los argentinos en posesión de una de las acústicas más extraordinarias que se conocen –según la opinión del director Wilhelm Furtwaengler–. La razón de su relieve se debió a la presencia de muchos componentes de la segunda inmigración del 900 y de la participación de la elite de aquel momento. Desde los años setenta se escuchan las primeras críticas que consideran este tipo de coliseo como un centro de reunión tan solo para unos privilegiados, en vez de un importante centro de promoción y difusión cultural, y dentro de la crisis económica del país se llega a temer por la pérdida de su alto valor, de la jerarquía que ocupa en la lírica internacional.<sup>283</sup>

Más de siete mil metros cuadrados de superficie, una capacidad de espectadores que supera las tres mil, una sala de espectáculos con siete niveles, una estética arquitectónica de simbiosis entre los teatros operísticos de estilo italiano (Víctor Meano) y francés (Julio Dormal) es el marco para un teatro en el que predomina la ópera italiana, privilegiada de empresarios, cantantes y directores. Este edificio depende orgánicamente del Municipio (una vez eliminada la figura del empresario privado), con cuerpos que se fueron estabilizando (orquesta, coro y ballet), hasta convertirse en un organismo con funcionamiento anual, con temporadas al aire libre en verano, y con la contratación de artistas internacionales como atractivo para la temporada. Adaptándose a las nuevas

---

<sup>283</sup> Vid. PAVESE, M.: “El Teatro Colón y su futuro”. *Monsalvat*. Barcelona, enero 1975, n.º 35, pp. 27–28.



necesidades, el teatro Colón a principio de los años setenta ampliaría sus instalaciones construyendo en el subsuelo nuevas salas de ensayo para orquesta y coro, talleres de escenografía, etc.<sup>284</sup>

La página verdiana se presentaba con carácter de estreno, toda una absoluta novedad dado que no se escuchaba en este coliseo desde finales del siglo XIX. Se incluye junto a otras obras nada habituales en las carteleras, como son *L'Ormino* de Cavalli, *María Egipciaca* y *Lucrecia* de Respighi, y coincidiendo con la presentación de artistas de renombre.<sup>285</sup> Contaba con un reparto espectacular, dada la categoría vocal de sus componentes: Serrill Milnes (Guido), Martina Arroyo (Duquesa Elena), Bonaldo Giaiotti (Giovanni da Procida), Pedro Lavirgen (Arrigo), Gian-Piero Mastromei, Jorge Algorta, junto a Lucía Boero, Eduardo Sarramida, Horacio Mastrango, Ricardo Yost, Italo Pasini, dirigidos por la prestigiosa batuta de Francesco Molinari-Pradelli. El montaje se completaba con la dirección escénica de Franco Henríquez, y con el Coro del teatro, bajo la dirección de Romano Gandolfi.<sup>286</sup>

La primera relación de Pedro Lavirgen con este teatro bonaerense se remonta a 1969, ocasión en que es llamado para sustituir a Carlo Bergonzi que, enfermo, no podía intervenir en *El trovador*. Lavirgen lo acababa de cantar con gran éxito en el Liceo de Barcelona y en Palermo, por lo que se desplazó con idea de suplirlo, llegando a ensayar con Grace Bumbry, Leontin Pryce y Aldo Protti; pero, en el último momento, Bergonzi se restableció y Lavirgen no pudo actuar. De esta manera pasó por Buenos Aires, lo conocieron en los ensayos, y producto de ese conocimiento fue este contrato para *Las visperas*.<sup>287</sup>

En los ensayos Lavirgen tenía la costumbre de cantar a plena voz. En el ensayo a la italiana de *Las visperas* –nos relata el propio tenor– los compañeros

---

<sup>284</sup> Confróntese ECHEVARRÍA, N.: “La ópera en Sudamérica a través de un Gran Teatro Lírico: El Colón, de Buenos Aires”. *Ritmo*. Madrid, n.º 447, diciembre 1974, pp. 40–41. El autor de este artículo lo es así mismo de un libro al que nos remite, *Historia de los Teatros Líricos del Mundo*. Editorial Plus Ultra, Buenos Aires. Sin duda, una referencia histórica y gráfica más accesible la podemos encontrar en “Teatro Colón”. *Radio Clásica*. Revista mensual de programación, Vol. XIII, n.º 12, diciembre 2000, pp. 8–19. Artículo, dentro de una serie dedicada a grandes escenarios, que lo cataloga entre los teatros de primer orden y como uno de los más grandes.

<sup>285</sup> Un resumen de toda la programación operística puede verse en ECHEVARRÍA, N.: “Crónica de Néstor Echevarría”. *Ritmo*. Madrid, n.º 410, abril 1971, p. 7.

<sup>286</sup> Programa de mano. Teatro Colón. *I vesperi siciliani*, Temporada 1970.

<sup>287</sup> Entrevista del tenor con la autora (17 de febrero de 2001).

de reparto llevaban su partitura, sobre la que iban marcando su parte y anotaban las correcciones del maestro Molinari Pradelli. Pedro Lavirgen cantaba su papel, de memoria y sin recibir corrección alguna. Al finalizar el ensayo, el maestro se acercó a él y le interrogó sobre quién le había montado esta ópera, a lo que el propio maestro, una vez escuchada la respuesta añadió: “Pues felicite al maestro Soresina de Milán; es impecable”.<sup>288</sup>

*I vespri siciliani* de Giuseppe Verdi había sido estrenada en 1855. Arrigo es un joven revolucionario comprometido con la liberación de su país frente a la opresión francesa. En su rebelión se enfrenta con el gobernador francés de Sicilia, Cuy de Montfort, enemistad que le lleva a enfrentarse –como descubre hacia la mitad del argumento– con su propio padre. Esta tensión aumenta debido al apasionado amor de Arrigo por Elena, seriamente involucrada en el complot contra los franceses, y que se convertirá a su vez en su enemiga tan pronto como se descubra que Arrigo es incapaz de matar a su padre, aunque más adelante llegue a comprenderlo.

Vocalmente, esta gran tensión por la que atraviesa el personaje, se refleja en la tesitura de Arrigo, que es verdaderamente tremenda, una de las más difíciles de todas las óperas –señala Plácido Domingo– porque posee una “tesitura estratosférica, con un *re bemol* hacia el final, y desde el principio, poco habitual”. Y, añade, porque en las óperas rara vez llegan a un estado de tanta dificultad para la que se requiere un cuarteto de cantantes de altísimo nivel (soprano, tenor, barítono y bajo).<sup>289</sup>

En el primer acto tiene un número de conjunto, al que sigue un tenso dueto con Monfort. En el segundo acto, un dueto con Elena que finaliza en una tarantela de concertante final, y otro con su padre, que contiene la bella melodía escuchada en la obertura. En el siguiente viene el dueto crucial de enorme dramatismo, con el barítono (Guy de Montfort), en el que se revela que Arrigo es su propio hijo, razón por la que ha salvado su vida y no lo ha condenado a prisión. Arrigo acepta

---

<sup>288</sup> Entrevista del tenor con la autora (25 septiembre de 2003).

<sup>289</sup> Cfr. MATHEOPOULOS, H.: *Op. cit.*, pp. 117–118. Añade que pocos de los grandes tenores del pasado lo hicieron. Caruso nunca lo cantó y tampoco lo hicieron Bjoerling o Di Stefano, de sus contemporáneos ni siquiera Pavarotti lo ha intentado.

participar en el complot con el propósito expreso de matar al gobernador, que ahora resulta ser su padre. En el tercer acto nos encontramos con “dos de los mejores duetos tenor/barítono de todo Verdi” entre Arrigo y Montfort. Su dueto con Elena es igualmente grandioso. Su famosa aria del cuarto acto *Un giorno di pianto* es realmente un aria dramática, de tesitura demoledora, y la misma dificultad presentan el trío y el cuarteto. Justo al final, en el quinto acto, después del dueto de la boda y después de haber cantado en esta tesitura toda la noche, viene una arietta corta pero terrible, con su *re agudo*.<sup>290</sup>

Esta versión de *I vespri siciliani* para el Teatro Colón cuenta con la escenografía de Francesco Contrafatto y la dirección de Francesco Molinari-Pradelli. Fue muy atractiva y vital, constituyendo, en síntesis, uno de los mejores espectáculos ofrecidos en aquella temporada bonaerense; y en ella –se lee en *La Nación*– el tenor Pedro Lavirgen trazó “un acertado Arrigo, subrayando el tono lírico de su personaje; la emisión es fácil y espontánea, y muy apropiadas sus cualidades vocales.”<sup>291</sup>

En referencia también a la segunda función, en esta ocasión el periódico *La Razón* nos ofrece el siguiente testimonio:

“El tenor Pedro Lavirgen evidenció ser un cantante valiente, poseedor de una voz extensa, de más impacto en el agudo que en el centro. Más allá de problemas de emisión que inhiben su timbre, o de portamentos frecuentes, tiene Lavirgen el mérito de no haber desfallecido en una parte a la que todo tenor escapa por comprensibles razones: Pues Verdi acumuló en ella inhumanas facultades como no las hay en otra de sus óperas. Después de «Giorno di pianto» se lo aplaudió largamente.”<sup>292</sup>

En el balance general de la Temporada Lírica del Teatro Colón, Eduardo Arnosi destaca la excelente distribución del cuarteto Gaiotti-Milnes-Arroyo-

---

<sup>290</sup> *Ídem*.

<sup>291</sup> Vid “Representóse en el Colón la ópera «I Vespri Siciliani», en: *La Nación*, 28 julio 1970, p. 4.

<sup>292</sup> Cfr. “Un brillante cuadro de cantantes tuvo «I Vespri Siciliani», de Verdi”, en: *La Razón*, Buenos Aires, 27 julio 1970. A.P.T.

Lavirgen, quizá el mejor de los posibles, señalando del tenor español: “donna aussi une brave preuve de vaillance vocale dans la difficile part de Arrigo.”<sup>293</sup>

También el corresponsal de la revista *Ritmo*, Néstor Echevarría, escribió para los lectores españoles que Lavirgen, en estas representaciones del Teatro Colón, mostró ser “un tenor muy capaz para papeles heroicos.”<sup>294</sup>

Frente a estas cuatro amables visiones del espectáculo, es Jorge D’Urbano quien comienza analizando los valores intrínsecos de la obra definiéndola de floja, por momentos vulgar, con algunos rescatables y una espléndida obertura. A pesar de ello, reconoce que no es una obra fácil de cantar y de presentar, porque precisa voces poderosas, dado que han sido tratadas sin piedad por el compositor. Critica en un tono duro al regidor, al escenógrafo, al director de orquesta, al coro... señalando que el director de escena “no contó con cantantes especialmente hábiles en el aspecto dramático. Casi todos ellos, aún las figuras protagónicas, se mueven en un margen sumamente limitado de expresión visual. Algunos llegan a un nivel elemental proscrito ya del escenario operístico.”<sup>295</sup>

De los tres cantantes nuevos para esa ciudad –apunta– el que más impresionó de manera favorable fue Serrill Milnes, pero a pesar de ello comienza a reprocharle su capacidad escénica, aunque puede “llegar al estrellato a poco que emplee inteligencia y se desprenda de artificios que sirven para el comienzo de una carrera, no para su pleno desarrollo.”<sup>296</sup> De Pedro Lavirgen, escribe:

“Es una voz eficaz, de buena voz y sin mayor refinamiento expresivo. Todavía tiene algunos problemas de afinación, una leve veladura en la «mezza voce» y muchos problemas estilísticos. Su composición escénica es primaria y comete no pocos deslices rítmicos. Pero todo eso es pasible de superación si es

---

<sup>293</sup> “Dio también una buena prueba de valentía vocal en la difícil parte de Arrigo”. Vid. ARNOSI, E.: “Buenos–Ayres. La Saison Lyrique au Théâtre Colon”. A.P.T. Artículo de revista atribuido a julio de 1970. Recogido en Apéndice Doc. N.º 138.

<sup>294</sup> Confróntese ECHEVARRÍA, N.: *Op. cit.*, p. 7. Incluye tres fotografías tomadas durante la representación de *Las visperas*, una de ellas capta a Martina Arroyo y Pedro Lavirgen.

<sup>295</sup> Cfr. D’URBANO, J.: “Tal como se decía. Verdi: «I vespri siciliani»”, en: *Clarín, el Matutino de mayor circulación*, Buenos Aires, 28 julio 1970. A.P.T. Reproduce una foto de Lavirgen en la primera escena del tercer acto de dicha ópera.

<sup>296</sup> Cfr. D’URBANO, J.: “Tal como se decía. Verdi: «I vespri siciliani»”, en: *Clarín, el Matutino de mayor circulación*, Buenos Aires, 28 julio 1970. A.P.T. Reproduce una foto de Lavirgen en la primera escena del tercer acto de dicha ópera.

que la Providencia lo ha dotado con la necesaria sensatez y carácter como para intentarlo. Tiene momentos brillantes y considerable franqueza de canto”.<sup>297</sup>

El tercer cantante, el bajo Bonaldo Gaiotti, tampoco escapa de los consejos del crítico anterior, quien le recomienda que se preocupe de la expresión de sentimientos, de no cantar fuerte y de recibir clases de movimiento escénico.<sup>298</sup>

Testigo de una de estas representaciones bonaerenses fue Francesco Brugnoli. La califica como inolvidable para una ópera que muchos tenores sacan de su repertorio, por ser –aparte de muy difícil– ingrata, ya que el tenor canta mucho durante los cinco actos y con muy pocos momento de lucimiento. Éste llega en una romanza muy larga, para la que se precisan una fuerza física excepcional, plenitud de facultades y una técnica depurada. Tuvo un éxito personal tan elevado con esta partitura que al final fue aclamado para que saliera a saludar él sólo.<sup>299</sup>

La primera representación de *I vespri siciliani*, correspondiente al día 26, fue grabada en directo y editada por el sello discográfico italiano Sello GDS (Giuseppe di Sef and Records Srl, Milano) con el número 21037. Su audición permite hacernos una idea de la labor que desempeñaron cada uno de los solistas.

Un estudio de la recreación que hace Pedro Lavirgen sobre el aria del cuarto acto *Giorno de pianto* nos permite conocer su madurez vocal, por la capacidad interpretativa y la sensibilidad musical reflejadas.<sup>300</sup> Sorprende desde el principio el propio *tempo* concedido al *Andante mosso*, que permite a Pedro Lavirgen recrearse en el dominio del fiato, dada la expresión que requiere este momento intimista, remarcado por el carácter de la tonalidad en modo menor. El inicio de la frase *Giorno de pianto*, que en la partitura lleva la indicación *con espressione*, alcanza su pleno contenido cuando la escuchamos en la voz de Lavirgen, concediendo a cada sílaba un acento, dentro del *legato* y el acento prosódico que produce la tensión sobre la palabra *pianto*. Estos dos compases

---

<sup>297</sup> *Ídem.*

<sup>298</sup> *Ídem.*

<sup>299</sup> Carta remitida en julio de 2002 por Francesco Brugnoli, amigo y admirador del tenor cordobés.

<sup>300</sup> Un fragmento de *Giorno de pianto* en la versión de Pedro Lavirgen, se puede escuchar en las diferentes pistas del CD que hemos seleccionado.

forman un motivo rítmico que se repite para el texto *di fier dolore*, con las notas *mi-mi-mi-fa-mi-fa*, sobre las que procede con el mismo recurso expresivo pero atendiendo al nuevo texto. Este motivo melódico queda unido en un mismo aliento con el segundo periodo de la frase. Efectivamente, el *fa* sobre el que descansa la sílaba *-re*, de la palabra *dolore*, se resuelve en un *portamento* con el siguiente motivo (*Mentre l'amore*) en *pianissimo*, tras el cual finalmente respira para concluir la frase melódica que venimos describiendo. Apreciable a lo largo de esta primera frase es el lirismo que otorga, con una voz fresca al servicio de los matices que a lo largo de toda la partitura reproduce fielmente. Expresividad, una recreación para cada sonido terso, dando sentido pleno al texto con una excelente línea de canto.

La segunda frase musical se inicia sobre el texto *il ciel dirada*; un ascenso melódico (*re-mi-fa#*) sobre el que el tenor muestra, una vez más, su dominio técnico. Dado que estos sonidos se suceden en una igualdad tímbrica y con la misma impostación, las notas de pasaje no son para él ningún problema. Sobre este aspecto deseamos insistir, porque apreciamos a lo largo de toda el aria una increíble homogeneidad vocal en todos los registros, muy difícil si atendemos a la extensión que abarca desde el *mi2* al *si3*. El segundo periodo de la frase se inicia con el texto *Il cor piagato (mi-fa#-sol#-la)* y forma un motivo rítmico-melódico que después se vuelve a repetir. Sirven nuevamente para mostrar la contención expresiva en un *piano*, en difícil tesitura (*la3*), resuelto en una impresionante línea de canto, para comenzar un cambio en el tempo sobre la frase que comienza en anacrusa: *il ciel dirada*. Ésta conduce a un punto de tensión dramática, reforzado por el ascenso melódico por grados conjuntos (en semitonos va coronado desde *mi* a *la*), para desembocar en el calderón (*sol#3*) con el que finaliza esta sección. Pedro Lavirgen se recrea lo suficiente para resolver a la tónica, dando pleno sentido dramático a la frase y sin posibles concesiones a la galería.

El compositor empleó para la siguiente estrofa *De' loro sdegni*, la misma música anterior. Entonces, el tenor vuelve a otorgar semejante tratamiento en cuanto a las respiraciones, para colorear vocalmente cada palabra. Diríamos que incluso con una mayor delicadeza y dentro de una difícil dinámica de *pianissimo*, más aun si tenemos en cuenta que esta página transcurre en el acto cuarto.

Significativo es el color que ofrece sobre las palabras *disprezza* y el sentido emotivo de *Elena mia*.

Tras el cambio de tempo al *Allegro agitato*, apreciamos el contenido emotivo que otorga a cada recitado, en una tensión dramática que el compositor ha ido reservando hasta la tercera vez en que debe repetir las palabras *maledirmi*, reforzadas por el papel de la orquesta. Hasta ahora, la parte instrumental se ha limitado a ofrecer un soporte armónico, en una textura poco densa, sobre la que el cantante a solo desplegaba su melodía. Desde este momento, la voz debe superar una mayor densidad orquestal. Coincidiendo con el cambio al modo mayor, se inicia la última parte del aria sobre el texto *Grazia, perdono*, con una nueva complejidad en la tesitura. El cantante debe tener la suficiente resistencia para no desfallecer en este momento, en que se le pide subir en ascensos melódicos, que coronan en *sol#* y *la*, y volverlos a repetir. Finaliza su “cruel” intervención sobre esta palabra, que debe culminar con un *si3* al que se eleva. No obstante, siguiendo la tradición de algunos cortes orquestales, Pedro Lavirgen omite un nuevo ascenso a este agudo escrito en partitura; una omisión que en nada empaña la sobresaliente recreación del aria (recordemos que se trata de una grabación tomada en directo).

Recientemente, el crítico Sergio Segalini de la revista *Opera Internacional*, al analizar las escasas grabaciones de *Las Vísperas*, tanto en estudio como las del vivo, descubre a la pareja de protagonistas. En su opinión, en la grabación en vivo de Buenos Aires de 1970, Martina Arroyo ofrece una encarnación intensa, vibrante y en todos los puntos apasionante en su rol de Elena y redescubre al tenor:

“Avec, malheureusement, un Molinari Pradelli au vérisme insupportable.

La soirée argentine mérite de détour, surtout por Pedro Lavirgen, dont nous poseednos peu de témoignages discographiques. Ce ténor espagnol, villant et sûr, à l’émission très contrôlée. Meritait la même carrière que Carreras ou Domingo.”<sup>301</sup>

---

<sup>301</sup> “Con, desgraciadamente un Molinari Pradelli de un verismo insoportable. La velada argentina merece detenerse, sobre todo por Pedro Lavirgen, del cual tenemos pocos testimonios discográficos. Este tenor equilibrado y seguro, de voz muy controlada. Merecía la misma carrera que Carreras o Domingo”. Vid. Recorte del artículo firmado por Sergio Segalini, publicado en la revista *Opera Internacional* que nos fue amablemente remitido por Guillermo Orozco. Recogido en Apéndice Doc. N.º 139.

Lamentablemente no podemos comentar sus movimientos escénicos, pero para nosotros este registro constituye un documento histórico que sintetiza el momento de esplendor vocal por el que atraviesa Pedro Lavirgen, su poesía interpretativa para el personaje de Arrigo, el dominio técnico y la morbidez en la emisión.

Pedro Lavirgen, tras ofrecer cinco funciones de *I vespri siciliani* en el Teatro Colón, volverá a interpretarla casi seguidamente en Munich (el 17 de septiembre) pero la *particella* de Arrigo sólo volverá a abordarla en otro teatro nada más, en México diez años más tarde.

### **3.7. ESPECTACULAR INAUGURACIÓN DE LA TEMPORADA DEL LICEO 1970/71: AIDA**

La siguiente cita de Pedro Lavirgen con el público nos lleva al Gran Teatro del Liceo de Barcelona donde ofrece *Aida* como función inaugural de la Temporada de Ópera 1970/71, revestida de la solemnidad propia de esta sesión. Esta edición constó de 42 representaciones de noche y 14 de tarde, con 17 programas diferentes (se cerrará el 17 de febrero), con la presencia de intérpretes como Teresa Berganza, que debuta en el Liceo, Montserrat Caballé, Mirella Freni, Ingrid Bjoner, o los tenores Carlo Bergonzi, Luciano Pavarotti, y J. Molina-Sir, entre otras voces.

Las Ramblas presencian el día 10 de noviembre una de las noches más esplendorosas de esta ciudad con la inmortal obra de Verdi, que tuvo carácter de verdadera trascendencia, ya que la versión conmemoraba el Centenario de su estreno mundial. Recordemos que fue representada por primera vez en El Cairo la noche del 24 de diciembre de 1871, para festejar la inauguración del Canal de Suez, y dos meses más tarde arribó a la Scala de Milán.

*Aida*, la ópera verdiana por excelencia, es la obra más veces representada en el Liceo; esta representación hace la número 392. Para esta efeméride, la Empresa del Liceo no ha regateado esfuerzos. En el cuadro de solistas destacan Ángeles Gulín, Ruza Baldani, Pedro Lavirgen y Jean Charles Gebelin, sin olvidar al maestro Antón Guadagno, ni al regista Enrico Frigerio. Junto a ellos, participan



en este extraordinario espectáculo una coral de 150 voces (junto al Coro del Liceo interviene el Orfeón “Atlántida”), un Cuerpo de Baile ampliado y 300 figurines, todos con gran suntuosidad en el vestuario. Además se han adaptado a las proporciones del Liceo los espectaculares decorados del escenógrafo de la Scala de Milán, Nicola Bonois y, para mayor realce, incluso salió a escena un cachorro de león.

Los ensayos comenzaron en el verano, y en la prensa se suceden multitud de artículos<sup>302</sup>, como el que ofrece una lista recogiendo los tenores que la han representado, desde que se estrenara en la ciudad catalana en 1876, u otro con los principales solistas que han interpretado el rol de Aida. Desde 1950 los tenores que se han sucedido cronológicamente han sido los siguientes: Antonio Vela, Mario del Mónaco en dos ocasiones, “la segunda admirado y discutido”, José Soler, Mario Filippeschi, Umberto Borsó, Carlo Bergonzi, Pier Miranda Ferraro, Nathan Boyd, Charles Craig<sup>303</sup> a la que se suma el tenor Lavirgen.

Junto a los aspectos teatrales o artísticos nuevamente se señala la crónica de sociedad con las personalidades que realzaron la gran velada.<sup>304</sup> En este sentido escribe José M<sup>a</sup>. Bayona. Barcelona no falta nunca a esta cita en que se conjugan lo artístico con lo social, en una tradición centenaria enraizada en varias generaciones para una noche de solemnidad en que los amantes del bel canto acuden para dar esplendor. Entre ellos están los que aguardan “la entrada”, que significa el primer acceso de la “juventud debutante que viste por primera vez sus galas de mujer”, entre peinados vistosos, valiosas joyas, coches de lujo, porque los protagonistas de la velada liceísta, afirma, no están solo en el escenario, sino en el hall, en la platea, en el anfiteatro... En estas líneas nombra en una columna las personalidades asistentes de las familias más destacadas, así como las jóvenes que

---

<sup>302</sup> Cfr. CLARIÓN: “Pedro Lavirgen inaugurará la nueva temporada en el Liceo de Barcelona”, en: *Córdoba*, 25 julio 1970, p. 10. Comenta que desde primeros de mes se han celebrado pruebas para cubrir las vacantes de los cuadros fijos, técnicos y coros, comenzando los ensayos de este último bajo la dirección de Bottino.

<sup>303</sup> Vid. VALERA, A.: “Próximo centenario del estreno de Aida”, en: *El Noticiero Universal*, 21 julio 1970, p. 28.

<sup>304</sup> La propia revista ligada al teatro, con motivo de la inauguración de la temporada, recoge la elegancia, lujo y distinción de las damas que acuden, enumerando sus nombres. Véase *Liceo*, año XXIII, n.º 228, diciembre 1967, pp. 8–9. Estas referencias elitistas que rodean el espectáculo son las que han dado a la ópera una connotación social que, en España, ha provocado incluso un rechazo a esta manifestación artística.

visten de largo.<sup>305</sup> Los fotógrafos captan imágenes de las personalidades y de las damas elegantes que dan “realce”, y en la puerta de entrada dos guardias municipales están vestidos de gran gala.<sup>306</sup>

La prensa hace un especial seguimiento de la función y, en un alarde periodístico, el *Diario de Barcelona* vende su primera edición a la salida del espectáculo. Abre con titular y fotografías de la representación, incluyendo un reportaje gráfico, en páginas centrales, dedicado al Liceo desde su fundación.<sup>307</sup> La prensa madrileña, *ABC*, también le dedica su portada con tres fotografías: una de la sala completamente llena y dos de la representación, una de éstas es impresionante, muestra una panorámica desde el fondo del escenario con el tenor Lavirgen rodeado de coro y figuración, y la sala como decorado.<sup>308</sup>

La propia empresa añadió al programa de mano una pequeña monografía con opiniones sobre la ópera *Aida*, escritas por diversas personalidades, entre las cuales están cantantes líricos como Hipólito Lázaro, Fidelity Campiña, Giacomo Lauri-Volpi y Conchita Abadía. También recabó la de cada uno de los intérpretes

---

<sup>305</sup> Confróntese BAYONA, J. M.: Numerosas personalidades realzaron la gran velada”, en: *Diario de Barcelona*, 11 noviembre 1970, p. 21.

<sup>306</sup> Véase el artículo de carácter de crónica social DEL CERRO, A.: “El Liceo se viste de gala. Noche de apertura del Gran Liceo”, en: *El Noticiero Universal*, 11 noviembre 1970, p. 35. Los barceloneses se visten para ir al Liceo; es una tradición que aún no se ha perdido; para contemplarlo la gente se amontona en la puerta. “Se sigue lo clásico, lo que nos han enseñado nuestros abuelos”. El distinguido público, vestido de gala, con admirable silencio aplaude mucho al finalizar los actos. Los fotógrafos captan imágenes de las personalidades y de las damas elegantes que dan “realce”. Nombra las autoridades asistentes en un “desfile de entrada que duró hasta las diez y cuarto”. Finalmente hace un recorrido por los detalles y curiosidades: dos sombreros de copa, señoras con pantalones de gran vestir, abundancia del clásico smoking. Un lleno total con localidades entre 100 y 3000 pesetas. En nuestra opinión estos artículos muestran la imagen elitista que ha ido unida al mundo de la ópera durante estos años.

<sup>307</sup> “Apertura de Temporada en el Liceo”, en: *Diario de Barcelona*, 11 noviembre 1970. Portada con una impresionante foto de la representación de *Aida* con Radamés (el tenor Lavirgen) sentado en el trono. Ofrece un reportaje gráfico, en páginas centrales, dedicado al teatro desde su fundación. La competencia presenta “Inauguración de la Temporada del Liceo y alarde periodístico”, en: *TeleExpres*, 10 noviembre 1970, página de cierre de carácter extraordinario, con dos fotografías y señala la brillantez de la temporada y la sorpresa por la rapidez de los colegas del *Diario de Barcelona*, que vende su primera edición a la salida de la ópera.

<sup>308</sup> “Inauguración de la temporada en el Liceo de Barcelona”, en: *ABC*, Madrid, 13 noviembre 1970. Portada con tres impresionantes fotografías del estreno. La superior, una vista del público que abarrotó la sala; en el centro, detalle de las pinturas murales y un momento ante el trono; en la inferior, una panorámica espectacular tomada desde el escenario, en la que se aprecia la sala iluminada al fondo y en primer plano Radamés mientras la gran masa le rinde honores portando pebeteros humeantes y bengalas chispeantes.

de la representación para que dieran su punto de vista sobre el rol que iban a cantar, lo que para Alier, Aixalá y Mata fue una iniciativa “más brillante sobre el papel que en la realidad, porque un buen cantante no tiene por qué ser un experto en ópera, y durante la temporadas se recogieron banalidades, aunque, justo es decirlo, también textos de verdadero interés.”<sup>309</sup>

Pedro Lavirgen escribió sobre su personaje, aspecto que nos resulta muy interesante por cuanto describe el trazado psicológico que confiere a Radamés:

“Pienso que éste es el personaje más genuinamente «heroico» de Verdi, según entendemos esta acepción los cantantes. Heroico en el más noble y viril sentido de la palabra. Heroico –y no «dramático–, también en el aspecto vocal. En él se pone de manifiesto la bravura y fortaleza del guerrero y, al mismo tiempo, la noble generosidad de su corazón, capaz de pedir a su Rey clemencia y libertad para los vencidos, utilizando, con maravilloso altruismo, la promesa de recompensa a su triunfal regreso a la Patria. Profundamente apasionado, capaz de morir con su amada antes de ceder al fácil sortilegio de riquezas y honores. Pero también humanamente débil, cuando está a punto de traicionar a su Patria. Su oportuna reacción, al defender a su Reina en crucial momento, pone de relieve, una vez más, la nobleza y fidelidad del bravo guerrero nato.

Para personaje tan humano, tan real y sincero, creó Verdi una parte musical maravillosamente justa. De ahí que esa clama de matices psicológicos, magistralmente musicados por el genio de Busseto, hayan de este papel uno de los más difíciles de interpretar –de interpretar bien– en la larga lista de personajes verdianos; refiriéndonos siempre, naturalmente, a la cuerda de tenor.

Hablando siempre de interpretaciones realmente convincentes, el tenor ha de reunir unas especiales condiciones vocales de flexibilidad, técnica y dominio de emisión, especialmente en la que llaman el «pasaje» de la voz; extensión, resistencia, y un grado mínimo de volumen, exigible sobre todo en el imponente concertante del segundo acto. Flexibilidad, para cantar con buena línea tantos pasajes líricos como hay a lo largo de la ópera, que ya se ponen cíe manifiesto en el recitativo y aria de salida, «Se quel guerrier io fossi...!», que se hace más difícil aún por el hecho de cantarse apenas levantado el telón, con los nervios aún sin reposo y la garganta fría. Dominio técnico en la emisión, para poder expresar los

---

<sup>309</sup> Vid. ALIER, R., AIXALÁ, R. y MATA, F.: *Op. cit.*, p. 333.

variados matices del personaje progresivamente. Un primer acto lírico; un segundo acto en el que es necesario «oír» al tenor entre solistas, coros y densa orquestación; un tercer acto heroico y, finalmente, un cuarto acto lírico-dramático, en el que ha de exhibirse una media voz, o medio fuerte, para el maravilloso dúo final de la tumba. Y, por último, una indispensable resistencia física, por la extensión de la parte y la dificultad de su tesitura, sembrada generosamente de si bemol.»<sup>310</sup>

Esta primera función de *Aida* constituyó un señalado éxito –según Juan Guinjoan–, en el que el público premió con cálidos y nutridos aplausos a los solistas y demás participantes de esta función inaugural. Aparte de Pedro Lavirgen (Radamés), el cuadro de solistas tenía especial atractivo con la presentación en Barcelona de dos cantantes que ocupaban puestos muy destacados en el mundo de la lírica, Ruza Baldani y Ángeles Gulín. El tenor obtuvo “un merecido éxito haciendo una vez más gala de este gran temperamento que tanto caracteriza al artista y también de su bien templado timbre vocal que en tantas ocasiones hemos elogiado”.<sup>311</sup>

Para Augusto Valera la versión ofrecida es una de las más espectaculares que se han ofrecido en ese coliseo. Pedro Lavirgen, quien obtuvo señalado éxito con la misma obra en 1968, “desde un «Celeste Aida», en frío, cosechó ya los primeros aplausos de la temporada para ir aumentando la categoría de su labor” hasta coincidir en los dúos con Ángeles Gulín y ofrecer una *Aida* plena de matices.<sup>312</sup>

Juan Arnau nos retrotrae a la anterior representación de Lavirgen en el rol de Radamés, efectuando una comparación entre aquella versión y la manera de producirse en la que comentamos, observando en el tenor una voz más lírica de la

---

<sup>310</sup> Programa de mano del Gran Teatro del Liceo: *Aida*, correspondiente a la función del día 22 noviembre 1970, sin paginar. Sección: *Los intérpretes de la ópera que hoy se representan opinan sobre ella*. Junto al tradicional programa de mano, se dedicó una separata en conmemoración del centenario de *Aida*.

<sup>311</sup> Confróntese GUINJOAN, J.: “«Aida» abrió la temporada. Ángeles Gulín, Pedro Lavirgen, Ruza Baldani y Jean Charles Gebelin, los mas destacados solistas de una brillante velada”, en: *Diario de Barcelona*, 11 noviembre 1970, p. 22. Foto de estudio.

<sup>312</sup> VALERA, A.: “Conmemoración del centenario de «Aida»”, en: *El Noticiero Universal*, 11 noviembre 1970, p. 35. Foto de Lavirgen durante su brillante intervención en el 2º cuadro del acto segundo, con tres compañeros de reparto.

que subraya su facultad para el *legato*, posible por el control técnico que ejerce sobre el aire:

“Supone un tenor más lírico, con menos densidad en la voz, más restringido el timbre dramático. No es censura, sino la constatación de un hecho real que quizá nos indique una contención de posibilidades y un control de fuerzas que, dicho de otra manera, es inteligencia, aunque particularmente prefiera al Pedro Lavirgen más dramático. Cantó muy bien el siempre delicado «Celeste Aida», con facultad de *legato* y magnífico *fiato* que elevó la voz en bello vuelo lírico. En toda actuación fue el tenor seguro, con «slancio» y pasión, noble en el sonido y cada día mejor colocación de sonidos. El «la» agudo de «Sacerdote Io resto a te» valió por toda la representación por la plenitud y exacto enfoque”.<sup>313</sup>

Para el tenor tantas veces aplaudido en el Liceo, Xavier Monsalvatge también recuerda el papel que encarnó hace dos temporadas (enero de 1968), y ahora, como entonces, celebra su entrega interpretativa “el lirismo de su voz en el que la célebre «Celeste Aida» adquirió el vuelo suficiente para arrancar una ovación.”<sup>314</sup>

Antonio Fernández-Cid, crítico musical del *ABC*, nos deja su testimonio sobre la última función del día 22, pues no limita su actividad a la capital madrileña y visita en pleno curso la temporada liceísta. El primer aspecto que comenta es la importancia de un teatro permanente con una organización fija y su estimación por el único teatro español en el que la ópera permanece (sin remedio y desde hace ya cuarenta y cinco años). Barcelona se basa en el beneficio de una tradición, que nace del hábito continuado, de la práctica, de mil experiencias sobre los problemas que la acechan, y de un público particular: “el abuelo, el padre, el nieto se ligan para oír, sentir y admirar lo que unos saben de memoria y para otros constituye novedad sobre la que piden aclaraciones y detalles”.<sup>315</sup> Centrándose en los aspectos artísticos, destaca esta producción basada en la monumentalidad y

---

<sup>313</sup> ARNAU, J.: “«Aida» inauguró anoche la Temporada 1970–71 del Gran Teatro del Liceo”, en: *TeleExpres*, Barcelona, 11 noviembre 1970, p. 23.

<sup>314</sup> Vid. MONSALVATGE, X.: “Fue brillantemente inaugurada la temporada de ópera con una nueva escenificación de «Aida»”, en: *La Vanguardia Española*, 11 noviembre 1970, p. 44. En muy parecidos términos se sucede la noticia de BORRÁS DE PALAU, M.: “Inauguración de la temporada de ópera en el Liceo”, en: *El Correo Catalán*, 11 noviembre 1970. A.P.T.

<sup>315</sup> FERNÁNDEZ-CID, A.: “El liceo barcelonés en plena temporada: una espectacular «Aida»”, en: *ABC*, Madrid, 25 noviembre 1970, p. 85.

belleza de los enormes decorados, no hay alardes innovadores en la precisa dirección salvo la ideal forma de realizar la mutación y los amplios medios luminotécnicos, concepción revolucionaria. Tras comentar la partitura habla de los solistas: Ángeles Gulín cuya indisposición fue anunciada, Ruza Baldani y Pedro Lavirgen, del que escribe:

“Con algún agudo extraordinario –como el que coronó el tercer acto– hace un buen Radamés incluido el endemoniado «Celeste Aída», quizá con mejor línea que antes y con voz menos dramática, en la que es virtud y defecto la emoción del timbre y cierta opacidad desigual de algún instante, que hace pensar en afonías que después no se producen.”<sup>316</sup>

La orquesta cumplió bien a las órdenes del maestro Salvador Ochoa, que reemplazaba a su colega Antón Guadagno director en las anteriores representaciones.<sup>317</sup>

La segunda representación de *Aida* se dio en homenaje a los asistentes al Simposium Internacional del Collegium Medicorum Theatre (Asociación Internacional de Médicos de Teatros de Ópera). Durante el intermedio y en el escenario, Juan Antonio Pamias rindió homenaje al maestro Bottino, director del coro, que llevaba más de diez años dirigiéndolo.<sup>318</sup> Parte de la temporada liceísta 1970/71 fue escuchada por los melómanos aficionados a la ópera que pudieron seguir su retransmisión por Radio Nacional de España.

Colomer Pujol, al año siguiente en el “Resumen crítico y anecdotario de la Temporada de ópera 1970-71”, señalaba lo más destacado de cada uno de los títulos representados en esta presente temporada y nos deja reflejada la labor de Pedro Lavirgen:

“El admirable y admirado tenor cordobés apareció como dominador de una técnica cada vez más depurada. Incluso, hombre ya ducho e inteligente, dio también en las dos últimas y particularmente últimas representaciones,

---

<sup>316</sup> *Ídem.*

<sup>317</sup> Cfr. *Ídem.*

<sup>318</sup> COLOMER PUJOL, J. M.<sup>a</sup>: “Resumen crítico y anecdotario de la Temporada de ópera 1970–71”, en: Programa General de la Extraordinaria Temporada de ópera–invierno 1971–72, CXXV años de actividad artística de este Liceo. Edita Gran Teatro del Liceo, empresa Juan. A. Pamias, Barcelona, 1972, sin paginar. Por estos escritos conocemos las distinciones que entrega el Liceo en la temporada del año 70, como el premio al mejor tenor de 1967–68 al tenor Carlo Bergonzi, y la Medalla de Oro del Liceo a la bailarina Alicia Alonso.

satisfacción a los que admiran más en el gran tenor su entrega constante y su fuego temperamental. Conjugó sabiamente ambos aspectos y «su» público se le rindió de manera incondicional, alcanzando un éxito de los suyos.”<sup>319</sup>

En esta línea de éxito lo recogen Alier, Aixalá, y Mata cuando señalan que el tenor andaluz revalidó una vez más su categoría haciendo un Radamés vibrante y poderoso.<sup>320</sup> Letras que por fin, desde nuestro punto de vista y a tenor de las otras fuentes, parecen reconocerle los méritos que lleva cosechados desde 1964 en el Liceo.

En Córdoba, los lectores del diario local pudieron seguir el éxito de su paisano Lavirgen. Clarión ha seguido por radio las cuatro horas de retransmisión en directo y escribe cómo hizo estallar la sala en clamores al terminar el *Celeste Aida* del comienzo y del que dijo el doctor Colomer Pujol, que es “«uno de los tres tenores mejores del mundo para cantar esta ópera»”; también se ha dicho de él que es el número uno en Carmen”. En esta interesante crítica que recoge la retransmisión radiofónica, continúa diciendo que Lavirgen “cantó con extraordinario poder y admirable musicalidad, mereciendo el aplauso del público durante toda la noche.”<sup>321</sup>

Tras el éxito de las cuatro “*Aidas*” del Liceo (recordemos que junto a Las Palmas ha sido la segunda y únicas capitales españolas en la que ha actuado Lavirgen en el transcurso del año 1970), el tenor abandona el trasfondo de decorado egipcio para sustituirlo por uno sevillano y asumir el rol de Don José. Será en el Gaiety Theatre Dublín, dentro de la apertura de la Temporada de Ópera Internacional en que ofrece cuatro representaciones de *Carmen*, como ya explicamos en las líneas de un epígrafe anterior. Para cerrar el año interviene con *Payasos* en Viena.<sup>322</sup>

---

<sup>319</sup> Vid. COLOMER PUJOL, J. M.<sup>a</sup>: *Op. cit.*

<sup>320</sup> Confróntese ALIER, R., AIXALÁ, R. y MATA, F.: *Op. cit.*, p. 333.

<sup>321</sup> Cfr. CLARIÓN: “Éxito de Pedro Lavirgen en la gala inaugural del Liceo de Barcelona”. A.P.T. Recorte de prensa, atribuido a *Córdoba*, noviembre 1970. Recogido en Apéndice Doc. N.º 140.

<sup>322</sup> Según el libro de contabilidad: *Carmen* en Dublín los días 30 de noviembre y 2, 4 y 8 del mes de diciembre. *Payasos* en Viena los días 11 y 27 de diciembre de 1970.

En enero del nuevo año 1971 realiza las grabaciones de dos conciertos para Televisión Española, lamentablemente no se han conservado, y reanuda su calendario de trabajo abordando nuevamente *Payasos* en el Saatsoper de la capital austriaca, uno de los títulos que más veces ha representado en este marco..<sup>323</sup>

\*\*\*\*\* \*\*\*\*\*

En esta tercera parte, hemos seguido la carrera de Pedro Lavirgen entre los años 1966 a 1970, que bien pudiera sintetizarse de este modo:

Milán se convierte en el nuevo emplazamiento del tenor desde el que se abre camino, merced a la fuerza y al coraje de su vocación. Una vez establecida su residencia familiar, compaginó el estudio del estilo y repertorio operísticos italianos con las actuaciones, dando a conocer su nombre y su talento artístico por los escenarios internacionales.

En 1966 hizo su presentación en el Staatsoper de Viena, con *I pagliacci*. Desde esa fecha quedaba unido con este teatro al que acudiría en lo sucesivo para afrontar diversos roles (catorce temporadas, ininterrumpidamente hasta 1978). Durante estos cuatro años, caracterizado como Canio, intervino en 1966, 1967, 1969 y 1970; como Don José, en el 67 y como Trovador, en 1969 y al año siguiente.

Dentro de la Temporada Internacional del Teatro Bellas Artes de México (septiembre del 66), asumió hasta cuatro títulos diferentes: *Cavalleria rusticana* e *I pagliacci*, con el que hizo alarde continuo de sus poderosas facultades; *Carmen* y *Aida*, un triunfo con el que fue galardonado con la Medalla de Oro al mejor cantante masculino extranjero.

---

<sup>323</sup> Según libro de contabilidad el día 26 de enero realiza la grabación de dos conciertos para Televisión Española y el día 6 de febrero interpreta *Payasos* en Viena. La base de datos del Centro de Documentación de Televisión Española nos señala que no conserva en archivo una copia de esta grabación.



En España ofreció hasta veinticinco representaciones durante el mes de agosto con las obras *Marina*, *Carmen* e *I pagliacci*. Desde su marcha a Italia ha delimitado su repertorio; ha apostado por la ópera y, cuando acude a España, no hace incursión alguna en la zarzuela, tal vez para conseguir un mayor –y merecido– prestigio como intérprete y romper con las connotaciones que conllevaba la dedicación al género español.

La gran referencia para la ópera en España es el Liceo de Barcelona. En su temporada 1966/1967, Lavirgen abordó nuevamente *Carmen* de Bizet (diciembre), junto a un título español que añadió a su repertorio: *María del Carmen* de Enrique Granados (enero).

Con la ópera francesa, Juan Arnau le hizo el reproche de cierta irregularidad en su emisión que perturbaba sensiblemente el color e incluso la anchura; en cambio, en la prensa barcelonesa prevalecieron los elogios unánimes. Acaso la crítica se vio sorprendida por la labor del tenor: una seguridad y nervio dignos de los mejores tenores del momento; contención y hondura; con mucha, brillante y expresiva voz; un tenor que recordaba a Miguel Fleta; cantó, interpretó y, en suma, se mostró como un tenor extraordinario y como un artista consumado en un alarde de dominio escénico y de interpretación verdaderamente encomiables; un gran tenor superdotado y musicalmente inteligente, es así también un actor dramático de cuerpo entero. En definitiva, ofreció una extraordinaria interpretación de Don José. Elogios que bien nos ayudan a comprender por qué Pedro Lavirgen llegaría a convertirse en uno de los especialistas de este *role*.

En la ópera de Enrique Granados puso igualmente su bello timbre y fuerza interpretativa al servicio del personaje. A los halagos se suma Juan Arnau: una voz de calidad extraordinaria, preciosa de timbre, generosa en musculatura, recia y potente pero flexible, con un color acústico tirando a bronce nobilísimo, con un volumen y una extensión igualmente fibrosos, en todos los registros con sensación de plenitud.

En 1967, Pedro Lavirgen vio cumplida la aspiración de todo cantante de ópera al cantar este género en suelo italiano. Se dio a conocer en las ciudades de Como, Catania y Nápoles, donde interpretó las óperas *Aida*, *Lohengrin* y *Tosca*, respectivamente. Encarnado a Radamés, mostró ser un tenor trepidante, de notable potencia y calidad; una voz fresca, sólida, precisa que suscitó un verdadero entusiasmo entre el público, siendo aplaudido más allá de la normal generosidad. La representación de *Lohengrin* de Richard Wagner, en el Teatro Máximo Bellini de Catania, fue –atendiendo a los documentos que hemos manejado– la única incursión de su carrera en el repertorio alemán. En el rol de Mario, en el San Carlos de Nápoles, originó un huracán de aplausos, especialmente en el aria *E lucevan le stelle...* que, desgajando los modos preestablecidos, obligó al tenor a bisar la gran pieza pucciniana.

En el Liceo de Barcelona, Pedro Lavirgen es requerido en la temporada 1967/68 para tres acontecimientos diferentes, como son *Aida*, un Concierto y *Marina*. Todas las críticas señalaron su unánime éxito. En la temporada siguiente asume por primera vez *Don Carlo* de Giuseppe Verdi, ópera no muy frecuente en las programaciones de entonces, y posteriormente presentó su recreación de *Manrico*. Éxito de público y crítica con ambas. Se le hizo acreedor de varias distinciones: la Medalla y Placa de Honor de Radio Barcelona y la 17ª Medalla de Oro del Liceo.

En las temporadas liceístas de 1969/70 y 70/71, con *Carmen* y *Aida* interviene en las representaciones que conforman la solemne inauguración de temporada y revalida sus triunfos. La labor de la crítica barcelonesa nos resulta muy interesante, dado que son los mismos críticos los que presencian y dan fe de la evolución y madurez artística del tenor. A los atributos anteriores que le son reconocidos se añaden otros elogios: el respeto hacia el artista capaz de emocionar por la calidad, belleza y sinceridad de su entrega; el dominio de la voz, la administración del aliento para que la frase, el concepto y el sentimiento resulten apasionados; su capacidad para otorgar lirismo, orden y una intensidad emotiva contagiosos.

El 1968 fue el año de su presentación en el Teatro Metropolitano de Nueva York, con *Tosca*, que le abrió las puertas de los teatros americanos de Pensilvania, Pittsburgh y Hartford. Desde entonces, en España se escuchó al tenor en las “temporadas” de ópera celebradas en Málaga, Zaragoza, el V Festival de Ópera de Madrid y en Las Palmas. También en los Festivales de España, patrocinados por el gobierno español, van dando cabida a este género y Lavirgen intervino en las representaciones de *Aida*, Sevilla y Madrid, y en *Marina*, llevadas a Valencia, Lloret de Mar, Madrid o Barcelona.

Su repertorio operístico fue ampliándose con la incorporación de nuevas óperas como *Il trovatore*, *Rigoletto* e *I vespri siciliani* de Verdi, *Adriana Lecouvreur* de Cilea, *Madama Butterfly* de Puccini, *Andrea Chénier* de Giordano, *Lohengrin* de Wagner, *Lucia de Lammermoor* de Donizzetti y *María del Carmen* de Granados.

Al servicio de este repertorio, la voz de Pedro Lavirgen pudo ser escuchada por diferentes lugares de la geografía:

En España: en los madrileños Palacio de los Deportes, la Chopera del Retiro y en el Teatro de la Zarzuela; en la Plaza de Toros de las Arenas y en el Liceo de Barcelona; en el Teatro Principal de Zaragoza; en el Cervantes de Málaga; en el Teatro Pérez Galdós de Las Palmas; en la Plaza de España de Sevilla; en Bilbao, Gijón, Bujalance, Valencia y Lloret de Mar.

En Italia: en el Teatro Sociale de Como, en el Máximo Bellini de Catania, en el Petruzzelli de Bari, Palermo, en el San Carlo de Nápoles, en Roma. También en las mediterráneas Ankara y Atenas.

En ciudades que otro momento configuraron la extinta Yugoslavia, como el Teatro Nacional Ivan Zajc de Belgrado, en Split y Rijeka. En Hungría: en el Teatro Margitszigeti y en el Teatro Húngaro. En el Staatsoper de Viena, en la Deutsche Oper de Berlín, en Munich, en el teatro suizo de Beaulieu en Lausanne y en la isla más occidental de Europa, Irlanda: en el Teatro Gaiety, en Dublín, y en el Town Hall, en Dundalk.

Actuó en el Teatro Municipal de Santiago de Chile y en el Teatro Colón de Buenos Aires, ambos de Argentina. En los mexicanos Teatro Palacio Bellas Artes, el Hidalgo, y en Chihuahua. En el Metropolitan de Nueva York, Lyric Opera Academia de Philadelphia, el Syria Mosque de Pittsburgh, el Bushnell Memorial de Hartford y en el Music Hall del Zoo Pavilion de Cincinnati.

Aquel desconocido Pedro Lavirgen, conforme iba apareciendo en las carteleras fue recibiendo el respeto de la crítica. Dejando las consideraciones específicas sobre cada personaje, a modo de síntesis podemos recoger cómo se le señalaba cierta inhibición de su timbre, especialmente al inicio de la ópera, rotulado también como una reserva, que desaparecía conforme evolucionaba el drama para acabar entregándolo todo. Se elogiaba la expresividad y una habilidad dramática, mejor que la media de su misma cuerda. Resultaba una voz interesante e inusual, un cantante valiente, poseedor de una voz extensa, de más impacto en el agudo que en el centro. Se levantaba fácilmente en los arranques líricos donde mayormente resaltaban la suavidad y el color de una voz bien educada. Provocaba aplausos que se tornaban en ovaciones y bises; el público se emocionaba y esperaba volver a escucharlo.

Muchos de estos atributos reconocidos por la prensa internacional coincidieron con los vertidos por la prensa española, muy especialmente la barcelonesa. Efectivamente, el público del Liceo, que en 1964 había asistido al nacimiento de una voz, tuvo la ocasión de comprobar sobre sus escenarios la madurez vocal e interpretativa de Lavirgen. Por ello, en 1968, le distinguió con diferentes premios y un sector de aficionados se hizo “lavirginista”. Mientras, el hábil empresario Juan Antonio Pamias, abrió las temporadas con el nombre de Pedro Lavirgen en sus carteleras; lo convirtió en uno de los tenores de la casa: el tenor cordobés provocaba ovaciones como muy pocos artistas, un fenómeno que no se circunscribía al teatro de Barcelona.

**PARTE CUARTA**  
**AÑOS PARA EL ÉXITO (1971-1976)**



Desde que Pedro Lavirgen iniciara su proyección internacional, ha ido labrándose un nombre propio en el mundo de la ópera que, ahora desde 1971 a 1976 –*los años para el éxito*–, le permite traspasar los umbrales de los escenarios más emblemáticos. Su actividad en estos años, conforman la cuarta parte de nuestro trabajo.

Un primer bloque, denominado *Escalando hacia la pirámide*, comprende los años 1971-1972 en los que analizaremos sus presentaciones por el continente americano: Houston, Pittsburgh, Connecticut o Philadelphia, hasta Argentina y Colombia. Los compromisos internacionales le llevan hasta Tokio y, aun así, incorpora dos nuevas óperas a su repertorio: *Macbeth* y *La fuerza del destino*, ambas de Verdi. En España, junto a sus puntuales citas con el Liceo de Barcelona, triunfa en las veteranas temporadas de Oviedo, Bilbao y La Coruña, y, entre otras distinciones, recibe el Premio Nacional de Interpretación Lírica. Todas estas actuaciones vendrán marcadas por el éxito.

Un segundo bloque, titulado *Hacia la cumbre (1973-1974)*, ha sido elaborado reuniendo las actuaciones del tenor por áreas geográficas. Desde la conquista del público italiano: Nápoles, Pisa, Piacenza (donde recibe el Premio Verdi de Oro), Mantua, Cremona, con triunfos de gran *succeso* y bis, y su debut en la Arena de Verona; así como en diferentes teatros internacionales: Tokio, Miami, Québec, Caracas, y los Festivales de España. En estos años, la ópera va calando entre el público español, gracias a las Asociaciones de Amigos de la Ópera, que mantienen un pulso constante para ofrecer carteleras operísticas. Valencia, Elda, Marbella o Tenerife son ciudades recién incorporadas al orbe lírico; de ellas conoceremos las dificultades por la que atraviesan.

Los años 1975 y 1976 representan *la cúspide*, el punto culminante de la carrera profesional del tenor. A ellos dedicaremos el tercer bloque, analizando sus

actuaciones en Viena, Arena de Verona, Covent Garden y su entrada triunfal en la Scala de Milán. Son años polémicos en la Historia de España, con revueltas sociales en el Gran Teatro barcelonés –donde interviene en la inauguración de la Temporada–, o para un insólito acontecimiento como el secuestro que sufre encontrándose en Caracas. A pesar de los numerosos viajes y compromisos con los escenarios, aún queda tiempo para el estudio de nuevas partituras. Junto a *Simón Boccanegra*, *L' amore dei tre re* o *Samson y Dalila* del bienio anterior, añade el verdiano *Requiem*, *Otello*, *I Masnadieri*, *I due Foscari* y *Un ballo in maschera*.

En este último bloque, siguiendo la carrera profesional de Pedro Lavirgen, hemos optado por seguir nuevamente el relato cronológico. A este respecto, intentamos reproducir la intensidad emocional que debió acompañarle en cada representación, día a día, mes a mes, con los desplazamientos correspondientes hasta completar en 1975 y 1976 hasta 71 y 56 actuaciones, respectivamente.



## 1. ESCALANDO HACIA LA PIRÁMIDE, 1971-72

Pedro Lavirgen se encuentra en un momento de gran plenitud artística. Las páginas musicales que afronta le exigen el dominio de una técnica vocal que le permita utilizar su voz con el mayor provecho. Uno de los pilares de la técnica vocal es la respiración, pues sin un buen apoyo es imposible mantener una resonancia natural que posteriormente permita la proyección de la voz hacia los resonadores. Su control sobre el aire, sobre el *fiato*, le permite –siguiendo su gran instinto musical– un fraseo en el que parece no agotarse el aire. Dar intencionalidad a cada frase, unido a la expresión, a la dinámica, a la fuerza adecuada a cada momento y la brillantez de su registro agudo –toda ellas cualidades reflejadas por las críticas– le permiten una recreación única para cada personaje.

Manrico, Radamés, Canio, Pollione, Calaf, Don José, Don Carlo, Don Álvaro, Andrea Chénier son los personajes que conforman un repertorio sobre el que se ha estabilizado, pero también incorpora otros roles, como Macduff, Samson, el joven héroe verdiano Gabriele Adorno de *Simon Boccanegra* y Avito de la ópera *L'amore dei tre re* de Italo Montemezzi.

Además de estas cualidades, conviene que subrayemos la especial faceta de Pedro Lavirgen por la que hace vivir sensaciones al público: su capacidad para hacer creíble lo que sucede en el escenario, que lo haga llorar, reír en todas las gradaciones sentimentales posibles. Meterse en la piel de cada personaje y resultar convincente es una tarea ardua y necesaria para el público de la ópera. En presencia escénica, casi podríamos hablar de una predisposición natural hacia el teatro, pero sostenida por un estudiado análisis del movimiento, donde ningún paso, aunque lo parezca, queda al azar. El propio carácter dramático de los personajes que dan nombre a su cuerda, viene nuevamente a demostrarnos que

sobre su característico y particular timbre de color oscuro, domina una voz grande y poderosa en el centro y los graves, y con una zona aguda brillante, con *squillo*.

## 1.1. GIRA AMERICANA

Como preámbulo a la gira que realiza Pedro Lavirgen por América, analizaremos primeramente las actuaciones que efectúa en **Málaga**, durante el mes de febrero de 1971, en el marco de un ciclo de ópera del Teatro Cervantes organizado por el Ayuntamiento de la ciudad. Incluye las óperas del repertorio italiano *Norma*, *La favorita*, *El trovador*, y *Tosca*, contando con el soporte de la Orquesta Sinfónica de Málaga dirigida por Napoleone Annovazzi.<sup>1</sup>

El diario *El Sur* destaca que en el reparto de la ópera *Il trovatore*, fue principal figura y destinatario de un gran éxito el cantante cordobés que ha ido siempre hacia arriba escalando superiores cotas del arte lírico. Se recuerda sus inicios y progresos desde corista hasta obtener en la zarzuela un puesto importante y llegar a figura de la ópera en Europa y América. Ha demostrado encontrarse en un momento espléndido, desde la inicial *cavatina*, hasta el final, con mención especialísima a *la pira*, en que “exhibió una voz potente, bella y modulada poniendo un Manrique de mérito”.<sup>2</sup> El público dedicó muchos aplausos a todos cuantos intervinieron, abriéndose la cortina repetidamente al término de cada uno de los actos en honor de cantantes y directores. Entre los compañeros de escenario se encuentran Antal D’Orazzi (Conde Luna), Carlo Micalucci (Ferrando), Zoe Papadakis (Azucena) y M.<sup>a</sup> A. Rosatti (Leonora).

Un año después, también en el marco de las celebraciones operísticas que organiza la Comisión de Cultura del Ayuntamiento malagueño, ofrece un concierto de ópera (día 15 de febrero). El anuncio de la presentación del tenor en el mismo creó unas expectativas de éxito que se vieron colmadas desde su aparición sobre este escenario. Contaba con la Orquesta Sinfónica dirigida por el

---

<sup>1</sup> Confróntese BETES, S.: “Málaga”. *Ritmo*. Madrid, nº 410, abril 1971, p. 21. El ciclo de ópera malagueño del Teatro Cervantes abarca los días 6, 7 y 9 (con *El trovador*), y 11 de febrero de 1971.

<sup>2</sup> Cfr. M.C.: “Representación de «El Trovador» anoche en el Teatro Cervantes”, en: *El Sur*, Málaga, 10 febrero 1971, p. 20. Foto estudio de Lavirgen.

maestro Eugenio M. Marco, para abordar un repertorio formado por una selección de arias, entre ellas, *Recondita armonía*, *La Fleur*, *Ah la paterna mano*, *Improvviso*, *E lucevan le stelle*, *Ridi pagliaco*, aparte de las oberturas orquestales.

Todas las piezas –escribe *El Sur*– fueron un “dechado de bello canto, un cúmulo de virtudes artísticas” a las que se unió la potencia de su voz. Así lo refrendó el público con ovaciones y bravos que duraron largamente y que recogió también la orquesta:

“Pedro Lavirgen, ovacionado y vitoreado, dio lugar a los bravos que salieron de diferentes partes del local al término de la obra. Dueño de una voz bellísima, Pedro Lavirgen hace gala de su impostación, de su bien decir en cualquier idioma y de su fino sentimiento que hace recordar aquellas noches inolvidables de la Opera en que él tomo parte.”<sup>3</sup>

Seis arias de tenor que concentran las páginas más célebres del repertorio operístico de Pedro Lavirgen y que, extraídas del contexto dramático en que se desarrollan, permitieron, el disfrute de sus dotes de cantante en plenitud de capacidades vocales.<sup>4</sup>

En el mismo mes de febrero de 1971 el tenor cruza el Atlántico, un año más, rumbo hacia Norteamérica para abordar el repertorio verdiano e interpretar *Aida*, en Houston (Texas),<sup>5</sup> *Il trovatore* en Pittsburgh (Pensilvania) y Hartford (Connecticut); *Macbeth* de Giuseppe Verdi, que presentará por primera vez, y *Madama Butterfly* en Baltimore (Maryland). En octubre retorna nuevamente a Pittsburgh para representar *Aida* en el nuevo Heinz Hall. Todo un circuito operístico que abre sus puertas a Lavirgen en América, avalado por el éxito

---

<sup>3</sup> Vid. “Sensacional éxito de Pedro Lavirgen, con la sinfónica, en el Teatro Cervantes”, en: *El Sur*, Málaga, 17 febrero 1972, p. 27.

<sup>4</sup> De esta actuación Pedro Lavirgen recibirá años más tarde un regalo consistente en un dibujo a tinta original de la catedral de Jaén, realizada por los hermanos Senise Colmenero. En el cuadro dice “Al ilustre tenor Pedro Lavirgen, recordando tu memorable concierto, noche mágica en «el Cervantes» de Málaga, 16-II- 72. Testigos asistentes Antonio Pretel, Antonio García y Eduardo Lucas” y que fue entregada en Jaén, el día 5 de marzo de 1994. Mostrada en la “Exposición Pedro Lavirgen”, ya citada, que se celebró en Bujalance.

<sup>5</sup> Para las tres *Aidas* de Houston, el cuadro de cantantes lo conforman Harold Enns (Ranfís), Pedro Lavirgen (Radamés), Beverly Wolff (Amneris), Marina Krilovici (Aida) con la Houston Symphony Orchestra bajo la batuta de Walter Herbert, como hemos visto en el Programa de mano de *Aida*. Houston Grand Opera. Las funciones son los días 16, 19 y de 21 febrero de 1971. El cast completo se recoge en la p. 9; y una fotografía de Lavirgen se muestra en la p. 24.

obtenido en el Metropolitan de Nueva York, de hecho forma parte de su compañía para estas representaciones.

También comentaremos otros singulares actos musicales de su agenda y para ello hemos reunido en un mismo apartado las representaciones de *Don Carlo* de Verdi que efectúa en el Teatro Colón de Buenos Aires (Argentina), seguidas de las intervenciones que, en el marco del Segundo Festival Internacional de Colombia, se desarrollan en Medellín. En esta última ciudad Lavirgen ofrece cuatro títulos (*Trovador*, *Payasos*, *Lucia de Lammermoor*, y *Rigoletto*) y tres en Bogotá (*La bohème*, *Trovador* y *Payasos*).

### 1.1.1. Connecticut y Pensilvania

Desde que debutara en Pittsburgh (Pensilvania) ahora es la tercera vez que pisa el escenario del Syria Mosque para abordar otro título verdiano, *Il trovatore*, en el que, junto a Sherril Milnes (Conde Luna) y Nell Rankin (Azucena), hicieron brillar la producción del Metropolitan Opera ofrecida los días 11 y 14 de marzo de 1971.

*The Pittsburgh Press* destaca el perfecto estilo verdiano, así como la transmisión emotiva que produce con de su Manrico:

“Tenor Pedro Lavirgen gave an invigorating performance as Manrico. His singing is clear, forceful and in splendid Verdi style. He brings life and interest to a role, excitement to the music, and an all around elegance to all that he does.”<sup>6</sup>

En la misma línea, y referida a la primera función, se pronuncia el diario *Post-Gazette*, según el cual el director Richard Karp descubrió un imponente reparto, con el resultado de una representación que será recordada durante largo tiempo. Señala que hubo algunas debilidades aquí y allá; pero, en términos generales, fue una ópera bien cantada. Le concede mucho mérito a la lucha contra el insuficiente tiempo de ensayo, a la poca profundidad del escenario para atender

---

<sup>6</sup> “El tenor Pedro Lavirgen realizó una estimulante representación como Manrico. Su canto es claro, enérgico y con un espléndido estilo Verdi. Le da vida e interés al papel, emoción a la música y una completa elegancia a todo lo que hace.” Confróntese APONE, C.: “«Il Trovatore» shines thanks to Metropolitan”, en: *The Pittsburgh Press*, 12 marzo 1971, p. 14.

a la producción y “quién sabe qué otras dificultades”; pero, tras destacar la presencia vocal del barítono, se centra en el tenor reconociéndole sus habilidades interpretativas y su poderosa voz, así como dos momentos destacados en las arias *Deserto sulla terra*, y *Di quella pira*:

“Pedro Lavirgen, also of the Met, was the «Manrico» of the evening. Mr. Lavirgen’s acting abilities do not as yet extend very far but his voice is powerful and, after a timorous start, rounded into shape nicely. His first act aria, «Deserto sulla terra», gave only a foretaste of the voice that was to be heard at its best in the «Di quella pira». Once he has learned to relax stage-wise, Lavirgen will be a good addition to grand opera. The voice is in good pitch always in his top notes are clear if a little hard at times.”<sup>7</sup>

Todavía en la costa atlántica americana, Pedro Lavirgen vuelve a encarnar el papel de Manrico para representarlo en el Bushnell Memorial Theater de **Hartford**, Connecticut, el 17 de marzo. Organizado por la Connecticut Opera Association, interviene junto a Jeannine Crader (Leonora), J. Grillo (Azucena) y Carlo Meliciani (Conde Luna), dirigiendo la orquesta Ottavio Ziino.

*The Hartford courant* dice del trovador de esta ocasión que esta dotado de una voz amplia y firme propósito dramático, mostrando su caudal expresivo en la segunda escena del III acto:

“Pedro Lavirgen was the troubador of the occasion. He has an ample voice, and last night ample dramatic intent. It was in the second scene of the third act that he was being heard to most eloquent advantage. Here his singing took on a warm and expressive coloring, both interpretatively and technically, and he became the impassioned Manrico instead of just a striving tenor. I was unable to

---

<sup>7</sup> “Pedro Lavirgen fue el «Manrico» de la noche, también en el Met. Las habilidades interpretativas del señor Lavirgen no están muy extendidas todavía, pero su voz es poderosa y después de un tímido comienzo, cobró perfecta forma. Su aria del primer acto, «Deserto sulla terra», mostró sólo un anticipo de la voz que se iba a escuchar en plena forma en «Di quella pira». Una vez que ha aprendido a relajarse en el escenario, Lavirgen será una buena añadidura a la gran ópera. La voz está siempre en una buena afinación y sus notas altas son claras aunque un poco ásperas a veces”. Vid. STEINFIRST, D.: “Opera presents «Trovatore» here”, en: Post-Gazette, Pittsburgh, 13 marzo 1971, p. 12.

hear all the performance, but he was showing that succesfully by Act III, I imagine and trust he was able to go on with equal attainment at Aliaferia.”<sup>8</sup>

En octubre volverá nuevamente a **Pittsburgh** para representar *Aida* en dos funciones, los días 7 y 9. La ciudad cuenta ahora con un nuevo espacio: el Heinz Hall, con capacidad para 2700 espectadores; un escenario al que suben Bianca Berini (Amneris) que debuta en la ciudad, Nicola Moscona (Ramfis), Thomas Tipton (Amonasro) y Earl Corwin (Rey de Egipto). Todos dirigidos por Richard Karp, quien celebra su XXX edición al frente de la Pittsburgh Opera. El favorito de la multitud, siguiendo la crítica *The Pittsburgh Press*, fue el tenor del Metropolitan, Pedro Lavirgen:

“The favorite of the crowd was Met tenor Pedro Lavirgen making his third appearance here. He was in good voice, and it was his best effort here. This is an invigorating tenor whose solid, zestful singing showed he was in command of this fortress role as Radames.”<sup>9</sup>

En Radamés, su voz sonó tan poderosa como el personaje, conquistando al público desde la primera salida, aunque el redactor de la noticia del *Pittsburgh Post-Gazette* esperaba a una figura de mayor presencia:

“Tenors usually have a starting handicap in «Aida». The tenor’s most important aria, «Celeste Aida», arrives just after the curtain’s rise and usually before the voice is completely warmed up. Pedro Lavirgen who sang «Radames» last night almost overcame this difficulty. It was a satisfactory but not a

---

<sup>8</sup> “Pedro Lavirgen fue el trovador de la ocasión. Tiene una voz más que suficiente, y la pasada noche un amplio propósito dramático. Fue en la segunda escena del tercer acto en el que estaba siendo escuchado para un más elocuente provecho. Aquí su canto tomó un colorido cálido y expresivo, tanto interpretativamente como técnicamente, y se convirtió en el Manrico apasionado en lugar de sólo un tenor que se esforzaba. Fui incapaz de escuchar toda la representación, pero fue mostrando esto exitosamente hacia el acto III, imagino y confío que fue capaz de continuar con un igual talento en Aliaferia”: Confróntese T.H.P.: “«Trovatore» presented at Bushnell”, en: *The Hartford courant*, 18 marzo 1971. A.P.T.

<sup>9</sup> “El favorito de la multitud en el Met fue Pedro Lavirgen que realizó su tercera aparición aquí. Tuvo buena voz, y realizó aquí su mejor prueba. Es un tenor vigoroso cuyo canto es consistente, brioso y mostró que estaba en disposición de este papel fuerte como Radamés”. Cfr. APONE, C: “Heinz Hall elevates «Aida»”, en: *The Pittsburgh Press*, 8 octubre 1971, p. 20.

outstanding performance of the aria. Later, the voice warmed considerably but, stage-wise, one wanted a stronger figure.<sup>10</sup>

En referencia a su última actuación del mes de marzo, Pedro Lavirgen se traslada desde USA, al Teatro Massimo de **Palermo** (Italia) para volver a encarnar a Manrico en un impresionante reparto: Piero Cappuccilli (Conde Luna), Raina Kabaivanska (Leonora), Fiorenza Cossotto (Azucena) e Ivo Vinco (Ferrando), con el coro y la orquesta, dirigidos por Antonino Votto (días 1 y 3 de abril).<sup>11</sup> El marco de la representación fue el bellísimo Teatro Máximo.<sup>12</sup>

Esta labor interpretativa se verá interrumpida para recibir de su pueblo natal la más distinguida consideración que pueda otorgarle. Efectivamente, en este momento de su carrera **Bujalance** le concede el Título de Hijo Preclaro y Predilecto. Nosotros vamos a interrumpir el hilo cronológico que nos ha conducido hasta ahora, para comentar el ciclo de sus actuaciones ofrecidas en suelo americano: *Macbeth* y *Madama Butterfly*, aunque primeramente daremos cuenta de cómo aprovechando la estancia en su tierra se desplazó a **Sevilla** para participar en el tradicional *Miserere* de Eslava.

---

<sup>10</sup> “Los tenores normalmente tienen un handicap de salida en «Aida». El aria más importante para los tenores, «Celeste Aida» llega justo después de levantar el telón y normalmente antes de que la voz esté completamente calentada. Pedro Lavirgen que interpretó «Radames» la pasada noche, casi superó esta dificultad. Fue una representación satisfactoria del aria, pero no excepcional. Más tarde, la voz se calentó considerablemente pero, en el escenario, uno quería una figura más fuerte.” Confróntese STEINFIRST, D.: “First Opera in Heinz Hall Triumphs”, en: *Pittsburgh Post-Gazette*, 8 octubre 1971. A.P.T.

<sup>11</sup> Cartel anunciador. Teatro Máximo, función el jueves día 1 de abril de 1971. Gráfica Pezzino. En su libro de contabilidad apunta el cobro el día tres, correspondiente a dos funciones. Dada la costumbre de pagar a los cantantes en el transcurso del descanso de alguna de las representaciones, creemos que la segunda fecha corresponde al sábado 3 de abril. En este cartel en la parte inferior puede leerse: “non sono consentiti i bis”.

<sup>12</sup> Este singular teatro siciliano decorado con elementos del clasicismo fue inaugurado en 1897. Consta de una sala de herradura, que albergaba inicialmente 3000 localidades, cinco pisos de palcos y el paraíso. En el año 1974 cerró sus puertas (no por un incendio, ni destrucción, sino por un negligente gobierno) para abrirlas 23 años después. Ha sido un punto de referencia para la ópera, rivalizando con Milán y Nápoles. Remitimos para una mayor información a “Teatro Massimo de Palermo”. *Revista Radio Clásica*. Revista mensual de programación, Vol. XV, nº 7, julio 2002, pp. 8-21. Este artículo se integra en una serie dedicado a Grandes escenarios. Es una síntesis de dos textos, sobre la historia y contexto del teatro, de un reportaje-libro editado y publicado en 2001. Recoge un admirable reportaje gráfico.

Para este año de 1971 se recuperaba su ubicación originaria, el espacio del altar mayor de la Catedral hispalense. La interpretación de esta obra parece que no alcanzó el entusiasmo de otras épocas anteriores, aunque se mantiene a un nivel digno y aceptable gracias a la presencia de figuras como Pedro Lavirgen.<sup>13</sup> A su lado, el trío de los solistas se completa con los nombres del bajo Raimundo Torres y el contralto Mario Rodrigo, bajo la dirección de Luis Izquierdo.<sup>14</sup>

Como contraste al testimonio anterior, según nos señala Ignacio Otero (ABC), se ha asistido a una de las mejores interpretaciones de la obra de los últimos años. El tenor “ha cantado de forma estupenda, su dramática expresión y al final, en le «Jerusalem», emitido con fuerza, con empuje, el famoso y siempre esperado «do de pecho» sosteniéndolo como los buenos”, mientras Raimundo Torres cantó muy bien sus dos números y el contrato estuvo estupendo en algunos párrafos y discretos en otros.<sup>15</sup>

En abril, desde Andalucía cruza el Atlántico hacia la ciudad de **Baltimore** (Maryland, Philadelphia) para ofrecer *Macbeth* y *Madama Butterfly*. Encarna por primera vez el rol de Macduff en el marco de la temporada Lírica de Ópera de Philadelphia, organizada por la Academia de Música.<sup>16</sup>

La partitura de *Macbeth* fue compuesta por Giuseppe Verdi, en 1847, y se basa en el libreto de Francesco Maria Piave, que sigue la tragedia homónima de William Shakespeare. La escena se desarrolla en el siglo XI, en la frontera entre Inglaterra y Escocia. A Macbeth, un importante general del rey de Escocia, un día

---

<sup>13</sup> Para una panorámica sobre las diversas interpretaciones del *Miserere* en Sevilla véase el estudio al que anteriormente hemos remitido AYARRA JARNE, J.E.: *Hilarión Eslava en Sevilla*, p. 108. Nos señala cómo en otras ediciones intervendrán como figuras las voces de Manuel Ausensi y Julio Catania.

<sup>14</sup> Anuncio del *Miserere* de Eslava, en: ABC, edición de Andalucía, 6 abril 1971, p. 25. Organizado por el Ayuntamiento con la colaboración del Cabildo Metropolitano. Intervienen la Orquesta Filarmónica de Sevilla, la “Asociación Coral de Sevilla” con la colaboración de la “Agrupación Coral de Valverde del Camino”, con los niños tiple de la Escolanía Ntra. Señora de los Reyes. El mismo diario dedica una página central a la semblanza del trío de solistas ilustrado con una fotografía de cada uno de ellos. En el libro de contabilidad figura registrada la fecha del 7 abril 1971, que efectivamente coincide con el miércoles en que se desarrolla el mismo, a las 13 horas.

<sup>15</sup> Vid. OTERO NIETO, I.: “Tradición en la Catedral del célebre «Misere» de Eslava”, en: ABC, 8 abril 1971, edición de Andalucía, p. 28. Se ilustra con la caricatura que realiza Vicente Flores de los tres solistas con el director. Esta edición incluye un reportaje fotográfico con cuatro momentos tomados durante la “impecable” interpretación de la partitura, una de ellas se recoge a los solistas.

<sup>16</sup> Libreto del teatro, llamado *Opus 14, number 8*. Philadelphia Liric Opera Company. Academy of Musica, Philadelphia, 13 de abril de 1971. En la página 16 en el cast puede verse a Lavirgen.



le profetizan que en el futuro ocupará el trono, mientras que a su amigo Banquo también le auguran que será padre de reyes. Macbeth y su mujer, en un intento por adelantar los acontecimientos, asesinan al rey y a cuantos súbditos se interponen en su camino, incluido el propio Banquo. Lady Macbeth, abrumada por el peso de los acontecimientos y de su conciencia, muere loca. Macbeth se convierte en víctima de Macduff, por lo que tras su muerte, los hijos de Banquo ocuparán el trono.<sup>17</sup>

Una de las páginas más esperadas para el tenor es el aria *Ah la paterna mano*, cuarto acto, en la que ha de reflejar el profundo dolor que siente cuando los miembros de su familia han perecido a manos de Macbeth. Este nuevo personaje del noble escocés, Macduff, pasa a formar parte del repertorio de Lavirgen, pero lo interpretará solamente en otras tres producciones: cuatro años más tarde en el Liceo de Barcelona, en el año 1980 en Madrid, y finalmente, en 1981, en La Coruña.

En Baltimore, junto a la mezzo Grace Bumbry, una espléndida Lady Macbeth, intervinieron Cornell MacNeill y Dmitri Nabokov. La dirección corrió a cargo de Ziino, en un título verdiano raramente representado en ese teatro y con el que se clausuró la temporada. Siguiendo a Max de Schauensee, la representación de *Macbeth* resultó en general irregular, no sin sus momentos de auténtica brillantez pero también con sus momentos de aburrimiento, generando entusiasmos ocasionales e incluso abucheos. Uno de los momentos más destacados fue la intervención del tenor Lavirgen en su célebre aria: “Tenor Pedro Lavirgen drew what amounted to a prolonged and deserved ovation after his one aria, «Ah, la paterna mano»”.<sup>18</sup>

K. Hermann Wilhelm profundiza más en las razones por las cuales fracasó esta producción de Renzo Frusca, opina que fue debido a la presencia de escaleras por todas partes. Esto justifica los abucheos de los filadelfianos, un público que exterioriza muy notoriamente sus gustos. A continuación nos describe la labor que

---

<sup>17</sup> Confróntese TINTORI, G.: *Invito all' ascolto di Verdi*. Mursia editori. Milán, 1983, pp.116-121.

<sup>18</sup> “El tenor Pedro Lavirgen provocó que después de su aria «Ah, la paterna mano» ascendiera una prolongada y merecida ovación”. Cfr. DE SCHAUSENSEE, M.: “Lyric’s Spotty «Macbeth»”, en: *The Evening Bulletin*, Philadelphia, 14 abril 1971, p. 36 B.

ofreció Grace Bumbry pues tuvo muchos momentos donde con toda su personalidad y dominio escénico se hizo aplaudir muchísimo, aunque el brindis lo cantó un tono más bajo, y en la escena final omitió el agudo que remata su aria. El triunfador absoluto y total de la noche fue Pedro Lavirgen quien, en el pináculo de sus facultades, mostró un bello canto y se llevó además de la más estrepitosa ovación de la noche, el que al terminar la función le dieran un contrato para cantar *Norma* con Caballé-Cossotto en 1972 e *Il trovatore* para el año 1973.<sup>19</sup>

De estas representaciones americanas como Macduff, contamos con una grabación en vivo recogida en el CD *Pedro Lavirgen Grandes momentos*, en concreto del aria del acto cuarto *Ah la paterna mano*, y el recitativo previo *Oh figli miei...*<sup>20</sup> En el aria comienza sirviendo a la *espressione melanconica*, en la que encontramos una excelente línea de canto, manteniéndose en el perfil interpretativo que venimos comentando.<sup>21</sup> Inicia el motivo melódico con una bella voz homogénea desde el registro grave al agudo. Observamos como desdibuja la palabra *perfidia* intencionadamente; se eleva sin ninguna dificultad al *lab* sobre la palabra *amor*; el expresivo *piano* y *dolce* sobre *fuggiasco occulto*. Nos conduce a la parte central del aria con una mayor tensión: *Trammi al tiranno in faccia*, donde inicialmente parece perder un poco el timbre, dando la sensación de una falta de aliento que no se llega a producir. Esta pequeña opacidad da paso a una voz totalmente brillante, observable cada una de las tres veces que repite el texto *possa a colui le braccia* en que debe ascender a *lab*. En la cuarta y final debe cerrar, ascendiendo entonces al *la* para resolver posteriormente sobre el calderón. Se inician los aplausos finales, las ovaciones y bravos. Da verdadera lección de técnica vocal, por cuanto no se aprecia el temido *paso* del registro central al agudo en una pieza plagada de *mi-fa-sol*. Muestra una excelente veracidad dramática para la que emplea dinámicas muy diferentes, en un seguimiento celoso de las

---

<sup>19</sup> Vid. HERMANN WILHELM, K.: “La ópera en tres diferentes ciudades de los Estados Unidos”. Subtítulo: Pedro Lavirgen triunfa en Filadelfia. A.P.T. Recorte de prensa, 9 mayo 1971. Recogido en Apéndice N.º Doc. N.º 141.

<sup>20</sup> En este disco se señala la fecha del 13 de abril de 1973, aunque, tras contrastar con las fuentes que venimos manejando, creemos que se trata de un error tipográfico, pues corresponde al año 1971.

<sup>21</sup> Un fragmento de *Ah la paterna mano* puede escucharse en el CD que hemos seleccionado.

marcadas en partitura; una articulación totalmente perfecta y nítida; una recreación ligada a la personalidad del tenor, para quien hay que dar la carga expresiva acorde al momento, siendo cada representación un momento único e irrepetible.

En la misma ciudad representa *Madama Butterfly* (recordemos que este título de Puccini muy pocas veces va a ser asumido por el tenor), de la que ofrecerá tres funciones en el Teatro Baltimore, organizado por la Baltimore Opera Company. Esta Compañía, que cuenta con la dirección artística de la célebre prestigiosa soprano ya retirada Rosa Ponselle, se ha marcado unos objetivos, entre los que figuran el ofrecer representaciones de ópera, el elaborar producciones propias en las que, junto a artistas consumados, se les ofrezca una oportunidad a los jóvenes valores de todos los ámbitos del espectáculo; desde las labores de dirección, los personajes secundarios, pasando por el coro, dentro de un programa educacional muy amplio para llegar a todos los sectores sociales y especialmente a los jóvenes. Para este fin, todos los miembros interesados en la promoción de la ópera se agrupan en torno a la Asociación Baltimore Civic Opera Guild Inc, y durante la presente temporada llevan al escenario los títulos *Manon*, *Elisir* y *Un ballo*.<sup>22</sup>

A continuación veamos cómo tres firmas de la prensa diaria reflejaron sus intervenciones. Para San De Bonaventura tuvo una actuación de gran gusto que impresionó:

“Equally impressive were Pedro Lavirgen and David Clatworthy who sang the parts of Pinkerton and Sharpless. These gentlemen did not hesitate to pull out all the stops from the outset, ringing the hall with bronzed tones shaped with taste and musicianship.”<sup>23</sup>

---

<sup>22</sup> Programa de mano. Baltimore Opera. *Madama Butterfly*, los días 22, 24 y 26 abril 1971. Lyric Theatre. Las páginas 16 y 17 ofrecen el reparto.

<sup>23</sup> “Igualmente impresionantes fueron Pedro Lavirgen y David Clatworthy que interpretaron los papeles de Pinkerton y Sharpless. Estos caballeros no dudaron en superar todas las pausas desde el comienzo, sonando la sala con bronceados tonos formados con gusto y musicalidad” Confróntese DI BONAVENTURA, S.: “Baltimore Opera «Butterfly» is an excellent production”. A.P.T. Recorte de prensa, *Baltimore*, 23 abril 1971.

Bajo el calificativo de admirable, Elliot W. Galkin (*The Sun*), habla de la labor de la compañía de Ópera de Baltimore, dirigida por Leo Mueller, con la que el tenor mostró que dominaba su papel:

“In the role of Pinkerton, Mr. Lavirgen acquitted himself with authority. His is a resonant and expansive voice, dramatically intense in the focus of sound in its uppermost register. Noteworthy, too, were the performances of Miss Hankin and Mr. Atherton. The total result was an urgent and elegantly poignant presentation of one of the most unique masterpieces of the dramatic theater.”<sup>24</sup>

Un tercer y último punto de vista es el que nos aporta Thomas Scgeye (*The NewsAmerican*), que coincide con el anterior al calificar de brillante la producción, para lo que contó con un buen reparto:

“Pedro Lavirgen is Pinkerton, a strong and sturdy tenor, if not quiet a match for Miss Kabaivanska, and more effective portraying Pinkerton’s sentimental affection for Butterfly than his bright hard cynicism. Bette Hankin, as Suzuki, and David Clatworthy, as Sharpless, are faultless in support”.<sup>25</sup>

### 1.1.2. En Buenos Aires y Colombia

Tras cerrar su ciclo estadounidense en Baltimore, Pedro Lavirgen completa el mes de mayo dirigiéndose hacia el sur del continente americano. Las actuaciones en Buenos Aires (Argentina) y posteriormente en Colombia (Medellín y Bogotá) centrarán nuestra atención.

Va a representar cinco funciones de *Don Carlo* de Verdi en el Teatro Colón de Buenos Aires. Es el segundo título operístico de la temporada en el que figuran, en un impresionante reparto, Mirella Parutto (Princesa de Eboli, que

---

<sup>24</sup> “En el papel de Pinkerton, el señor Lavirgen se desenvolvió con autoridad. La suya es una voz resonante y expresiva, dramáticamente intensa en el foco del sonido en su registro más alto. Dignas de mención fueron también las actuaciones de la señorita Hankin y el señor Atherton. El resultado total fue una urgente y elegantemente conmovedora presentación de una de las únicas obras maestras del teatro dramático”. Vid. GALKIN, E.W.: “Baltimore Opera Company gives impressive «Madama Butterfly»”, en: *The Sun*, 23 abril 1971. A.P.T.

<sup>25</sup> “Pedro Lavirgen es Pinkerton, un tenor fuerte y robusto, si no un excepcional rival para la señorita Kabaivanska, y más efectivo representando el cariño sentimental de Pinkerton por Butterfly que su brillante duro cinismo. Bette Hankin, como Suzuki, y David Clatworthy como Sharpless, son impecables respaldando”. Confrontese SCHEYE, T.: “Brilliant Production of «Madame Buterfly»”, en: *The News American*, 23 abril, 1971, 4-D.

reemplazó en último momento a Shirley Verret, víctima de hepatitis), Rita Orlanda Malaspina (Elisabeth), Piero Cappuccilli (Rodrigo), Giovanni Foiani (Gran Inquisidor) y Nicolai Ghiurof (Felipe II) bajo la dirección de Gianandrea Gavazzeni.<sup>26</sup>

La intervención de Lavirgen aparece comentada de tres diarios de Buenos Aires que señalan su destacada labor al ofrecer el mejor personaje del reparto. El diario *La Nación* lo describe como un tenor dotado de agradables notas en el registro agudo que trazó un apropiado infante de España, subrayando el aspecto lírico del personaje.<sup>27</sup> Por su parte, el diario *La Razón* señala que, frente al elenco femenino, el masculino tuvo en cambio otro nivel y, como composición, el mejor personaje resultó el Don Carlos del tenor Pedro Lavirgen, que cantó franca y valientemente, aunque alguna que otra nota perdiera esmalte, fue indudablemente una de las figuras del elenco.<sup>28</sup> Finalmente, *La Prensa* lo define como un tenor de voz grata por naturaleza y musical ofreciendo un Don Carlos correcto y cantado con vehemencia.<sup>29</sup>

En el Teatro Colón de Buenos Aires mostró su excelente labor interpretativa afrontando tres páginas musicales de Verdi. Recordemos que ofreció dos funciones de *Il trovatore* en el año 1969; tres representaciones de *Las vísperas sicilianas*, en 1970, y cinco de *Don Carlos* ahora en 1971. Con estos éxitos escribió diferentes páginas para la historia musical de ese teatro.

Frente a la intensa experiencia organizativa de Buenos Aires en el campo de la ópera, **Colombia**, nuevo destino del tenor, va a ser un estado recientemente interesado por el género lírico. Desarrolla por segundo año consecutivo un

<sup>26</sup> Programa de mano. Teatro Colón, Buenos Aires. Temporada Oficial 1971. Reseña de actividades. Las representaciones de *Don Carlos* tienen lugar los días 14, 16, 18, 20, 22 de mayo de 1971. Otros títulos de la temporada son *Aida* (con el tenor James King), *Samson*, *Fausto*, *Elisir*, *Xerxes*, *Pepita Jiménez* y *Cascanueces* con Nureyev como coreógrafo.

Programas de mano. Teatro Colón. Buenos Aires *Don Carlos*. Temporada Oficial 1971. Las representaciones transcurren el día 19 y el 26 de mayo de 1971.

<sup>27</sup> Confróntese “En el teatro Colón se presentó la ópera «Don Carlos», de Verdi”, en: *La Nación*, Buenos Aires, 17 mayo 1971. A.P.T.

<sup>28</sup> “Tuvo dispares Méritos la Versión de «Don Carlos» Ofrecida en el Colón”, en: *La Razón*, Buenos Aires, 19 mayo 1971. A.P.T.

<sup>29</sup> “Un «Don Carlos» correcto pero sin brillo se vio en el Colón”, en: *La Prensa*, Buenos Aires, 19 mayo 1971. A.P.T.

Festival Internacional de Ópera organizado por el Instituto Colombiano de Cultura, bajo el Patrocinio de Industrias Haceb, que corre a cargo con las pérdidas que siempre dejan estas representaciones, sin ánimo de lucro y dentro de un contexto amplio como el de mantener una continuidad en diferentes eventos culturales. Bajo esta iniciativa diversos escenarios de las ciudades de Colombia, desde mayo a julio, cuentan con representaciones operísticas: el Teatro Pablo Tobón de Medellín, celebra la segunda edición del Festival, siendo el primero para los teatros Colón de Bogotá, Los Fundadores de Manizales y el Teatro Municipal de Cali.<sup>30</sup>

Pedro Lavirgen tiene previsto intervenir inicialmente en **Medellín** en las producciones de *Lucia de Lammermoor*, *El trovador* y *Payasos*; pero, en un inesperado incidente, “tuvo que salvar” una función de *Rigoletto*.

En el Teatro Pablo Tobón Uribe, tras *Don Pascuale*, se presentó *Lucia de Lammermoor*, de la que se destaca el debut satisfactorio y convincente de dos figuras que vinieron a completar elenco: los españoles Pedro Lavirgen y Vicente Sardinero. Dotados de vitalidad escénica, fueron ovacionados unánimemente con los aplausos que a ellos se tributó en reconocimiento de la calidad vocal y la dimensión artística. Lavirgen se mostró potente, rico en matices, generoso con una voz vibrante y firme. En el reparto figuraban Cecilia Albanese (Lucia), Jorge Algorta, Ignacio Arango y Carmiña Gallo, llegando la obra a su clímax en el sexteto y rematada impresionantemente por Pedro Lavirgen en escena llena de patetismo musical y teatral.<sup>31</sup>

De Donizetti se pasó a Verdi con *Rigoletto*, que fue la ópera más accidentada de la temporada. Su representación tuvo que ser postergada nueve

---

<sup>30</sup> Libro- programa. Festival Internacional de Ópera. Instituto Colombiano de Cultura. Temporada 1971. De mayo a julio se representan *Trovador*, *Traviata*, *Rigoletto*, *Bohemia*, *Payasos*, *Barbero de Sevilla*, *Lucia*, *Elixir*, *Don Pascual* en el Teatro Pablo Tobón de Medellín, Teatro Colón de Bogotá, Teatro Los fundadores de Manizales y Teatro Municipal de Cali. Editorial Colina, Medellín. En la página 24 se recoge fotografía del tenor, y en la página 5 se le anuncia con el siguiente texto: “Su voz de tenor Lírico Spinto (lírico dramático) le permite interpretar un amplio repertorio: *Bohemia*, *Lucia*, *Cavalleria*, *Payasos*, *Gioconda* siendo también notable por sus papeles verdianos de *Trovador* y *Forza*”.

<sup>31</sup> MEJÍA ECHAVARRIA, S.: “Lucia de Lammermoor”, en: *El Colombiano*, Medellín, 3 junio 1971, p. 5.

días, y a pesar de ello, conforme avanzó la función, la representación fue viniendo a menos porque el tenor Enzo Vetti fue perdiendo la voz.

Desde ese momento, es Pedro Lavirgen, que había acudido como un espectador más, quien nos comenta cómo se desarrollaron los hechos. Se encontraba ocupando un palco junto a su esposa, y presenciaba la labor que ofrecía el solista de su misma cuerda, un tenor con una voz muy pequeña que apenas se oía. Poco a poco el público fue mostrando su desaprobación, chiflando, pateando, tensándose cada vez más el ambiente hasta que el matrimonio decidió abandonar el recinto. En ese momento fue abordado por el director del teatro, el Sr. Upagui, quien le pidió ayuda para salvar el espectáculo. Lavirgen expuso que llevaba tiempo sin cantar este papel, pero accedió a finalizar la función. Una vez comunicado al público, llegó a colocar la partitura encima del escenario y recibió ayuda de los apuntadores dispuestos desde todos los ángulos posibles.<sup>32</sup>

Después del prolongado intermedio, se reanudó la representación con todas las de la ley –explica Sergio Mejía– pues el portentoso Pedro Lavirgen reemplazó a Vetti, en una decisión heroica que contó con el beneplácito de los espectadores y “salvó” la función.<sup>33</sup> Según declaró el tenor a la prensa, tuvo mucho más susto que Vetti, con la sola diferencia de que a él el miedo no le corta la voz ni le impide actuar con soltura.<sup>34</sup>

Así pues, tras este accidentado *Rigoletto* que se pudo finalizar con la inesperada actuación de Lavirgen, su tercera intervención viene con *El trovador* de Verdi, junto a Jorge Algorta (Ferrando), Vicente Sardinero (Conde de Luna) y (Azucena) encarnada por Bianca Berini.

Por su parte, Pedro Lavirgen –siguiendo a Sergio Mejía– enseñó toda la capacidad, toda la potencia, la extensión y la escuela que posee –se muestra

---

<sup>32</sup> Entrevista personal del tenor con la autora (25 de septiembre de 2003). Ocasionalmente en el teatro de Medellín se ha encontrado recientemente una grabación en vídeo que puede corroborar estos hechos. Curiosamente el técnico de vídeo de dicho teatro está casado con una señora natural de Bujalance que ha hecho llegar la cinta al tenor.

<sup>33</sup> Confróntese MEJÍA ECHAVARRIA, S.: “Rigoletto”, en: *El Colombiano*, Medellín, 15 junio 1971, p. 5.

<sup>34</sup> Cfr. VÉLEZ DE PIEDRAHÍTA, R.: “Cómo *Haceb* ópera”, en: *El Colombiano*, Medellín, 25 junio 1971, p. 13. En esta crónica se hace un repaso de todos los incidentes y anécdotas que se han tenido que superar para llevar a cabo el Festival, de las inversiones y carencias del Teatro, de los costes, de la creación de un coro de 150 voces con cuatro horas diarias de estudio, etc... En la página 3 se recoge una fotografía de Pedro Lavirgen “figura de prestigio”.

sorprendido por su manera de respirar– y que lo hace (como ya la crítica lo ha afirmado en muchas plazas) uno de los primeros tenores del momento:

“Su voz fue en ascenso constante de calidad, forma y color hasta dar en el cuadro segundo del tercer acto una interpretación del aria *Ah si ben mio*, sin precedentes, la cual se prolongó, luego en el *Di quella pira*, rematada con una extraordinaria ejecución teatral que determinó el clímax total positivo, logrado. Pedro Lavirgen se movió con brillo y seguridad en los extremos y alcanzó una media voz de exquisitos y firmes matices.”<sup>35</sup>

Si Pedro Lavirgen triunfó en Medellín con los títulos anteriores, con *I pagliacci* obtiene otro. Este fue tal que él solo justifica cualquier apelativo para una producción que sin él hubiera resultado mediocre. La riqueza de su voz, la extensión, el dominio psicológico de su personaje, la seguridad con que se movió por todos registros, y el profundo y minucioso estudio teatral que tiene hecho de su interpretación escénica, hace del Canio que Pedro Lavirgen interpreta, sufre, vive y canta, algo singular. Pocas veces se había visto algo igual en la estrecha vida operática de esta ciudad –añade el crítico de *El Colombiano*– porque se trata de un suceso de categoría artística, con un reparto mandado, dispuesto y gobernado (como diría Calderón) por ese hombre que hizo inolvidable la versión de *Payasos*, Pedro Lavirgen:

“Desde su aparición en la escena, comenzó a manejarla, con desenvoltura, con seguridad, imponiendo el ritmo y enseñando sus ya repetidas cualidades vocales. Pedro Lavirgen ha alcanzado un dominio tal de esta ópera que cada detalle tiene un sentido y cada sentido tiene un detalle. Cuando llegó al aria final el primer acto («Vesti la Giubba») satisfizo todos los anhelos del público por la limpieza, claridad, proyección y fuerza emocional que supo imprimirle y testimonio de ello lo dio la emoción más imponente que se haya escuchado en el teatro Pablo Tobón Uribe. Durante varios minutos las gentes aplaudieron y

---

<sup>35</sup> Véase MEJÍA ECHAVARRIA, S.: “El Trovador”, en: *El Colombiano*, Medellín, 13 junio 1971, p. 5.



llamaron a viva voz al artífice de aquel momento. El segundo acto ya estaba preparado el clímax, Pedro Lavirgen lo había dispuesto. La escena final, densa acertada, dinámica. Y al remate otra vez la ovación para el gran triunfador de la noche y del festival: Pedro Lavirgen”.<sup>36</sup>

Por esas razones el autor de las palabras anteriores no se resiste a la tentación de sintetizar el espectáculo de esta ocasión con una frase y, a pesar de las bondades de Meliciani, la Ghione y Ramírez, sentencia “una ópera, un hombre: Pedro Lavirgen”.

La segunda versión de *El trovador* fue resaltada en el balance del II Festival Internacional de Medellín como lo mejor de la temporada. En la batuta destacaba la labor de Pietro Mascheroni, seguidas de las óperas *La bohemia* y *Lucía*. En *Payasos* la versión de Lavirgen, sin restar méritos a sus alternantes en escena, tuvo en él la razón para hacerse inolvidable.<sup>37</sup>

El hecho de mencionar los títulos en los que intervino Pedro Lavirgen tras haber pasado por la escena un total de ocho obras, no debe confundirnos pensando que el crítico se limitara a alabar las producciones de Medellín. Por el contrario señalaba que también hubo desafortunadas ocasiones que casi sería mejor olvidar como *La traviata* o *Rigoletto*, que mal pueden pensarse en ellas sin entenderlas como una pesadilla.<sup>38</sup>

Con la grata experiencia de Medellín, Lavirgen, aún en suelo colombiano se traslada a **Bogotá** para iniciar con *La bohème* el Festival Internacional de Ópera del Teatro Colón. Este Festival cuenta con la presencia de artistas nacionales e internacionales, entre ellas la figura estelar del tenor Lavirgen. Algunos de los cantantes contratados inicialmente han sido sustituidos por problemas de salud: dada la gran diferencia de altitud, no han podido adaptarse a la atmósfera. Efectivamente, la ciudad se asienta en la cadena de los Andes a unos 2500 metros sobre el nivel del mar, lo que supone para un cantante no adaptado la merma en la potencia de la columna de aire, pérdida del timbre aterciopelado y la exposición al

<sup>36</sup> Vid. MEJÍA ECHAVARRIA, S.: “Payasos”, en: *El Colombiano*, Medellín, 14 junio 1971, p. 5.

<sup>37</sup> Confróntese MEJÍA ECHAVARRIA, S.: “Síntesis del II Festival Internacional en Medellín”, en: *El Colombiano*, Medellín, 21 junio 1971, pp. 5 y 23.

<sup>38</sup> *Ídem*.

tan indeseado gallo. Esta particularidad geográfica de la altitud de Bogotá ha ocasionado diversos incidentes para el desarrollo de la ópera. Se cuenta aquella ocasión en la que Tita Rufo, por esta causa, se encontraba tan indispuerto, que al no querer cantar, tuvo que pagar una indemnización por incumplimiento de contrato.

Toda la ciudad se ha movilizado artísticamente para la ocasión: el coro de estudiantes de la Universidad de Antioquia, un coro de niños, la orquesta dirigida por la veteranía del maestro Mascheroni. En la función de inauguración del jueves día 17, junto a la soprano Carmina Gallo, Susana Ghione y Vicente Sardinero, encarnó a Rodolfo una de las más firmes figuras de la compañía, Pedro Lavirgen, que, según la crítica de Hernando Caro, no estuvo a la altura de su papel:

“Es obvio que se trata de un tenor de gran clase, que salvó su parte a base de técnica y de una vasta gama de “trucos”, que se aprecian fácilmente por los del oficio, pero no es menos evidente que no estuvo «en su tarde», como dicen en el argot taurino. En la primera escena de los bohemios, tan divertida y vívidamente escénica, estuvo en su lugar; pero desde el aria inicial «Che gelida manina», esperada siempre con la máxima tensión por el público, se puso de presente que el cantante no estaba en forma: desigualdad en los registros, dificultades de respiración, falta de seguridad. Todo esto, desde luego, muy bien disimulado merced a sus dotes y experiencia. El resto de su hermoso papel corrió la misma suerte, con esporádicos destellos de magnífico timbre y adecuada actuación. Lavirgen es un excelente tenor (los aficionados por aquí conocen muchas grabaciones tuyas) pero nos «quedó debiendo» una actuación a la altura de su calidad. Parece que en Pagliacci está soberbio. Esperemos.”<sup>39</sup>

---

<sup>39</sup> Véase CARO MENDOZA, H.: “Temporada de ópera. Gran estreno”, en: *El Espectador, Diario de la mañana*, 20 junio 1971. A.P.T. Hernando Caro Mendoza, fallecido en 2004, fue el musicólogo más importante de Colombia tras la muerte de Otto de Greiff. Mantuvo por décadas su trabajo en la emisora HJCK y, en 2003, cumplió 50 años de trabajo en la Radiodifusora Nacional de Colombia. Apasionado de la música clásica, disponía de vastos conocimientos sobre la historia de la música, fue maestro de música y director de coros. En 1989 publicó *La música en Colombia en el siglo XX* (Planeta) y en 2003 recibió la Medalla al Mérito Cultural, otorgada por el Ministerio de Cultura de su país. Véase “Fallece el musicólogo colombiano Hernando Caro Mendoza”. *Letralia Tierra de Letras*, Cagua, Venezuela. Año VIII, n° 105, 19 enero 2004. La revista de los escritores hispanoamericanos en Internet: [w.w.w.letralia.com](http://w.w.w.letralia.com).

Tras ofrecer su punto de vista sobre el montaje, el crítico añade que, dada las dificultades técnicas por las que atraviesa el Teatro Colón, es increíble que llegue a buen término la temporada, aunque entró con pie derecho y con perspectivas halagüeñas. Esta función sufrió un percance que afectó a toda la ciudad: un apagón. Originó que, a un cuarto de hora para el final de la representación, en vísperas de la muerte de Mimí, tuviera que ser interrumpida.

Estos comentarios de Hernando Caro recibieron respuesta de Gustavo Adolfo Yepes, director de los coros, quien expone su inconformidad con algunos aspectos ya que considera una infundada e increíble crítica que no merece el tenor Lavirgen. En su lugar, donde Hernando Caro señala que hubo trucos, añade Gustavo Adolfo que debería ser sustituido por cualidades, pues no hubo nada desagradable en su voz ni falsetes ni se escondió en los duetos ni en las demás partes de conjunto. Además, la palabra truco es un insulto para un cantante cuando recorrió toda una gama de efectos musicales y vocales, manejó maravillosamente la dinámica y la agógica y pronunció perfectamente el idioma, sin apelar al truco de cambiar unas letras por otras más favorables en la emisión. Hubo piano sin perder la colocación del sonido y línea de canto. Las presiones bajas afectaron al elenco, pero no a Lavirgen.<sup>40</sup>

Tras la obra de Leoncavallo, función de la que no podemos aportar ningún testimonio, otra de las ópera en las que interviene Pedro es *Il trovatore* (lunes día 21 de junio). Bianca Berini hizo una Azucena de altísima categoría, secundada por Lavirgen, que desde el segundo acto comenzaba a entrar en gran forma para estar en su real categoría en la romanza *Ah, si ben mio* y en la piedra de toque *Di quella pira*: hermoso timbre, gran dicción, fuego y verdadero estilo.<sup>41</sup>

En la misma línea discurre el comentario de Otto de Greiff, quien escribe que mientras que el público “operático deportivo” espera el *Di quella pira*, el

---

<sup>40</sup> Confróntese YEPES, G. A.: “A propósito de «Gran estreno»”. A.P.T. Recorte de prensa, atribuido a *El espectador*, junio 1971. Recogido en Apéndice Doc. N.º 142.

<sup>41</sup> Vid. CARO MENDOZA, H.: “Festival de ópera. Trovatore”, en: *El espectador*, Diario de la mañana, 23 junio 1971. A.P.T.

“público musical” aguarda a lo que viene un poco antes, aquella aria de fino corte mozartiano *Ah, si ben mio*, ella sola hubiera justificado el ir a escuchar a Pedro Lavirgen, un cantante privilegiado que en plena juventud es dueño de todos los dones de su registro vocal.<sup>42</sup> Nótese como las primeras palabras de elogio de todas estas críticas corresponden siempre al tenor cordobés.

En Colombia, una vez finalizada esta experiencia del Segundo Festival Internacional quedó buen ambiente e interés por la ópera y, curiosamente, se estableció un paralelismo entre futbolistas y cantantes. Las grandes figuras internacionales del deporte desplazaron a las nacionales y aunque momentáneamente se vio un espectáculo futbolero excepcional, muy pronto se comprobó que los efectos de las importaciones eran pasajeros. Algo similar ocurre en el mundo de las artes, y en la pasada temporada, al lado de importantes figuras importadas, se ha dado la oportunidad a un grupo de cantantes colombianos, que en forma alguna han desentonado, sino que han estado a la altura de la de los cantantes visitantes. La moraleja es evidente: tanto en fútbol como en ópera, si los colombianos quieren y pueden, todo lo que se necesita es que existan las oportunidades.<sup>43</sup>

Esta máxima se va aplicando en las producciones de cualquier ciudad del mundo, pues la afición pasa por cultivar y buscar los elementos propios para que con su implicación dinamicen la vida cultural y artística de sus conciudadanos. De esta manera, desde nuestro punto de vista, la actividad cultural se desarrolla desde la base.

## 1.2. LAS TEMPORADAS DE ESPAÑA

Del continente Sudamericano, el tenor regresa a España, para intervenir en primer lugar en La Coruña, con la que abre una serie de actuaciones en suelo peninsular. Efectivamente, los directivos de Amigos de la Ópera de La Coruña mantienen un meritorio Festival, porque, siguiendo la tónica general de este tipo

---

<sup>42</sup> Véase DE GREIFF, O.: “Trovador, excepcional”. A.P.T. Recorte de prensa, 23 junio 1971. Recogido en Apéndice Doc. N.º 143.

<sup>43</sup> Confróntese “Los criollos en la ópera”. A.P.T. Recorte de prensa atribuido a Bogotá, junio de 1971. Recogido en Apéndice Doc. N.º 144

de acontecimientos, en base a los escasos medios es mucha la calidad que se alcanza gracias al entusiasmo de sus directivos.<sup>44</sup> Así pues, la experiencia en su organización y desarrollo hacen que Pedro Lavirgen pueda ofrecer en el marco de la temporada coruñesa los títulos *Il trovatore*, *Aida* y *Tosca*, tal y como veremos.

La segunda capital va a ser San Sebastián, con un concierto de ópera ofrecido en el contexto de su célebre Quincena Musical, edición treinta y dos. Tras los festivales de Granada y Santander, los únicos internacionales, esta variante de Festival guipuzcoano es uno de los más antiguos y de solera. Como centro de atracción y turismo, nació por el impulso del Ayuntamiento que protege y presta particular atención de manos de Francisco Ferrer, y posteriormente, de su hijo, que sería el director del Teatro Victoria Eugenia. En los primeros tiempos, el atractivo mayor de los programas venía por las representaciones de ópera; contaban con magníficos repartos pero poco a poco se fueron suprimiendo estas jornadas líricas. La razón estribaba en que, por razones materiales, Francisco Ferrer consideraba que no se podían cubrir las exigencias necesarias para que las presentaciones y ensayos estuvieran a la altura de las figuras, por lo que optó por la participación de compañías y estrellas de ballet, orquestas y grupos de cámara y eminentes solistas.<sup>45</sup>

Por último, Lavirgen ofrecerá *Carmen* y *Andrea Chénier* en las temporadas de Bilbao y Oviedo, en las que se enfrenta al compromiso de sustituir al célebre Franco Corelli.

### **1.2.1. La Coruña: *Il trovatore*, *Aida* y *Tosca***

La Coruña contó con temporadas de ópera desde finales del siglo y principios del XX, cuando las compañías que actuaban en el Teatro Real de Madrid realizaban sus temporadas, e incluso algunas hacían su despedida de España antes de embarcar hacia las largas giras por América. Empresarios

---

<sup>44</sup> FERNÁNDEZ-CID, A.: *Festivales de música en el mundo*, pp. 273

<sup>45</sup> *Op. cit.*, pp. 271-272.

particulares, como Ercoli Casali, hicieron temporadas hasta que en el año 1952 se constituyó la Sociedad de Amigos de la Ópera.<sup>46</sup>

La XIX Temporada de Ópera se celebra bajo el patrocinio del los Festivales de España, edición XIII, y su comisario, Luis Iglesias de Souza, se ha propuesto realizar un sueño, demostrar que la ópera gusta a todos, y para cumplirlo, tras las representaciones en el escenario del Teatro Rosalía de Castro, se cambiará a otro más grande: el del Palacio de Deportes de La Coruña. En esta temporada, Pedro Lavirgen presenta sus versiones de *Trovador*, *Tosca* y *Aida*.

Arrancó la temporada con *Il trovatore* (el día 1 de julio) que provocó incesantes ovaciones cerradas e hizo gritar bravos, lo que sirve al crítico para demostrar que la ópera no es algo muerto. Así, el público presenció una versión de gran gala, estupenda en conjunto y en todas sus partes, desde el cuarteto protagonista –Ángeles Gulín, Viorica Cortez, Lavirgen, Silvano Carroli– pasando por la Orquesta Sinfónica de Madrid, el coro, la dirección escénica (Giampaolo Zennaro) y la musical de Loris Gavarini. Con grandes ovaciones, entre bravos para cada protagonista en cada uno de los pasajes más exigentes de la ópera, reacciona el público con un calor excepcional. Se destaca entre los solistas la voz de dramático spinto de Lavirgen, que actuaba por primera vez ante el público coruñés con una ópera:

“Lavirgen cantó un Manrique valiente, vibrante, noble y con una entrega absoluta y ejemplar: un timbre de preciosa calidad, sin desigualdades, hace un verdadero placer el oírle y la pujanza juvenil de sus facultades le permiten momentos brillantísimos en lo más alto, de gran efecto y calidad.”<sup>47</sup>

En la misma línea se muestra Ramón Patiño en su comentario. Exalta las facultades del tenor mostradas con la diversidad de caracteres con que asume cada aria, y mediante las que quedan patentes las cualidades vocales que le permiten haberse pasado de la zarzuela a la ópera con todo merecimiento:

“Su voz de grato timbre, de cuidada escuela y de agudos fáciles, lució de manera especial en dos momentos casi seguidos y de tan distinto carácter como

---

<sup>46</sup> RODRÍGUEZ MORENO, A. (Coord.): “Ópera en España a través de amigos de la ópera”. *Ritmo*. Madrid, n.º 447, diciembre 1974, p. 46.

<sup>47</sup> Véase ALCÁNTARA, F. J.: “Empezó, triunfalmente, la ópera con «El Trovador», de Verdi”, en: *El Ideal Gallego*, La Coruña, 2 julio 1971, p. 13.

son el «Ah, si ben mio» y el célebre «Di quella pira», que dijo en forma brillantísima y que le valió una gran ovación”. También citar la delicada y bella versión del duetino del último cuadro «Ai nostri monti».<sup>48</sup>

La tercera jornada del Festival era una esperada *Tosca* convertida en una sesión de triunfos con ovaciones y gritos. Junto a la protagonista femenina, Ángeles Gulín, intervinieron Antonio Blancas, como Scarpia; Viorica Cortez, en Amneris; Julio Catania, y con ellos, Pedro Lavirgen, el triunfador de la noche con todos los méritos, que hubo de bisar el célebre *Adiós a la vida*:

“Empezó sorprendiendo con una «Recóndita armonía» de las que pocas veces se oyen –por situación inicial del aria– cantada con una delicadeza y un gusto exquisitos, apoyados en su espléndida voz que en «Tosca» nos pareció más cálida, más limpia de color, con un precioso centro. Su «Vittoria, vittoria» del segundo acto (que no suele provocar aplausos por su situación a comienzo de concertante, pero bien los merecía) fue simplemente escalofriante por fuerza vocal y por expresión dramática, sostenida por el gran tenor en un «mutis final espléndido... No me he olvidado del «Adiós a la vida», el célebre «E lucevan le stelle». A propósito lo dejo aparte porque creo que fue, vocal y extramusicalmente el «clou» de la noche. Una versión fabulosa por voz, por corazón, por calidad, provocó la más ensordecedora ovación que hemos oído esta temporada, una ovación larguísima que exigía una repetición, inadmisibles si se piensa en el esfuerzo que exige el célebre «Adiós» y en el esfuerzo que va a exigir el dúo subsiguiente. Creo –es opinión personal– que el tenor, saludando conmovido ante el entusiasmo del público hizo un gesto que pudo indicar al director Gavarini que accedía a repetir. Y en efecto la orquesta atacó de nuevo el tema, con la natural sorpresa del tenor que se vio involuntariamente cogido entre la espada y la pared: repitió con nobleza, con pasión y aun mejorando –si era posible– la primera versión. Y encima cantó el dúo final con la Gulín sin reserva y sin «rencor». El gesto valió al tenor un triunfo, abrazos y besos sinceros de la soprano al término de la ópera, entre ovaciones interminables.”<sup>49</sup>

---

<sup>48</sup> Cfr. PATIÑO, R.: “Brillante inauguración de la temporada de ópera con «El Trovador»”, en: *La Voz de Galicia*, 2 julio 1971. A.P.T.

<sup>49</sup> ALCÁNTARA, F. J.: “Triunfaron Ángeles Gulín y Pedro Lavirgen en una ovacionada «Tosca», en: *El Ideal Gallego*, La Coruña, 6 julio 1971, p. 13.

La repetición de un aria es sinónimo de triunfo; sin embargo, bisar lo bien cantado puede también resultar un arma de doble filo. El artista, cuando interpreta un aria, se entrega nota a nota, concentrado en su canto con la tensión propia de encontrarse en el escenario para ofrecer un momento único e irrepetible, esperado por todos, y esperanzado en contagiar al auditorio su entusiasmo. Cuando se produce el aplauso y estallan las ovaciones, se interrumpe el desarrollo de la acción; el cantante tiene unos momentos para recuperarse y recibe con el calor de los aplausos la respuesta a la emoción que transmitió.

En el bis se pueden producir dos situaciones, es lógico pensar que el cantante se pueda encontrar más relajado, pero desde ese momento puede inclinarse hacia un bis de calidad interpretativa superior a la anterior o, bien, decepcionar.<sup>50</sup> Hasta ahora, en los casos que hemos constatado en los que bisa, Pedro Lavirgen todavía muestra la cualidad de crecerse aún con respecto a la anterior.

Con la anterior crítica de *El Ideal Gallego* coincide *La Voz de Galicia*, insistiendo en las ovaciones conseguidas por el tenor, en el contraste, expresión dramática, y la delicadeza y medias voces que imprime a su instrumento cuando lo requiere:

“Pedro Lavirgen dijo bien la delicada romanza –que coge «en frío»– de «Recóndita armonía», con la que consiguió grandes aplausos; más prolongados fueron los que premiaron su «Vittoria» y delirantes ovaciones las que acogieron su «E lucevan le stelle», el célebre «Adiós a la vida», que no hubo más remedio que repetir para poder continuar la representación. El bis tuvo una ovación semejante. Y aún le quedaba el contraste con el «O Dolci mani» que hay que decir, como él lo dijo, con delicadeza, a media voz”.<sup>51</sup>

Así pues, una brillante *Tosca* y con el mismo reparto que en *El trovador*, ahora le llega el turno a otro título verdiano *Aida*, seguida en forma ejemplar y ovacionada por cerca de cinco mil personas. Se veía cumplida la vieja aspiración de Los Amigos de la Ópera para ofrecer, al menos, una sesión a precios muy

---

<sup>50</sup> Vid. DENTICI BURGOA, N.: *Alfredo Kraus: El arte de un maestro*. Publicaciones Fher. Bilbao, 1992, p. 30

<sup>51</sup> Véase PATIÑO, R.: “Una excelente versión de la ópera «Tosca»”, en: *La Voz de Galicia*, 6 julio 1971, p. 6.



económicos (oscilaba entre las 200 y las 12 pesetas). Sólo había que utilizar un amplio aforo, en este caso el Palacio de los Deportes. Como apunta Ramón Patiño:

“El público, como para demostrar que no somos unos pocos los aficionados a la ópera, hizo ver que amaba el «bel canto», y, como pudiera hacerlo el público más entendido de Italia, premió con ovaciones como pocas veces se escuchan al tenor Pedro Lavirgen, que cantó con su bella voz, con su limpia escuela y, además con entusiasmo, porque un auditorio tan numeroso y afectivo bien merecía «darlo todo»...”<sup>52</sup>

La ocasión acapara la atención de Antonio Fernández-Cid que acudió a la gran gala del Festival coruñés. Le pareció una bella conmemoración en la que un gran esfuerzo ha tenido el premio de un gran éxito con una representación musicalmente digna, con artistas volcados y en la que pudo disfrutar del buen cuadro de figuras, entre ellas Pedro Lavirgen:

“Uno de los tenores de España con más noble materia, si un punto influido por el temor lógico de las promociones del local y su acústica dudosa en el correcto «Celeste Aida», con momentos en el tercer acto de gran clase y un arranque del cuadro último admirable por la calidad de la voz, recogida, timbrada, que sirvió, con la de Ángeles Gulín, un excelente dúo final.”<sup>53</sup>

Antonio Fernández-Cid, tras su paso por este festival, también dedica un artículo a los cantantes de España que han desfilado en esta edición. Un festival cuya fisonomía peculiar viene marcada por la presencia de muchos cantantes nacionales como protagonistas de representaciones y recitales, entre los que predominan los catalanes. A continuación, pasa a enumerarlos: Ángeles Gulín, Ángeles Chamorro, María Fleta, Teresa Berganza, Victoria de los Ángeles, Montserrat Alavedra y Esther Casas, aunque matizando los diferentes niveles de calidad. Las voces masculinas están representadas por Pedro Lavirgen y Eduardo Jiménez, como tenores; Antonio Blancas y Julio Catania, barítono y bajo, han

<sup>52</sup> PATIÑO, R.: “«Aida», en festival popular, fue un enorme éxito”, en: *La Voz de Galicia*, 11 julio 1971, p. 8.

<sup>53</sup> FERNÁNDEZ-CID, A.: “Una brillante y monumental «Aida», conmemora su centenario en el palacio de deportes de La Coruña”, en: *ABC*, Madrid, 13 julio 1971, pp. 65-66.

sido aplaudidos en varias oportunidades y con mucha intensidad. Destaca en *Trovador*, *Aida*, brillante y espectacular y *Tosca*, a la Gulín y Lavirgen.<sup>54</sup>

Al citado festival se desplazaron amantes del género de otras provincias, como los santanderinos, que se quejan de ser la única provincia del litoral cantábrico que excluye la ópera en sus programas artísticos de verano, pese a contar con uno de los festivales de mayor solera y tradición. Las deficiencias económicas podrían subsanarse –señala el cronista de *Alerta*– aprovechando los montajes de las ciudades vecinas Bilbao, San Sebastián y Oviedo. Además nos deja testimonio del ambiente creado en *Il trovatore* y del éxito de tenor que encarna como nadie la figura de Manrico; porque, durante la función, los solistas hicieron las delicias del respetable hasta lograr que prorrumpiera en continuas ovaciones que al final del aria del tenor *Di quella pira...*, fueron ya griterío y jolgorio. Todo ello, como espectador le causó una indisimulable sensación de envidia.<sup>55</sup>

### 1.2.2. Quincena Musical de San Sebastián: Concierto

Tras un pequeño paréntesis veraniego, el tenor retorna al norte peninsular y ofrece un concierto dentro del marco de los XIV Festivales de España, en la edición XXXII de la Quincena Musical de San Sebastián (31 de agosto). Ante un público que llenaba el Teatro Victoria Eugenia, un trío crea enorme expectación para un recital de ópera: Piero Capuccilli, que acaba de triunfar en Madrid con *Rigoletto*; la soprano Luisa Maragliano, que ha sustituido a Rita Orlandi Malaspina; y Pedro Lavirgen, “el primer tenor español lírico-dramático del momento”.<sup>56</sup> La Orquesta de Cámara de Madrid cuenta con el director Jesús López Cobos, joven maestro que se presenta por primera vez en esta ciudad.

---

<sup>54</sup> Vid. FERNÁNDEZ-CID, A: “Desde La Coruña. Cantantes de España en el XIII Festival”. A.P.T. Recorte de prensa atribuido a 1971. Recogido en Apéndice Doc. N.º 145.

<sup>55</sup> Confróntese RUAL: “La ópera, gran ausente del Festival Internacional”, en: *Alerta*, Santander, 9 julio 1971, p. 3.

<sup>56</sup> Cfr. “Figuras de la Quincena Musical. El tenor Pedro Lavirgen y el barítono Piero Cappucilli”, en: *La Voz de España*, San Sebastián, 20 agosto 1971, p. 12. Este artículo, con fotografía de ambos, hace un balance y presentación de sus carreras profesionales.

El programa incluía arias y números de conjunto, lo que al comentarista de *El Diario Vasco* no le resulta de total agrado, pues se convierte en un festival de solistas cuando, a su juicio, debe venir determinado por el contexto de la representación. Tras los éxitos de cada solista señala que Pedro Lavirgen “deleitó con su extraordinaria calidad natural de tenor, con un sonido fácil y hermoso y bello timbre de voz, destacó por su carácter, redondeando una gran actuación, aunque desigual y reservada en ocasiones.” Al término de cada una de las romanzas y números de conjunto hubo grandes aplausos y bravos que fueron compartidos por todos estos extraordinarios solistas.<sup>57</sup>

Por el crítico Ángel Inaraja, conocemos otro punto de vista del que califica un magnífico concierto de ópera pues “los dúos fueron dos soberbios momentos, sobre todo el del final del mismo, donde Cappuccilli y Lavirgen dieron todo lo que son como buenos cantantes y cuyas voces lucieron a placer”. Pedro Lavirgen, además de entusiasmar al público con su actuación, mostró su gran profesionalidad al hacer frente a una nota quebrada, un agudo que a no ser emitido de forma correcta (por ejemplo, por una flema) hace que se interrumpa el sonido:

“Dio la sensación de un pundonor profesional muy de tenerse en cuenta. Comenzando «El Improvise» de Andrea Chénier, maravillosamente, tuvo la mala suerte de quebrársele un agudo, y suspendió inmediatamente su actuación que el público, muy respetuoso, supo comprender. A los pocos minutos volvía a escena y repitiendo la romanza desde compases antes donde la suspendió, la cantó maravillosamente, arrebatando al auditorio, y en la misma línea cantó todas sus romanzas, entregándose plenamente. Tiene una voz brillante, cálida, bien timbrada. Dice maravillosamente”.<sup>58</sup>

Un sonido quebrado a veces puede derivar en un gallo, y como explica el tenor José Carreras, un gallo para muchos es lo peor que puede ocurrirle a un cantante de ópera sobre el escenario, y –añade– no es tan terrible una mala nota si toda la noche has ofrecido una interpretación maravillosa, además hay un tipo de

---

<sup>57</sup> Confróntese DE SALBIDE, J. L.: “Ópera en concierto en la Quincena Musical”, en: *El Diario Vasco*, 1 septiembre 1971. A.P.T.

<sup>58</sup> Cfr. INARAJA, A: “La XXXII Quincena Musical de San Sebastián en los Festivales de España”. A.P.T. Recorte de prensa atribuido a septiembre de 1971. Recogido en Apéndice Doc. N.º 146.

pequeños gallos que son muy frecuentes. Prácticamente en casi todas las funciones surgen y muchas veces el público ni tan siquiera lo nota.<sup>59</sup> Hasta ahora es la única referencia que hemos encontrado sobre un incidente vocal de Pedro Lavirgen sobre el escenario y, como vemos, la anécdota es perfectamente superada cuando existe cortesía y comprensión por parte del público y cuando el resto de la interpretación derrocha belleza, calidad y entrega.

### 1.2.3. Bilbao: *Carmen* y *Andrea Chénier*

Continuando con el relato de las intervenciones del tenor en España, la referencia siguiente nos conduce a **Bilbao**. En septiembre, tras su cita con la ópera de Viena donde ofrece una representación de *Payasos*<sup>60</sup>, Lavirgen accede al ruego de la Asociación Bilbaína de Amigos de la Ópera, ABAO, para intervenir en *Carmen*, en sustitución de Franco Corelli. Esta aceptación conllevaba la responsabilidad de no defraudar a un público que en su mayoría se sentía atraído por el nombre del divo ausente. Con este fuerte compromiso va a hacer su reaparición operística en Bilbao (cinco años antes interpretó una *Aida*) y más tarde en Oviedo, interpretando el mismo repertorio, *Carmen* y *Andrea Chénier*, en una producción del Liceo de Barcelona.

La ABAO es una iniciativa de Juan Elúa que se remonta al año 1953. Planeaba la realización de un festival en el coliseo Albia mediante la creación de tres modalidades de socio (protectores, fundadores y simples asociados) y pretendía desde sus inicios la creación de una afición sólida retransmitiendo por radio las representaciones (sólo Mario del Mónaco y María Callas no permitieron sus respectivas grabaciones). Un año más tarde contaba con un coro propio, y hasta la fecha de 1971 habían desfilado importantes voces de tenor como Mario

---

<sup>59</sup> PÉREZ SENZ, J.: *José Carreras. El placer de cantar*. Ediciones de Nuevo Arte Thor, Barcelona, 1988, pp. 41-42.

<sup>60</sup> Día 2 septiembre, según el libro contabilidad.

del Mónaco, Franco Corelli, Ferruccio Tagliavini, Alfredo Kraus<sup>61</sup>, Jaime Aragall, Luciano Pavarotti...

El coliseo Albia aunque tiene un buen aforo, es inadecuado para el género lírico porque el escenario no reúne condiciones y el foso es mínimo para dar cabida a una plantilla orquestal deseable. En los comienzos de septiembre, en días alternos alberga hasta seis representaciones. Con esta programación se reducen costes, pero se cuenta con tiempo insuficiente para ensayar debidamente tanto los aspectos musicales como los escénicos. En tal situación, el punto fuerte debe buscarse en las figuras de cada reparto, con figuras cotizadas, reuniendo en cada representación hasta tres artistas de talla.<sup>62</sup>

La ABAO lleva una larga trayectoria en la organización de su festival, y la misma noche de la representación de *La sonambula* vive la intranquilidad que crean los propios comentarios que se suscitan en torno al teatro de la orilla del Nervión. Esa misma mañana había ensayado Pedro Lavirgen dando paso a excelentes comentarios. Se presume el lleno para *Carmen*, pues son muchos los que han llegado del extranjero para escucharla. Los espectadores que vienen de Barcelona no se preocupan por la ausencia de Corelli, pues tiene total confianza en Lavirgen. Sin embargo, hay quienes están convencidos de la devolución de entradas, y mientras unos recuerdan el pasado de Lavirgen en la zarzuela, otros aseguran que la abandonó en el 64 y que desde entonces ha venido cosechando éxitos por doquier...<sup>63</sup>

Definitivamente no intervenía Corelli debido a una afección laríngea y Lavirgen ofrecía una entrevista. En la primera parte enumera los éxitos que ha tenido desde su debut en la ópera, nombrando todos los teatros del mundo en los que ha intervenido; asegura que 24 óperas conforman su repertorio; explica que ha representado *Carmen* más de cien veces y que realiza al año unas 55 actuaciones

---

<sup>61</sup> Efectivamente, la ABAO y Alfredo Kraus han estado unidos por innumerables lazos de afecto. Bilbao se considera su trampolín artístico, ciudad a la que ha acudido desde el año 57 y que le otorga en 1985 el máximo galardón de reconocimiento de la asociación ABAO: la Medalla de Oro. Por ello son muy interesantes las continuas referencias que se ofrece sobre la ABAO en DENTICI BURGOA, N.: *Op. cit.*, pp. 16 a 25.

<sup>62</sup> Confróntese FERNÁNDEZ-CID, A.: *Festivales de música en el mundo*, pp. 285-286.

<sup>63</sup> Cfr. IRIZAR, L.: "Una noche en la ópera. Hoy expectación ante «Carmen» ¿Hará olvidar Pedro Lavirgen a Franco Corelli?", en: *El Correo Español-El Pueblo Vasco*, 7 septiembre 1971, p. 34.

operísticas. Todo este *currículum* “parece que debe servir para esfumar las pequeñas dudas que puedan existir sobre la calidad internacional de Pedro Lavirgen”. A continuación, señala el tenor el honor que significa esta sustitución con los compañeros de reparto:

“Soy consciente de la tremenda responsabilidad que sobre mí recae. Porque yo también me descubro ante Franco Corelli. Pero seré generoso con mi aportación sincera y entrega completa a la obra... Confío en hacer un papel muy digno y haré todo para que el público no se sienta defraudado.”<sup>64</sup>

En otra entrevista publicada el mismo día de la representación, el tenor nos muestra un avance sobre lo que espera de este debut. Por un lado, se encuentran sus posibilidades vocales e interpretativas y por otro, la actitud del público que debe juzgar con honestidad los resultados, por lo que le impresiona ocupar el lugar de Corelli, pero no por sus cualidades, sino por el público. Por todas estos argumentos, frente al duro momento de encarnar a don José en estas circunstancias, asegura:

“Creo que puedo representar dignamente el papel de «don José». Indudablemente, no soy un Corelli; me considero un profesional del arte del canto que ha logrado alcanzar un nivel aceptable en el género operístico. Por otra parte, el elenco que interpreta hoy «Carmen» es inigualable y creo que podrá mitigar la falta de Corelli (...) Me impresiona el hecho de ocupar el lugar de Corelli. Pero no porque desconfíe de mis cualidades. Me encuentro seguro y en buenas condiciones. Más bien me preocupa el público y quisiera decirle que yo no soy el culpable de que Corelli no venga a Bilbao y pido comprensión al respecto”.<sup>65</sup>

A continuación, es el mismo tenor cordobés quien nos describe su experiencia en el rol de Don José:

“Presenta una gama inusitada de matices. En el primero y segundo actos, el personaje vive un enamoramiento progresivo, casi infantil, que exige del tenor unas variaciones muy líricas. En el tercer acto, el sentimiento se comienza a

---

<sup>64</sup>Vid. DE OÑATE, I.: “Definitivo: No llega Franco Corelli para «Carmen»”. A.P.T. Recorte de prensa atribuido a Bilbao, septiembre de 1971. Recogido en Apéndice Doc. N.º 147. Subtítulo: “Pedro Lavirgen, consciente de la responsabilidad pero con deseos de triunfo”.

<sup>65</sup> PESCADOR, F.: “Pedro Lavirgen ante «Carmen»” en: *Hierro*, 7 septiembre 1971, p. 10. Incluye foto de estudio del tenor.

desatar y el tenor debe expresar temperamentalidad. Por último, en el cuarto acto la tesitura es trágico-dramática (...) Por una parte soy un cantante con experiencia en la ópera «Carmen», y al mismo tiempo soy un profesional. Pocas veces me pongo enfermo, y creo haber alcanzado un nivel interpretativo bastante digno. No soy un divo (y además creo que llegar a serlo depende de muchas otras cosas más que las simples condiciones musicales), pero creo que puedo desempeñar bien mi papel.”<sup>66</sup>

Llega la noche del debut y la representación avanza en la calurosa noche; la gente opina por los pasillos que el tenor se está superando. Se señala en una reseña que en los naipes de las gitanas de la noche sale siempre repetido, para Lavirgen, el as de oros, ¡el as de triunfos! Con el *aria de la flor* la sala del Coliseo estalla en la ovación del festival es toda una traca de aplausos que no acaban, y los directivos de la ABAO se sonríen; están muy satisfechos. Cuando el tenor vuelve de la escena, en medio de una calle de aplausos que le forma el coro, va en una nube de felicidad dando las gracias.<sup>67</sup>

Antes de salir a escena manifestaba Lavirgen su inquietud, estaba nervioso, pues esta situación suponía para él más que la presentación en el Metropolitan; y también está nervioso su maestro Miguel Barrosa que ha escuchado desde la platea la celebre romanza y cuando los bravos han hecho fuego, sale y grita: “Ya puedo respirar tranquilo...Ya sé que va a triunfar plenamente”. Este ambiente, afortunadamente para nosotros, es minuciosamente narrado, y al final el protagonista es llevado en volandas hasta su camerino sudando a mares por el calor y la satisfacción, y grita más que dice: “¡Hoy es el día más feliz de mi vida... soy el hombre más feliz del universo!”, mientras derrocha alabanzas para Mirella y Viorica.<sup>68</sup>

---

<sup>66</sup> *Ídem.*

<sup>67</sup> Confróntese “La ópera vista por dentro. Ya ha sonado la ovación del festival...” A.P.T. Recorte de prensa atribuido a *El Correo Español-El Pueblo Vasco*, septiembre de 1971. Recogido en Apéndice Doc. N.º 148.

<sup>68</sup> Vid. IRIZAR, I.: “Una noche en la ópera”, en: *El Correo Español-El Pueblo Vasco*, 8 septiembre 1971, p. 34. Le dedica uno de los subtítulos: Los nervios y la gloria de Pedro Lavirgen. Incluye foto de Don José y Carmen durante la representación.

Pese al atractivo de las figuras del reparto, Mirella Freni o Piero Capuccilli, parece que el gran atractivo era la presencia de Corelli, de ahí la diversidad de críticas que se suscitan en torno a la función. Nas (*El Correo Español- El Pueblo Vasco*) comenta la natural decepción producida por dicha ausencia, aunque por fortuna añade que se encomendó su sustitución a Pedro Lavirgen, quien tuvo una actuación espléndida e hizo olvidar las posibles maravillas que pudieran esperarse del superdivo:

“Tuvo una magnífica actuación, que tuvo su punto culminante en la famosa y siempre esperada romanza de la flor, que dijo con insuperable expresividad y coronó con un agudo limpio y poderoso, obteniendo una ovación clamorosa que se prolongó durante varios minutos. Fue la suya una espléndida afirmación de gran artista, en un papel muy variado y comprometido, que culminó en el dramatismo impresionante con que cierra la ópera, que expresó con toda propiedad.”<sup>69</sup>

Este éxito queda reflejado por Ruiz Jalón (*La Gaceta del Norte*) bajo el titular que le dedica: “Triunfó en *Carmen*, un gran tenor español Pedro Lavirgen”. Como explica, en una nada fácil papeleta, teniendo en cuenta el rango internacional del cantante italiano ausente, ante la cual la afición operística bilbaína le ofreció muy largas ovaciones, mezcladas con bravos que se fueron jalonando en casi todas sus intervenciones:

“Pedro Lavirgen llegó, cantó y convenció. Desde las primeras frases, nos dimos cuenta de que este cantante venía a Bilbao a darlo todo: y así fue cómo en un rápido crescendo, Pedro Lavirgen conquistó a la amplísima audiencia, desde el primer y delicado dúo con Micaela. Pedro Lavirgen es un tenor de magnífica y timbrada voz, de gran color, firmeza y facilidad y seguridad en los agudos. El público esperaba la famosa aria «La fleur que tu m’avais jetée», aria cumbre de esta ópera y en la que los tenores han de lucirse: sólo el cantar como lo hizo el tenor español, el aria citada, le justifica hoy como uno de los mejores tenores, más destacado, muy destacado en la lírica nacional. Matices, sentimiento dramático y en el final, con la rúbrica trágica de la muerte de «Carmen», Pedro Lavirgen, con inflexiones vocales de gran fuerza, alcanzando los agudos con

---

<sup>69</sup> Cfr. NAS: “«Carmen» en el festival de ABAO”, en: *El Correo Español-El Pueblo Vasco*, 8 septiembre 1971. A.P.T.



potencia, amplitud y seguridad, dio mayor realce a la escena, resultando además un gran actor, que sabe fundir la acción dramática con la más absoluta comprensión de esta música que arrebató, y en la que Bizet puso una enorme tensión emocional, sentida por el público a través del arte de nuestro gran cantante”.<sup>70</sup>

En la misma línea de triunfo se suceden dos testimonios del crítico musical Antonio Fernández-Cid.<sup>71</sup> El primero, en *ABC* de Madrid, centra el titular en las tres figuras: Mirella Freni, un lujo, la encarnación de la pureza del arte; Viorica Cortez, en una Carmen de primer orden y Pedro Lavirgen. Elogia el ambiente de los espectadores y su temor inicial ante el público español que siempre se encuentra centrado en la figura del divo, pero que, ante su ausencia, los bilbaínos se rindieron en homenaje unánime y por completo merecido a Pedro Lavirgen, que salió con calificación sobresaliente:

“Pedro Lavirgen, tenor «spinto», yo diría que tiene en la gama de sus características una, todavía –largo tiempo ya– no vencida, que señala su flanco débil: la condición de una voz que a veces suena como velada, algo áfona, sin pureza y sin brillo. Tiene en cambio la gran virtud de su temperamento desbordante, torrencial, generosísimo, que arrastra, emociona y enciende a los oyentes. El centro es lleno, caliente, grande y bello, algo más cortos, pero suficientes los agudos porque no podrían poseer tan gran plenitud. Lavirgen es artista que lo da todo al cantar, al decir y al hacer sus personajes, principalmente –hace tiempo que lo manifestamos ya– en el don José, cuyos actos tercero y cuarto conviene mucho a su voz de «spinto». Pero, es que además en esta noche gloriosa para él, cantó bien la primera jornada, con una voz lírica muy grata y de una forma sensacional –por línea, fraseo, emoción y calidad– su «Romanza de la flor», que dudo mucho pueda mejorar a lo largo de su vida. La consecuencia, ya se dijo, tuvo reflejo en ovaciones generales, interminables (...) a Lavirgen le

<sup>70</sup> Véase RUÍZ JALÓN, S.: “Triunfo en «Carmen», un gran tenor español, PEDRO LAVIRGEN”, en: *La Gaceta del Norte*, Bilbao, 8 septiembre 1971. A.P.T.

<sup>71</sup> Fernández-Cid llevó las cámaras de Televisión hasta el escenario, con el célebre Ricardo Elorza que graba en directo las ovaciones al tenor, porque presentía el éxito de Pedro y se merece elogios. Véase IRIZAR, I.: *Op. cit.* Dicha grabación no figura en la base de datos del Centro de Documentación de Televisión Española.

basta con cantar como él lo hizo para ser un tenor de mucha importancia, difícilmente superable en esta ópera.”<sup>72</sup>

El segundo artículo de Fernández-Cid, que aparece días más tarde en *Blanco y Negro*, tiene por título “Éxito de Pedro Lavirgen en el festival de la ABAO”. En sus líneas comenta que el hecho de que el divo fuese reemplazado por el tenor español no dejaba de implicar un cierto peligro “más acusado en un país como el nuestro, siempre tardío en el reconocimiento de los valores propios y hasta remiso en la aceptación de «cambios de frente» por ellos realizados.” Pero no hubo ni una devolución en taquilla y la postura inmediata de los espectadores fue de simpatía, de voluntad, de estímulo para el artista, ovacionado ya en el primer número en el dúo con Micaela interpretado por Mirella Freni, y desde ahí ya todo fue más fácil:

“Lavirgen, tenor de gran temperamento, línea y bravura, cantó una excelente romanza de la Flor, por facultades fraseo y nervio, y lo derrochó en los actos tercero y cuarto. El Don José de Pedro Lavirgen no es uno más, puede afirmarse que es una de las interpretaciones de este famoso personaje que mejor puedan oírse en el orbe lírico presente. Para él fue ésta, sin duda, una bella oportunidad aprovechada con entusiasmo, en un gesto de fervor que enciende los de sus oyentes. Creo que en su carrera, la fecha de la Carmen Bilbaína señala una de las más brillantes y significativas efemérides”.<sup>73</sup>

Franco Corelli, el divo de moda, se encontraba aquejado de una afección laríngea, lo que le impedía estar en posesión de las facultades necesarias que le llevaran al triunfo. Tras numerosas llamadas a su representante, Cortina D’Ampezzo, éste se ratificó en la negativa, y la directiva de la ABAO buscó la solución contratando al cordobés. Con motivo de la muerte del tenor italiano (falleció a los 82 años el 30 de octubre del 2003), se escribieron algunas de sus anécdotas, protagonizadas en el curso de tan dilatada carrera, y en relación a este

---

<sup>72</sup> Confróntese FERNÁNDEZ-CID, A.: “Mirella Freni, Viorica Cortez y Pedro Lavirgen, grandes intérpretes de la «Carmen» de la A.B.A.O.”, en: *ABC*, Madrid, 10 septiembre 1971, p. 58. Con respecto al barítono G. Guelfi, el Toreador, le pareció mediocre.

<sup>73</sup> Vid. FERNÁNDEZ-CID, A.: “Éxito de Pedro Lavirgen en el festival de la ABAO, en Bilbao”, en: *Blanco y Negro*, Madrid, 22 septiembre 1971, p. 73.

Festival de la ABAO se recoge que la actuación de Pedro Lavirgen, luchando con la suplencia de Corelli, le supuso un triunfo memorable en su carrera.<sup>74</sup>

A la intervención bilbaína con la conocida obra de Bizet, le siguió su presentación de *Andrea Chénier* de Umberto Giordano, obra que interpretó por primera vez Pedro Lavirgen en 1970 (en la Temporada Internacional de Ópera del Gaiety Theatre de Dublín) y que ofrece en España por primera vez.

En el coliseo bilbaíno hacía dieciocho años no se representaba esta obra. En la cartelera figuran Ángeles Gulín, Renato Bruson, Mirna Pecile y Pedro Lavirgen, al que se le esperaba con natural expectación después del triunfo logrado en *Carmen*. Para Nas confirmó un éxito, aunque quizá no alcanzase plenamente aquellas cumbres, pues fue ovacionadísimo en la romanza *Un di all' azzurro spazio* y tuvo otras intervenciones igualmente destacadas como *Sí, fui soldato* y *Como un bel dí di maggio*. Deja, en consecuencia, un gran cartel entre los aficionados bilbaínos y, como el crítico añade, una gran versión de una obra densa, tal y como hemos visto, nada fácil de interpretar (cualidad que le reconoce), de un título que no llega con tanta facilidad al aficionado.<sup>75</sup>

El paso de Pedro Lavirgen por Bilbao permanecerá en el recuerdo de la Asociación Bilbaína de Amigos de la Ópera. Cuando ésta compendia algunos de los datos significativos de gran trascendencia que jalonan sus cincuenta años de vida, presume que jamás ha suspendido ninguna representación. Menciona que la inasistencia en 1971 del ambicionado Franco Corelli “sirvió para descubrir un inmenso Pedro Lavirgen, quien alcanzó un éxito incuestionable”.<sup>76</sup>

#### 1.2.4. Temporada de Oviedo: *Carmen* y *Andrea Chénier*

La XXIV temporada de Ópera de Oviedo, organizada por el Ayuntamiento, viene también marcada por la falta de los intérpretes anunciados

<sup>74</sup> Cfr. BACIGALUPE, C.: “El Bilbao operístico llora la muerte de Corelli y Bonisolti”, en: *Bilbao*, eko abendua, 2003, p. 38. Obtenido a través de Internet: [www. Bilbao.net](http://www.Bilbao.net).

<sup>75</sup> Cfr. NAS: “Ópera. «Andrea Chénier», en el Coliseo”, en: *El Pueblo Vasco*, Bilbao, 12 septiembre 1971. A.P.T.

<sup>76</sup> Vid. BACIGALUPE, C.: “Historia y anecdotario de la Asociación Bilbaína de Amigos de la Ópera”, en: *Bilbao*, eko mayo 2003, p. 36. Archivo digital de *Bilbao.net*.

en principio para el Teatro Campoamor. Recordemos a este respecto que las ciudades de Oviedo y Bilbao, coordinan sus producciones a fin de rentabilizar los espectáculos, para lo cual confeccionan conjuntamente los programas y los contratos de los artistas, pues en estos años el soporte fundamental de las representaciones en provincias eran las voces de los solistas.<sup>77</sup> Desde 1970 la Comisión Municipal de Ópera proyecta que la Orquesta Sinfónica de Asturias intervenga en las producciones de ópera, que se cuente con un coro (Capilla Polifónica “Ciudad de Oviedo”), e invita a los niños a presenciar el ensayo general, experiencia que desde entonces ha repetido.<sup>78</sup>

A partir de primero de septiembre empiezan a publicarse en los periódicos ovetenses fotografías del elenco artístico que intervendrá en la temporada, y anuncios oficiales recordando el plazo para la retirada de abonos. Una vez finalizado dicho plazo, sólo doce abonos han dejado de ser recogidos, lo que se entiende como una notable estabilización de la afición ovetense a la ópera, quedando libres, tan sólo, plazas de butaca de patio y delantera de entresuelo. En la misma fecha se publican anuncios de la Comisión de Ópera en los tres periódicos ovetenses, informando, que como consecuencia de enfermedad de los cantantes Maddalena Bonifaccio y Franco Corelli, facultativamente justificadas, se introducen modificaciones en el reparto de las obras programadas.<sup>79</sup>

El diario *Región* publica entonces un comentario desde Viena, de Francisco Gutiérrez Llano, sobre el éxito alcanzado por el tenor Lavirgen en la interpretación de *I pagliacci*. El tema era válido como apoyo para su próxima actuación en Oviedo, cubriendo una sustitución.<sup>80</sup>

---

<sup>77</sup> Ricardo Vázquez Prada en su sección “Gotas tinta”, publicado en *Región*, 10 septiembre 1971, se quejaba de que al haber fallado en Bilbao la intérprete prevista para *La Sonnambula*, no se hubiese contratado a la asturiana Josefina Arregui. En esta ocasión, en Oviedo se cuenta con la diva Fefi Arregui que asegura el éxito de la noche. Se cuestiona por qué Bilbao se trajo a otra cantante de Italia, negándosele a la soprano la posibilidad de abrirse camino en su carrera artística. Por eso, cuando recibe noticias de que en Bilbao la diva en cuestión resultó un “petardo”, se cuestiona si no sería conveniente romper toda colaboración con Bilbao. Tomado de ARRONES PEÓN, L.: *Historia de la ópera en Oviedo (1970-1985)*. Tomo III. Edita Asociación Asturiana de Amigos de la Ópera de Oviedo. Oviedo, 1987, p. 50.

<sup>78</sup> *Ídem*, p. 10.

<sup>79</sup> Texto del periódico *Región*, de fecha 7 septiembre 1971. Recogido de ARRONES PEÓN, L.: *Op. cit.*, tomo III, p. 50.

<sup>80</sup> *Ídem*, p. 50. Texto del periódico *Región*, de fecha 11 septiembre 1971.

Pedro Lavirgen posee la experiencia de Bilbao resuelta favorablemente para él, sobre la presión psicológica que supone haber sido sustituto de Franco Corelli, y ahora; nuevamente es el público ovetense el que esperaba al tenor italiano. Oviedo, la ciudad marco para grandes triunfos en la zarzuela, debe recibirle en el género de la ópera y ahora un calificativo mal empleado, una etapa de su carrera inolvidable en la historia profesional de Lavirgen, pesa sobre su presencia: zarzuelero.

Como comenta en una entrevista, la zarzuela ha sido un comienzo de menor cuantía, pero al que le debe una cosa tan importante para un tenor como es el comportarse en el escenario, moverse con seguridad sobre las tablas, adquirir experiencia de intérprete, lo que por otra parte en España ha significado para su actual carrera un freno, un handicap: “La zarzuela ha colgado una especie de sambenito», del cantante de la *Alegría de la huerta*, de *La revoltosa*, etc., del que he tenido que desprenderme poco a poco”.<sup>81</sup>

Para el entrevistador parece ser que Lavirgen se muestra un tanto reacio a hablar de sus propias cualidades, a definirse, pues ése le manifiesta que no tiene la categoría ni los atributos del divo italiano; pero, cuando canta al público, se entrega: “doy todo lo que soy en un intento de olvidarme incluso de mí mismo”. Deja claro que la sustitución fue en la *Carmen* de Bilbao, y que ahora en Oviedo la razón que ha movido a los empresarios para elegirlo estriba en que es un especialista de la obra, que ha cantado muchas veces, y de la que se siente seguro de poder ofrecer un resultado digno.<sup>82</sup>

Se queja el cantante de una situación que se da con mucha frecuencia en nuestro país, como es la ingratitud hacia nuestras figuras, pues, a excepción del Liceo, en el que lleva actuando durante ocho temporadas seguidas, no es muy conocido en otros ambientes nacionales:

---

<sup>81</sup> Confróntese PRINCIPADO: “Hoy, con «Carmen», comienzo de la temporada”. A.P.T. Recorte de prensa atribuido a Oviedo, septiembre de 1971. Foto de estudio del tenor. Recogido en Apéndice Doc. N.º 149. Subtítulo: “Existe gran expectación ante el debut del tenor Pedro Lavirgen”.

<sup>82</sup> *Ídem*.

“En cierto sentido, el hecho de que mi nombre se cotice y se me aprecie en el extranjero, me compensa. Creo que es Viena la capital europea que más me estima: todos los años actúo en la Ópera del Estado...” Y como despedida da un abrazo al público de Oviedo, a la ciudad que un día le conoció cantando zarzuelas.<sup>83</sup>

En una entrevista que concede a *Región*, Lavirgen es presentado como la gran figura de la ópera ovetense. Inicia su intervención corrigiendo a su interlocutor, señalando que la gran figura de la temporada es Mirella Freni, a quien admira profundamente. Tras su conocido *gran suceso* obtenido en Bilbao expone que se encuentra contento porque el público y la crítica han sido muy generosos con él. El hecho de sustituir a Corelli le llenó de responsabilidad; tenía que hacer olvidar a Corelli y que se el público se compenetrara con el Don José de Pedro Lavirgen y por eso puso su alma en la empresa. No se considera ambicioso y se define como un hombre de familia que añora no poder estar con los suyos todo el tiempo que quisiera, por las imposiciones de los contratos y los continuos viajes, en donde no ve más que el avión, los hoteles, el techo de las habitaciones y el teatro.<sup>84</sup>

Aparte del equipo humano, también podemos conocer algunos datos curiosos que rodean el mundo de la ópera, como son el valor del vestuario y sus complementos traídos a Oviedo. El encargado del vestuario, J. Cárcamo, explicaba que, cuando a una primera figura nacional o extranjera haya de hacérsele alguna prenda o vestuario completo, es exclusivamente para su uso en

---

<sup>83</sup> *Ídem.*

<sup>84</sup> Cfr. VÁZQUEZ- PRADA, R.: “El divo es español. «Trataré de que Oviedo oiga a Pedro Lavirgen y no al sustituto de Corelli»”, en: *Región*, 15 septiembre 1971, pp. 10-11. Recoge una foto en primera página y figura el titular “Pedro Lavirgen el divo” y a modo de subtítulos recoge sus palabras: “De esta ciudad tengo gratísimo recuerdo. Tengo conciencia de mi responsabilidad. Mi opera es Carmen”. Incluye un reportaje fotográfico: Pedro Lavirgen con Barrosa, con el siguiente pie de foto “ha hecho venir a un maestro D. Miguel. Esto quiere decir que Lavirgen quiere cantar *Carmen* al nivel del mejor Don José del mundo”; con el director Savini y tres instantáneas de Lavirgen que recogen varios de sus gestos captados durante la entrevista. En este mismo trabajo periodístico se cita una breve anécdota del período de Pedro Lavirgen como cantante de zarzuela, con ocasión de una actuación en el Teatro Campoamor. Cuando terminado su trabajo, el electricista del teatro se disponía a marchar Pedro Lavirgen, que tenía por costumbre tomar un café antes de salir al escenario, le pidió: Por favor, dígame al avisador que me traiga un café. El avisador del Campoamor era sólo conocido por su apellido de Sampedro, por lo que el electricista salió voceando por el pasillo de camerinos: “¡Sampedro, un café para Lavirgen...!”. Esta es una más de las anécdotas que se han realizado sobre su apellido.

las representaciones que estén programadas en uno u otro lugar. Finalizadas éstas, ese vestuario no irá nunca a otra primera figura, sino que se arregla para los coristas. El servicio de calzado y peluca es atendido por los especialistas encargados de su elaboración; el primero es casi todo hecho a mano, y con un pequeño truco, todo ese calzado para primeras figuras lleva una alza interior, un sobrepiso oculto de unos dos centímetros en la planta, que se acentúa en cuña hacia el talón, donde llega a alcanzar los cinco o seis centímetros.<sup>85</sup>

Llegado el día 15 de septiembre de 1971, a las 9 de la noche en función de abono y gala, se inauguró la XXV Temporada con *Carmen*, una ópera que transforma la ciudad. El tema de conversación es la presentación de Pedro Lavirgen, Viorica Cortez (Carmen) y Renato Bruson (Escamillo), en un reparto en el que el tenor, Mirella Freni (Micaela) y el barítono, sustituían respectivamente a Franco Corelli, Maddalena Bonifaccio y Gian Giacomo Guelfi.

La sala contaba con un lleno absoluto, no solo de aficionados ovetenses sino de toda la provincia, que acudieron para presenciar la labor del maestro director y concertador de orquesta Ino Savini, al frente de la Orquesta Sinfónica de Bilbao, los Coros del Gran Teatro Liceo de Barcelona, así como del resto de elementos estables de ese teatro que realizaron la producción.

Tras el debut, llega el momento de la crítica. Todas coinciden en señalar la gran expectación general y el interés por oír a Pedro Lavirgen en la nueva modalidad de su arte. En una de ellas, el comentario general: en el primer acto, el cantante cumplía; en el segundo, muy bien; en el tercero, impresionante; y en el cuarto, estuvo sensacional, arrollador, vigoroso, entregado. Continúa el diario la *Región*, que además recoge la opinión del doctor Vallina que ha escuchado la ópera en toda Europa:

---

<sup>85</sup> Cfr. ARRONES PEÓN, L.: *Op. cit.*, pp. 55-65. Como curiosidad, el valor de vestuario es de aproximadamente diez millones de pesetas. Los 1.400 pares de zapatos y botas que se trajeron a Oviedo junto con 50 pelucas valen conjuntamente unos tres millones, y como sucede con el vestuario, a las primeras figuras se les hace el calzado correspondiente para su uso exclusivo

“Hasta ahora, yo cuando hablaban de Carmen, recordaba a Mario del Mónaco. Desde hoy, hasta nueva versión, recordaré a Pedro Lavirgen. Porque Pedro Lavirgen ha estado mejor que el Mario del Mónaco que yo escuché”.<sup>86</sup>

También los tres veteranos críticos de la ciudad, los célebres Semitono, Contrapunto y Florestán,<sup>87</sup> que han presenciado todas las temporadas ovetenses, coinciden en señalar las excelentes cualidades vocales e interpretativas de Lavirgen:

Semitono, en *Región*, reconoce en Lavirgen las excepcionales dotes interpretativas y de actor dramático:

“Pedro Lavirgen cantó con total y absoluta entrega la comprometida parte de «Don José», luciendo en todo momento una bellísima voz de tenor lírico spinto, de manera muy especial, en los momentos más patéticos y dramáticos de la obra. Ya cosechó muestras de entusiasmo y ovaciones en el primer acto, en el dueto con Micaela, que tanto él como Mirella Freni, cantaron con grandes alientos y expresión lírica, fue aclamado en la famosa y popular aria de la flor, del segundo acto y triunfó de manera plena e indiscutible en la escena fin la del tercer acto y en la trágica con que concluye la obra. Un éxito pues en su debut, el de este artista español, de arrebatador temperamento, gran valentía y excepcionales dotes interpretativas y de actor dramático”.<sup>88</sup>

---

<sup>86</sup> Cfr. VÁZQUEZ- PRADA, R.: Crónica del día. “Sobre «Carmen», y Pedro Lavirgen”, en: *Región*, Asturias, 17 septiembre 1971, página de cierre. Señala que en la ciudad se comenta que Corelli cantó un *Werther* con el que ha perdido la voz.

<sup>87</sup> La Asociación Asturiana de Amigos de la Ópera de Oviedo publica la trayectoria de la ópera en esa ciudad, que realiza Luis Arrones Peón. Es un trabajo minucioso, que en tres volúmenes cuenta desde la inauguración de Teatro hasta la fecha de edición, recogiendo todas y cada una de las críticas de la prensa local y se hace eco de las entrevistas concedidas, analizando la proyección de la ópera en Oviedo. Contiene un apéndice final con las óperas representadas y otra con relación alfabética de cantantes clasificados por cuerdas, directores, orquestas y cuerpos de baile, que han participado. Una joya que nos permite seguir la historia ovetense con manejo de diversas fuentes, para obtener nuestras propias conclusiones. Sobre los edificios dedicados a la ópera y construcción del Campoamor Véase ARRONES PEÓN, L.: *Historia de la ópera en Oviedo (1948-1957)*. Tomo I. Edita Asociación Asturiana de Amigos de la Ópera de Oviedo, Oviedo, 1981. En el tomo siguiente ofrece un recorrido por los críticos que han seguido las representaciones en el Campoamor. Nos permite conocer el apasionamiento hacia este espectáculo, su afición por la crítica y los conocimientos musicales de Juan Estrada Rodríguez, que firma como Florestán, Manuel Mairlot Salinas, como Contrapunto, y Arturo Buylla Acevedo, Semitono. Véase ARRONES PEÓN, L.: *Historia de la ópera en Oviedo (1958-1969)*. Tomo II. Edita Asociación Asturiana de Amigos de la Ópera de Oviedo. Oviedo, 1985, pp. 9-21.

<sup>88</sup> Confróntese SEMITONO: “«Carmen», de Bizet”, en: *Región*, 16 septiembre 1971. También puede verse en ARRONES PEÓN, L.: *Historia de la ópera en Oviedo (1970-1985)*. Tomo III, p. 52.



En *La Nueva España*, Florestán señala la perfecta adecuación de Pedro Lavirgen con el personaje, evolucionado y superándose hasta llegar al final:

“La voz es afinada y segura, lo bastante potente para «don José», a cuyo papel y situaciones supo adecuarse bien, con comodidad, debida expresión, sin buscar alardes donde no los hay. Bien se notó esto en el primer dúo con la soprano que terminó muy bien. Mejor estuvo por la expresión dada a la apasionada escena final del tercer acto y no digamos al final de la obra donde se superó ganándose muchos aplausos en ambas ocasiones. En la «romanza de la flor», que para muchos es lo único que cuenta, quizá no mantuvo una línea de constante elevación pero tuvo momentos muy intensos, apasionados, un final limpio y brillante de veras y cantando siempre que le valió calurosa ovación. Actuación buena que esperamos ver acrecentada en «Andrea Chénier» obra muy diferente a la que cantó para su presentación.”<sup>89</sup>

Contrapunto, en *La Voz de Asturias*, destaca su temperamento artístico de primer orden y unas dotes interpretativas nada comunes:

“Triunfador más indiscutible fue el tenor Pedro Lavirgen, en posesión de unos medios vocales dramáticos, un temperamento artístico de primer orden y unas dotes interpretativas nada comunes. Especializado en el personaje de Don José, que vive con asombroso realismo, cantó totalmente entregado, escuchando una entusiasta y merecida ovación luego de su romanza de la flor, bien matizada en su diferentes episodios, coronando su éxito en las escenas finales del último acto, plenas de un dramatismo verdaderamente conmovedor”.<sup>90</sup>

Después de *Carmen*, la temporada ovetense siguió con *Un ballo in maschera*, hasta llegar a la tercera función de abono, el domingo día 19, con *Andrea Chénier*, una ópera ausente en este escenario desde 1957. Bajo la dirección de Leone Maggiera al frente de la Orquesta Sinfónica de Bilbao y el Coro del Liceo, junto a Pedro Lavirgen, Ángeles Gulín que compartía también reparto con Renato Brusson, Mirna Pecile, Nino Carata, Rosetta Arena y Mario Guggia. Veamos cómo la crítica refiere la actuación del tenor. En primer lugar, el diario la *Hoja del Lunes*:

<sup>89</sup> Cfr. FLORESTAN: “«Carmen»”, en: *La Nueva España*, Oviedo, 17 septiembre 1971, p. 11.

<sup>90</sup> Confróntese CONTRAPUNTO: “Inauguración de la XXIV temporada con «Carmen», de Bizet”, en: *La Voz de Asturias*, 16 septiembre 1971. Noticia que se reproduce en ARRONES PEÓN, L.: *Op. cit.*, Tomo III, p. 52.

“Pedro Lavirgen, consciente de la responsabilidad de cantar el papel protagonista de esa ópera, parte especialmente difícil, tanto en lo vocal como en lo escénico, sin llegar a cuajar la noche triunfal del día de Carmen, mantuvo con toda dignidad su actuación durante toda la noche. Ovacionado en el difícil «improvisado», donde realmente –a nuestro juicio estuvo mejor– fue en la romanza de los versos, que cantó con gusto y delicada expresión, como en el trágico y apasionado dúo final lo que dio lugar a que el público manifestase, con bravos y continuas cerradas ovaciones, su satisfacción por la valentía y generosa entrega de la soprano y el tenor”.<sup>91</sup>

También nos comenta brevemente en cada caso los tres títulos ya desarrolladas, y empieza diciendo que se temía que la ausencia de Corelli y de Bonifaccio dieran al traste con los deseos de los organizadores, pero no ha sido así porque han encontrado sustitutos de gran valía y quizás más interesantes para ser escuchados: “Pedro Lavirgen ha tenido una actuación en esta primera ópera, de auténtico divo, en la que Mirella Freni se superó a sí misma”. Y si estas dos figuras fueron las grandes triunfadoras en *Carmen*, Piero Cappuccilli fue el gran héroe de *Un ballo in maschera*. *Andrea Chénier* constituyó, por tanto, un nuevo eslabón en la cadena de triunfos y con ella “Pedro Lavirgen es, hoy, la realidad esperada”; Ángeles Gulín, extraordinaria en el tercer acto, puede ser una diva de alta cotización, y Mirna Pecile, tan segura como siempre, han completado un buen trío, sin dejar de destacar la soberbia actuación de Renato Bruson, pues también en esto han salido ganando con la sustitución.<sup>92</sup>

Por su parte, Contrapunto comenta en *La Voz de Asturias* lo siguiente:

“El domingo la representación alcanzó un tono brillante al contar para el terceto protagonista con las voces idóneas, resultando igualmente muy cuidadas las segundas partes, que en esta obra juegan un destacado papel. Desempeñó el personaje principal el tenor Pedro Lavirgen, que nos ofreció una versión apasionada y sincera del melancólico poeta luciendo su bello timbre y su temperamento, entregándose de lleno como es habitual en su trabajo. Un poco

---

<sup>91</sup> Cfr. SEMITONO: “Andrea Chenier, de Giordano”, en: *Hoja del Lunes*, Oviedo, 20 septiembre 1971. Noticia que puede verse en ARRONES PEÓN, L.: *Op. cit.*, Tomo III, p. 57.

<sup>92</sup> *Ídem.*

nervioso quizás en el «improviso», por otra parte seguro de afinación y muy emotivo en el fraseo, levantó a su término ovaciones y bravos muy entusiastas, que se reprodujeron más tarde en los dos dúos con la soprano, y en los «versos» redondeando así una actuación que, salvo algunas desigualdades, podemos calificar de sobresaliente.”<sup>93</sup>

Florestán expresa su punto de vista con este comentario, recogido en *La Nueva España*:

“Pedro Lavirgen ha tenido una actuación que no cedió a la anterior y la superó en ocasiones. Hombre de medios amplios, no los utiliza sistemática y constantemente, posponiéndolos al bien decir, expresión y buen gusto, a la musicalidad; en una palabra: a cantar... Tal hizo en el «Improvisso», con riqueza de matices, sonoridad y expresión crecientes, bien reguladas en ambos sentidos en «Ecco de la bellezza...», con emoción en «O giovinetta...», ganándose muchísimos aplausos. A gran altura estuvo en el largo dúo con «Rouchuier», lo mismo que con la soprano en el acto segundo; la energía que puso en «Si, fui soldato...» en cuanto a acentos y poderío vocal. Logrando un momento verdaderamente bueno. Lo mismo hizo en el tan sentido «Como un bel di» en más alto grado y en el dúo final ya desde el inicio, alcanzando el ápice en «Orgoglio di bellezza...». Grande y muy notable éxito el de Lavirgen, buen cantante que canta, que no es un «Pietro Lavergine» como tantos y deja un buen recuerdo entre los aficionados asturianos.”<sup>94</sup>

Semitono registra en el diario *Región* la entrega generosa:

Pedro Lavirgen (...) sin llegar a cuajar la noche triunfal del día de «Carmen», mantuvo con dignidad su actuación durante toda la noche. Ovacionado en el difícil «improviso», donde realmente –a nuestro juicio estuvo mejor, fue en todo el último acto, tanto en la romanza de los versos (...) como en el trágico y apasionado dúo final, lo que dio lugar a (...) bravos y continuas y cerradas ovaciones (...) por la valentía y generosa entrega de la soprano y del tenor”.<sup>95</sup>

<sup>93</sup> Confróntese CONTRAPUNTO: “Opina el crítico. Gran éxito de «Andrea Chenier», de Giordano”, en: *La Voz de Asturias*, Oviedo, 21 septiembre 1971, p. 16.

<sup>94</sup> Vid. FLORESTAN: “«Andrea Chenier»”, en: *La Nueva España*, Oviedo, 21 septiembre 1971, p. 10.

<sup>95</sup> Confróntese Crítica de Semitono, *Región* 21 septiembre 1971. Tomado de ARRONES PEÓN, L.: *Op. cit.*, Tomo III, p. 57.

En la revista *Ritmo* se recoge la temporada de Oviedo, la ciudad más operófila de España, en frase de Antonio Fernández-Cid. Para el resto de España, esta revista especializada ofrece la siguiente síntesis de los espectáculos ovetenses: *Carmen* se ha caracterizado por el triunfo de Mirella Freni, en plenitud de facultades, y Pedro Lavirgen, admirable en el Don José, sustituyendo nada menos que a Corelli... en fin una Carmen bastante buena, aunque muestra su pesar por no haber podido contar con Corelli. En *Andrea Chénier*, Ángeles Gulín (qué gran soprano, repite una vez más) vuelve a triunfar en Maddalena, superándose siempre Pedro Lavirgen en su papel de Chénier, el artista que sale a darlo todo y lo consigue. Bruson –señala–, solamente regular.<sup>96</sup>

Luis Arrones (quien escribiera uno de los epígrafes anteriores), en su *Crónica de un coliseo centenario* hace un análisis de los solistas anteriores, condensado en estas palabras: “Resultado: Brillante representación.” Esta temporada contó con dos grandes barítonos: Cappuccilli y Bruson “además el debut en Oviedo con ópera del tenor Pedro Lavirgen y la soprano Ángeles Gulín”. De la ópera *Carmen*, el comentario también es muy resumido: “Resultado: espléndidos Pedro Lavirgen y Mirella Freni, en Micaela. Aceptable el resto.”<sup>97</sup>

El propio tenor escribirá más tarde sobre sus vivencias de esta temporada:

“...Tengo gratísimos recuerdos. Una Andrea Chenier en el año 71, que aunque tuvo un «preludio» un algo inquietante en mi camerino, con atención de Arturo a un problema vocal casi imprevisto, luego tuvo un desarrollo feliz y triunfante. Esa temporada, el Patriarca de la familia, el inolvidable don Plácido tuvo la gentileza de invitarme a presenciar el desfile del Día de América en su casa. Pasamos una tarde inolvidable.”<sup>98</sup>

Este preludio inquietante que escribe Pedro Lavirgen parece ser que hace referencia a una indisposición inicial que padeció el tenor y que requirió incluso de la presencia del médico, Arturo. En cambio desconocemos si guarda relación con un incidente que recoge Luis Arrones Peón cuando escribe que “el tenor

---

<sup>96</sup> Cfr. PEDRO LUIS: “XXIV temporada de ópera de Oviedo”. *Ritmo*. Madrid, n.º 417, diciembre 1971, p. 37.

<sup>97</sup> Confróntese ARRONES PEÓN, L.: *Teatro Campoamor. Crónica de un coliseo centenario, Oviedo, 1892-1992*. Real Instituto de Estudios Asturianos. Oviedo, 1993, p. 288.

<sup>98</sup> Cfr. ÁLVAREZ-BUYLLA MENÉNDEZ, J.: (coord.) *50 Aniversario de la ópera en Oviedo*. Casaprima editor. Oviedo, 1998, p. 210.

Pedro Lavirgen se negaba a salir en el 2º acto de A. Chenier, al haber interpretado erróneamente a un espectador que se llevó las manos a la cabeza durante su actuación en el primer acto.”<sup>99</sup> Tras pedir una aclaración al propio tenor sobre este comentario, él mismo se muestra tristemente sorprendido cuando le mostramos el texto, y no encuentra explicación a lo que se relata.

Como conclusión, a la vista de crítica, la temporada ovetense ha alcanzado un gran nivel. Aunque se temía por la ausencia de Corelli, sus organizadores han encontrado un sustituto de gran valía y quizá más interesante para ser escuchado, precisamente porque a Pedro Lavirgen se le conocía solamente por su intervención en la zarzuela. Se ha creado un ambiente de expectación porque el sustituto era, además de una gran promesa, un tenor español que iba a enfrentarse de buenas a primeras con el público oventense en el difícil Don José. Con este personaje ha tenido una actuación de auténtico divo, en la que junto a Mirella Freni, fueron los grandes triunfadores en *Carmen*.

Con la actuación del tenor en *Andrea Chénier* terminó su intervención en Oviedo, un público que junto al de Bilbao, había descubierto un tenor dramático con nombre propio.<sup>100</sup> Había llegado a sustituir a un divo, y para algunos, no han echado de menos a Franco Corelli, siendo mucho más interesante conocer al actual Pedro Lavirgen que escuchar nuevamente a Corelli.<sup>101</sup>

En nuestra opinión, el tenor ha tenido que *hacer tablas* en el extranjero para venir a demostrar a España que es un cantante con una voz y talento escénico capaz de poder abordar el repertorio operístico. Sin embargo, aún tiene que quitarle el encasillamiento al que está acostumbrado el público español que, paradójicamente, considera a sus cantantes como figuras de segunda clase por el mero de hecho de abordar su género lírico. Pese a los legítimos éxitos obtenidos en estas ciudades, en el Teatro Campoamor no volverá a actuar hasta el año 1980. Año tras año, el público se lamentaba ante la ausencia de los cantantes españoles

---

<sup>99</sup> Vid. ARRONES PEÓN, L.: *Historia de la ópera en Oviedo (1970-1985)*, Tomo III, p. 10.

<sup>100</sup> Aunque insistimos, era conocido en Oviedo con sus actuaciones en el campo de la zarzuela y con la que cosechó enormes éxitos como ya vimos.

<sup>101</sup> Confróntese “Ópera. Andrea Chenier, de Giordano”. A.P.T. Recorte de prensa atribuido a Oviedo, septiembre de 1971. Recogido en Apéndice Doc. N.º 150.

que estaban triunfando en el panorama internacional y a Lavirgen se le echaba de menos.<sup>102</sup>

Creemos que algo debió ocurrir y no en el plano artístico, sino en las relaciones entre los organizadores de Oviedo y Bilbao. De hecho, cuando nueve años más tarde retorna a una temporada ovetense, se le pregunta por su larga ausencia. Lavirgen responde que posiblemente la causa estuviera en la organización conjunta con Bilbao, donde quizá hay algunas personas a las que no ofrece mucha simpatía, siendo otro inconveniente para cantar en España su condición de ser español, pues hay algunas organizaciones que prefieren el nombre extranjero. Por el contrario, en el extranjero, explica, se le llama para obras como *Carmen*, *Aida*, *Payasos*, *Forza*, etc., en las que está calificado por encima de otros nombres no españoles. Se cierra esta entrevista con la observación del periodista que refiere cierta amargura en las expresiones del tenor, tras recordar sus actuaciones en Oviedo.<sup>103</sup> El público bilbaíno también tuvo que esperar unos años para escuchar a al tenor, concretamente hasta 1976.

Una vez finalizada la temporada ovetense, ya se empieza a hablar sobre la especial celebración que debía darse el próximo año a la siguiente. El crítico Antonio Fernández-Cid, que ha acudido a la misma, ante la pregunta del periodista sobre si no cree que resulta desproporcionado el desembolso que el Ayuntamiento hace en la ópera, para el exclusivo disfrute de sólo mil quinientas personas y que, por este motivo, la inversión puede ser, y es de hecho, impopular, responde:

---

<sup>102</sup> Así se puede ver en las referencias en prensa. Sólo dos españoles han sido incluidos en los repartos y se avergüenza el cronista por tener que decirlo un año más. Véase MENÉNDEZ, L.P.: “LXXV Temporada de Ópera de Oviedo. Teatro Campoamor”. *Ritmo*. Madrid, n.º 437, Extra fin de año 1973, p. 68. Este mismo crítico ovetense escribe otros dos artículos como son: “Crónica del corresponsal de Asturias”. *Ritmo*. Madrid, n.º 444, 1974, p. 30. Cuando se está programando la XXVII temporada de ópera del Campoamor de Oviedo, que organiza el Ayuntamiento (con los títulos *Ballo*, *Favorita*, *Lucia*, *Nabucco*, *Traviata* y *Macbeth*), lamenta la escasa participación de los cantantes españoles. Se pregunta si no existen hoy primerísimas figuras líricas para una corta temporada como ésta y destaca la asistencia de los nacionales Ángeles Gulín, Jaime Aragall y Vicente Sardinero: “Crónica desde Oviedo”. *Ritmo*. Madrid, n.º 447, 1974, p. 56. Una vez que se han representado los títulos mencionados en la crónica anterior añade, “bien está lo conseguido este año pero ¿para cuándo Teresa Berganza, Montserrat Caballé, Plácido Domingo, Pedro Lavirgen, Alfredo Krauss..., hoy en plenas facultades vocales, que habría que contratar año, tras año, para aprovechar este feliz momento? ¿Se tendrá en cuenta, por fin, esta petición general?”.

<sup>103</sup> Cfr. ARRONES PEÓN, L.: *Op. cit.*, Tomo III, p. 387. Entrevista que ofrece Lavirgen a *La Voz de Asturias* con fecha 18 septiembre 1980.

«Son muchos los años que vengo a Oviedo y puedo asegurarle que, hablando con el hombre de la calle, se aprecia en él un legítimo orgullo por el hecho de que su ciudad cuente con un espectáculo de esta altura, aunque él no lo presencie. Viene a ser algo parecido a la íntima satisfacción de los españoles en general por contar con un Museo como el del Prado, que es evidente, aunque muchos no lo frecuenten. Por otro parte no me parece mal que los Ayuntamientos adoquinen las calles de las ciudades, pero también es preciso costear espectáculos artísticos, para que las cabezas no se conviertan en adoquines. En cuanto al futuro de las temporadas de ópera ovetenses, opina que el problema estará, sin duda, en los gastos, que aumentan año tras año de una manera impresionante, pero este peligro no es de Oviedo, sino de todas las ciudades que tienen temporada de ópera».<sup>104</sup>

Palabras que hemos recogido porque el tema de la financiación de la ópera determinará su futuro y porque sintetizan la visión que de este género se tenía en España, un país con una ciudadanía de escaso nivel musical, acuciado por otros problemas, e interesado en las mejoras sociales que eleven su calidad de vida. Tras estas actuaciones en la cornisa cantábrica, con los éxitos de Bilbao y en Oviedo, en octubre Pedro Lavirgen proseguirá con el cumplimiento de sus obligaciones contractuales volviendo a EEUU para representar dos funciones de *Aida* en Pittsburgh.<sup>105</sup>

### **1.2.5. Hijo Preclaro y Predilecto de Bujalance y Premio Nacional de Interpretación Lírica**

En este año de 1971 Pedro Lavirgen recibe dos distinciones. Por un lado, el Título de Hijo Preclaro y Predilecto que le otorga su pueblo natal, Bujalance; y por otro, el Premio Nacional de Interpretación Lírica que le concede el Ministerio de Información y Turismo.

Desde 1969 las poblaciones de Córdoba y Bujalance habían decidido llevar a cabo diversos actos de homenaje al tenor. En la capital se pretendía

---

<sup>104</sup> *Ídem*, p. 60.

<sup>105</sup> Días 7 y 9, según libro de contabilidad.

nombrarlo Socio de Honor de la Sociedad de Conciertos de Córdoba, para lo cual se ofrecería un recital lírico y una cena en el Circulo de la Amistad. Sin embargo, tras diferentes cambios de fechas (la última por coincidencia con su contrato de Palermo) se acordó un aplazamiento indefinido.<sup>106</sup>

Su pueblo natal, la localidad de la campiña cordobesa de Bujalance, por fin, tras posponerse durante dos años las fechas inicialmente previstas, le va hacer entrega del Título de Hijo Preclaro y Predilecto. El día 5 de abril Pedro Lavirgen recibe de manos del alcalde, Antonio Zurita Lara, dicho nombramiento en un acto emotivo celebrado en el salón de actos del Ayuntamiento, al que asistió la Corporación Municipal en pleno, para reconocerle sus valores artísticos de fama internacional. Posteriormente se celebró una cena en los salones de la Sección Delegada del “Instituto de Córdoba” habilitadas para este acontecimiento, a la que asistieron más de doscientos comensales. En la misma, el cronista de la ciudad, Antonio Marín, relató su vocación, recordó a sus descubridores, Fray Ladislao y la señorita Librada Vegué y habló de sus triunfos. Seguidamente Rafael Castejón, presidente de la Real Academia de Córdoba, y el crítico Francisco de Sales Melguizo, hablaron de sus éxitos internacionales; intervino el propio párroco Ladislao. También se dio lectura a múltiples adhesiones remitidas de toda España, destacando por su emotividad la enviada por Marcos Redondo desde Barcelona.

---

<sup>106</sup> Véase CLARIÓN: “Los Homenajes a Pedro Lavirgen”, en: *Córdoba*, 4 noviembre 1969, p. 13. En una ocasión, tras sus éxitos de Buenos Aires, tenía previsto ir a Bujalance, pero la reciente muerte de su padre aconsejó el aplazamiento de los homenajes proyectados, véase CLARIÓN: “Música. Pedro Lavirgen y sus homenajes”, en: *Córdoba*, 4 septiembre 1970, p. 5. En el año 1971 las fechas propuestas son las siguientes: Para la entrega del título de Hijo predilecto, el martes 23 de marzo, con un acto literario en el salón de sesiones del Ayuntamiento y comida popular. En su honor y para entregarle el nombramiento de Socio de Honor de la Sociedad de Conciertos, se prepara en el Circulo de la Amistad un recital lírico y una cena, ambos el día 30 de marzo. Véase CLARIÓN: “Perspectivas musicales de lo próximos días en Córdoba. Los Homenajes a Pedro Lavirgen”, en: *Córdoba*, 10 marzo 1971, p. 5. En ese mismo mes de marzo se volvió a anunciar el emplazamiento del acto para los días 30 y 31 de marzo respectivamente. Véase CLARIÓN: “Música. Los Homenajes a Pedro Lavirgen y otros actos musicales”, en: *Córdoba*, 17 marzo 1971, p. 9. Pero para poder acudir Pedro Lavirgen a Palermo se vuelven a retrasar los actos. El homenaje de Córdoba se aplaza indefinidamente y el de Bujalance se traslada al lunes 5 de abril con el mismo programa previsto. Véase CLARIÓN: “Resumen de la actualidad cordobesa”, en: *Córdoba*, 27 marzo 1971, p. 9. A Pedro Lavirgen se le nombró Socio de Honor de la Sociedad de Conciertos de Córdoba, distinción que en 1973 aún no había recibido, según nos refiere la noticia de MELGUIZO, F.: “Nuevo triunfo de Pedro Lavirgen en Barcelona”, en: *Córdoba*, 21 enero 1973, p. 2.



Sin duda, un día importante en la trayectoria personal del artista y para Bujalance, pueblo que agradece y reconoce.<sup>107</sup>

El tenor va a cerrar el año recibiendo un premio en reconocimiento a su brillante trayectoria interpretativa, en un caso muy excepcional en la historia de la música española, recibe por segunda vez la distinción de Premio Nacional de Interpretación Lírica.<sup>108</sup> Por orden del Ministerio de Información y Turismo se adjudican los Premios Nacionales de Teatro correspondientes a la temporada 1970-1971. Los Premios de Interpretación Lírica recaen sobre Teresa Berganza y Pedro Lavirgen; se deja desierto el premio a la mejor obra lírica. Otras figuras y entidades relacionadas con el género dramático son distinguidas, como el Gran Teatro del Liceo de Barcelona, en el CXXV aniversario de su fundación, y a Emilio Burgos, en escenografía y vestuario.<sup>109</sup>

### **1.3. LICEO TEMPORADA 1971/72: DEBUT EN LA FUERZA Y UN CANIO INSUPERABLE**

La temporada 1971/1972 del Gran Teatro del Liceo de Barcelona se planeó con diversos ciclos para conmemorar dos acontecimientos: el 125º aniversario de su actividad artística y los 25 años de gestión del empresario Juan Antonio Pamias.

El Liceo ofrece su propio balance y considera que los resultados artísticos alcanzados por los espectáculos de ópera, en el orden musical, están en perfecto

---

<sup>107</sup> Diferentes instantáneas de este acto pueden verse en GARCÍA, C. et al: *Semblanza artística de Pedro Lavirgen*. Ayuntamiento de Bujalance. 2002, pp. 31 a 34. En una de ellas se ve al Padre Ladislao junto al tenor; en otras, Lavirgen en el discurso de agradecimiento, los amigos, y el tenor interpretando una romanza.

<sup>108</sup> El INAEM posee una página Web con los galardones que se han concedido, bajo la denominación de Premios Nacionales de Interpretación Lírica. El historial actualizado de las diferentes personalidades e instituciones que lo han conseguido se remonta, para Música, al año 1980. Por ello figuran como intérpretes galardonados Teresa Berganza (1996), Josep Pons (1999) y Carlos Álvarez (2003). Véase [www.inaem.mcu.es](http://www.inaem.mcu.es). Anteriormente existió otro listado en el que se recogían los galardonados de las diferentes modalidades de los años sesenta y setenta. No era muy precisa y en relación a Pedro Lavirgen no era citado, cuando tal y como hemos mostrado fue premiado en dos ediciones.

<sup>109</sup> Cfr. *Ministerio de Información y Turismo. Cultura popular y espectáculos en España 1961-1971*. Dirección General de Cultura Popular y Espectáculos, p. 75.

parangón con los más grandes teatros internacionales de la especialidad. Los repartos están formados por los mismos o similares artistas de que disponen aquellos y, en no pocos casos, aun superiores a los que se integran en los programas de la Scala, Staatsoper de Viena, Coven Garden o Metropolitan. Si lo afirma la empresa es porque cuenta con el reconocimiento de los críticos musicales, de los propios directores y del público foráneo que acude a Barcelona. Así pues, las diez últimas temporadas en nada desmerecen de las que se vienen reputando las mejores del mundo, sino que admiten una minuciosa comparación de méritos. Aún así, la empresa es capaz de reconocer que, por razones económicas obvias e insalvables, la parte formal de los espectáculos del Liceo, escenografía, procedimientos electrónicos y de luminotecnia, maquinaria escénica, atrezzo, vestuario, etc., no alcanzan comparativamente las mismas cotas. Para esta conmemoración se presentaron seis nuevas producciones escénicas, las correspondientes a *Rigoletto*, *La fuerza del destino*, *Don Carlos*, *Doña Francisquita*, *El Ocaso de los dioses* y *Manon Lescaut*.<sup>110</sup> Para paliar las carencias, el Gran Teatro, siguiendo la costumbre establecida desde la temporada 1960, mantiene contactos con las direcciones de varios teatros centroeuropeos. Con este procedimiento se pudo dar a conocer al público barcelonés óperas muy difíciles de montar, especialmente del repertorio eslavo. Para este año, los invitados son: el Teatro Nacional de Praga, y los teatros de la Ópera de Mannheim y Sofía.<sup>111</sup>

Siguiendo la costumbre de la Empresa, y coincidiendo con la celebración de ambas efemérides, no faltan los balances de los cantantes, maestros directores, directores de escena y maestros sustitutos que actuaron por vez primera en este Teatro durante los últimos cinco años. Igualmente (siguiendo el sistema establecido en el último registro de la temporada 1966/67) se detallan las doce

---

<sup>110</sup> Confróntese “Grandes innovaciones, introducidas en materia de escenografía en esta especial y emotiva temporada jubilar”, en: Programa General de la Extraordinaria Temporada de ópera-invierno 1971-72... Como se explica, para llegar a equiparar las fastuosas presentaciones de los citados teatros firmados por escenógrafos mundialmente reconocidos, hace falta un presupuesto imposible hoy en día para el Liceo. Para amortizar sus costes, la producción debiera estar en cartelera una o dos temporadas con unas quince o veinte representaciones.

<sup>111</sup> Vid. “En esta temporada conmemorativa tomarán parte, en calidad de invitados, tres grandes teatros europeos”, en: Programa General de la Extraordinaria Temporada de ópera- invierno 1971-72... En este artículo se analiza la historia de los tres teatros: Praga, Mannheim y Sofía.

obras que se han estrenado en las últimas cinco temporadas hasta el término de la 1971/72 y se atiende así a la necesidad de enriquecer el repertorio consagrado. Efectivamente, la inclusión de novedades resulta la mayoría de las veces una aventura y un riesgo, ya que entonces no puede contarse con la rutina de unos auditorios que prefieren lo conocido frente a lo desconocido, que por serlo comporta una incógnita con la que son muchos los que no quieren enfrentarse.<sup>112</sup>

En cuanto a las óperas españolas, el Liceo ha apostado por la inclusión de las mismas en la programación, pero se ha encontrado, en primer lugar, con la ausencia de compañías españolas dedicadas a este género de espectáculos, por lo que se ven obligados a unir a diferentes artistas para un trabajo de compenetración que sólo resulta de un largo trabajo en equipo. En segundo lugar, se plantea la dificultad de escoger entre óperas españolas rentables, pues por lo general no arraigan en los programas como obra de repertorio. A pesar de ello, en los últimos veinticinco años ha existido una apuesta hacia este género en español, con doce estrenos, la mayoría absolutos y algunos en el teatro, y las reposiciones de hasta 14 obras de repertorio –de las cuales Pedro Lavirgen ha sido partícipe de los títulos *La Dolores*, *Marina*, *María del Carmen* y *Amaya*–. En tercer lugar, A. Menéndez solicita al público liceísta que valore el gran esfuerzo económico que supone llevarla sobre el escenario, cuando se sabe a priori que los elementos que concurren para una producción adolecen de una falta de continuidad.<sup>113</sup>

Con respecto a las voces españolas de prestigio internacional, parece ser que se han mostrado propicias a reducir los fabulosos *cachtets* que perciben en otros grandes teatros del mundo. Su estima hacia el Liceo, su gratitud hacia el

<sup>112</sup> Confróntese PALAU, J.: “Once estrenos en cinco años”, en: Programa General de la Extraordinaria Temporada de ópera- invierno 1971-72... *The rake's progress* de Strawinski; *Una cosa rara* de Vicente Martín Soler; *Il pirata* de Bellini y *Maria Stuarda* de Donizetti (dos obras del viejo repertorio rescatadas por Montserrat Caballé); *El amor de las tres naranjas* de Prokofieff, *Lulú* de Alban Berg; *Mahagonny* de Kurt Weill; *La vida por el zar* de Glinka; *Alissa* de Raffaello de Banfield; *Dalibor* de Smetana y *Pasión griega* de Bohuslav Martinu.

<sup>113</sup> Vid. MENÉNDEZ ALEYXANDRE, A.: “España en el Liceo”, en: *Op. cit.* Entre los estrenos absolutos figuran las dos óperas catalanas: *Canigó* del P. Massana y *Amunt* de Juan Altisent; *El gato con botas* y *Una voz en off*, ambas de Xavier Monsalvatge; *El mozo que casó con mujer brava* de Carlos Suriñach; *Lola la piconera* de Conrado del Campo; *Soledad* de Manén; *La Lola se va a los puertos* de Ángel Barrios; *La vida breve* y *Atlántida* (en versión concierto, primera audición mundial) de Manuel de Falla; *La cabeza del dragón* de R. Lamote de Grignon. Junto a ellas las tres óperas mexicanas estrenadas en 1966.

teatro que los lanzó a la fama mundial junto a la comprensión de cómo este Liceo funciona sin subvenciones, hacen posible que se pueda contar con máximas figuras internacionales para formar el clásico cuarteto vocal que constituye la base *sine qua non* de una buena representación de ópera.<sup>114</sup>

El día de la inauguración de esta temporada (con *Rigotetto* el día 11 de noviembre) en el propio Liceo se timbraban sellos con la marca del primer día y, por primera vez desde la Guerra Civil, se editaron los impresos con el nombre del teatro en catalán. También se creó una medalla recordatoria de la trayectoria del Liceo (1847-1972), se editaron sobres y postales conmemorativas con el dibujo original del pintor Ramón Ribas Rius. La Empresa instaló dentro del edificio varias estafetas para la venta de estos recuerdos. Además de las colecciones de postales, se vendieron banderines editados al efecto, muñecos vestidos con trajes de ópera, abanicos con escenas de las óperas y fotografías artísticas con los solistas del elenco de este año. La empresa discográfica *La Voz de su Amo*, publicó unos discos con grabaciones de fragmentos con los cantantes más distinguidos.<sup>115</sup>

Es un álbum que recoge alguna de las voces más grandes que han desfilado por su escenario; pero no aquellas que han escrito la historia de ese teatro –se señalaba en una crítica a la edición discográfica–.<sup>116</sup> A este respecto, señalan Alier Aixalá y Mata que es normal que una selección sea incompleta y deje cosas en el tintero.<sup>117</sup> En este sentido opinamos que una buena obra de recopilación debe de hacer una síntesis recogiendo la labor de los cantantes que escriben las páginas memorables, y que la ausencia de cantantes más

---

<sup>114</sup> *Ídem*. A continuación se nombran, distribuidas por cuerdas, todas las voces españolas, en las que se incluyen las iberoamericanas, que han asumido los papeles de mayor responsabilidad en los veinticinco años de la empresa Parnias. Entre los tenores no pueden faltar Jaime Aragall, José M<sup>a</sup> Carreras, Plácido Domingo, Alfredo Kraus, Pedro Lavirgen y Bernabé Martín, entre otros.

<sup>115</sup> Se trata de una antología lírica con los más grandes cantantes que han pasado por su histórica sala, en tres discos Lp. y un lujoso folleto con fotografías de todos los artistas y resumen del prestigioso comentarista Colomer Pujol (Premio Ondas 1971), que pretende realizar una síntesis sonora de la historia del Gran Teatro del Liceo. Incomparable es el calificativo que se atribuye a esta edición, *La Voz de su Amo*. 163-20. 153 M/54 M/55. Véase “Gran Teatro del Liceo. CXXV ANIVERSARIO”. *Ritmo*. Madrid, n.º 417, diciembre 1971, p. 47.

<sup>116</sup> ORTÍZ RAMOS, R.: “Sección disco clásico”. *Ritmo*. Madrid, marzo 1972, p. 20.

<sup>117</sup> Cfr. ALIER, R., AIXALÁ, R., y MATA, F.: *Op. cit.*, p. 345.

contemporáneos es comprensible por la cercanía de los éxitos y la falta de perspectiva histórica.

Pedro Lavirgen, de larga trayectoria en el teatro barcelonés, no puede faltar a esta importante cita operística y lo hará con dos óperas italianas, *I pagliacci* y *La forza del destino*, obra que por primera vez afronta, y una página española, *Doña Francisquita*.

Para esta temporada Lavirgen incorpora un nuevo título a su repertorio: *La forza del destino* de Giuseppe Verdi. Basada en la obra de teatro *Don Álvaro o la fuerza del sino* de Ángel Saavedra y en una escena de la obra de teatro *Wallensteins Lager* de Friederich Schille, sigue el libreto de Francesco Maria Piave. Fue estrenada en 1862 en el Teatro Imperial de San Petersburgo.<sup>118</sup>

El tenor encarna el personaje de Don Álvaro. Éste accidentalmente mata al padre de la mujer que ama, Leonora, y por ello es perseguido por su hermano Don Carlo. Leonora busca el consejo de un monje franciscano, el padre Guardiano, y entra en un convento. Álvaro, a quien ella no reconoce, también busca refugio en el monasterio. Álvaro es forzado a pelear con Carlo, a quien mata, pero no antes de que éste haya dado muerte a su propia hermana, Leonora.

Arturo Reverter comenta, con respecto al personaje de Don Álvaro, que para este papel hace falta un lírico-spinto potente en la zona alta o muy alta. Un tenor que pueda dar una mezcla de nobleza, heroicidad y calma quebradiza, que marque los abundantes contrastes –hijos de un romanticismo a veces desafortado–. Pero a su vez debe guardar la elegante y sentida línea de canto que pide la gran aria del acto III, *Oh tu, che in seno agli angeli* y su recitativo *La vita é inferno...*, piedra de toque para tenores que sepan frasear y se vayan con soltura, por tres veces, al *si bemol* agudo.<sup>119</sup>

El tenor Plácido Domingo, de quien venimos siguiendo las descripciones que ofrece de los personajes, nos muestra a don Álvaro como un personaje de

---

<sup>118</sup> Con revisión del libreto se ofreció en La Scala de Milán, siete años más tarde, que es la que actualmente se emplea.

<sup>119</sup> Confróntese REVERTER, A.: “Un mosaico de energía primordial”, en: Programa de *La forza del destino* del Teatro Real de Madrid, Temporada 1999/2000, pp. 92-111.

gran dignidad y un hombre que se siente acomplejado, orgulloso de ser un inca, pero que se ofende cuando se lo mencionan. Ofrece la posibilidad de expresar su ira y la magnitud de sus desdichas, por eso, señala que lo que más le gusta de las representaciones es sufrir en escena, y en este sentido considera un goce cantarlo, porque le ofrece la oportunidad de apasionarse, de sentir íntimamente al personaje.<sup>120</sup>

Aparte de ser uno de los personajes más desdichados y complejos, también lo es musicalmente por su tesitura alta desde el principio hasta el final. Así en su dueto con Leonora (acto I), con una difícil tesitura, requiere una desenvoltura vocal, al igual que ocurre en el trío con Leonora y su padre. Aunque permanezca ausente de la escena durante todo el acto II (una oportunidad para descansar), en el momento en que reaparece en el acto III, comienza a cantar su famosa *Oh tu, che in seno...* una de las más hermosas arias, pero también más traidoras de todo Verdi –opinión compartida por todos sus colegas tenores–. Comienza con un largo recitativo casi único en Verdi, en el que don Álvaro resume todo su pasado. Las palabras son especialmente importantes y en la parte que don Álvaro evoca y rememora de su amor perdido, Leonora, se debe cantar una frase muy expuesta – sube hasta un *la bemol*– que necesita la expresividad propia del sentimiento y del clima que se desprende del texto. Lo ideal es que la nota aguda, el *la bemol*, se cante piano. Terminada el aria, viene su importante dueto con el barítono don Carlo, *Solerte in quest'ora*. Posteriormente el dueto con Carlo en el monasterio, seguido de el trío y el dueto corto con Leonora, que constantemente se desenvuelven en una tesitura aguda.<sup>121</sup>

Para esta nueva producción del Liceo de *La forza del destino*, se estrenaba el diseño del escenógrafo español Emilio Burgos.<sup>122</sup> Pedro Lavirgen debía participar en varias funciones programadas en el mes de noviembre; pero ante su indisposición, el empresario Pamias tuvo que convencer a Carlo Bergonzi para que dejara su papel de Duque de Mantua (*Rigoletto*) y pasara al de la otra ópera

---

<sup>120</sup> Confróntese MATHEOPOULOS, H.: *Plácido Domingo. Mis personajes*, pp. 168-170.

<sup>121</sup> *Ídem*.

<sup>122</sup> Una muestra de los bocetos de los decorados y figurines puede verse en el artículo “Grandes innovaciones, introducidas en materia de escenografía”, en: Programa General de la Extraordinaria Temporada de ópera- invierno 1971-72.

verdiana. Por fin, para la última representación de *La forza* y junto a Raina Kabaivanska como Leonor, Nicolae Herlea en el papel de Don Carlos y el bajo Gwine Howell en el de Padre Guardián, dirigidos por Ino Savini,<sup>123</sup> Pedro Lavirgen pudo cantar por primera vez en esa temporada y “cumplió con creces a pesar de no estar del todo repuesto”.<sup>124</sup>

Posteriormente el público barcelonés tendría tres funciones de *I pagliacci* de Leoncavallo (8, 12 y 16 de diciembre de 1971) con las que poder deleitarse con el Canio interpretado por Lavirgen. El reparto lo conforman el barítono Sherrill Milnes (Prólogo y Tonio), la soprano Nancy Stokes (Nedda), José Manzaneda (Beppe) y Vicente Sardinero (Silvio), dirigidos musicalmente por Antón Guadagno y escenografía de Vittorio Patané.<sup>125</sup>

Efectivamente, después de seis temporadas volvieron al Liceo las dos óperas *Cavalleria rusticana* e *I pagliacci*, y con esta última –cuenta Juan Arnau– Pedro Lavirgen encendió nuevas pasiones, provocando al final ovaciones de gran gala:

“Hizo un «Canio» intenso, dosificado como debe ser, pero sin esconder la entrega, la humanidad y el arranque cuando fuera necesario. Con excelente flotación de voz en la salida, dio cuerpo y densidad en el «Vesti la giubba», desarrollando gradualmente el sonido, para cantar muy dramático el «Pagliaccio non sono». Gran actuación de nuestro admirado tenor”.<sup>126</sup>

En la misma línea se pronuncia A. Menéndez Aleyxandre. Para una velada de ópera verista, con el teatro lleno hasta los topes, la representación gustó a todos y dejó esa sensación grata, constructiva, eufórica y reconfortante que deja el arte verdadero. La actuación de Pedro Lavirgen la subraya de admirable, y cómo en

---

<sup>123</sup> Programa de mano. Gran Teatro del Liceo. *La forza del destino*, correspondiente a la función del domingo 21 noviembre 1971. El resto del reparto lo conforman: Doña Leonora, Raina Kabaivanska. Don Carlos de Vargas, Nicolae Herlea. Don Alvaro, Pedro Lavirgen. Preciosilla, Joyce Blackham. Padre Guardián, Gwynne Howell. Marqués de Calatrava, Antoni Borrás. Fra Melitone, Claudio Giombi. Curra, Amelia Veiga. Alcade, Joan Pons. Trabuco, Diego Monjo. Chirugo, Rafael Campos. Director musical Ino Savini y dirección de escena de Enrico Frigerio.

<sup>124</sup> ALIER, R., AIXALÁ, R. y MATA, F.: *Op. cit.*, p. 346.

<sup>125</sup> Programa de mano. Gran Teatro del Liceo. *I pagliacci*, correspondiente a la función del jueves día 16 diciembre 1971. Las funciones se desarrollaron los días 8, 12 y 16 de diciembre de 1971.

<sup>126</sup> Confróntese ARNAU, J.: “Gran teatro. Brillantes representaciones de «Cavalleria Rusticana» y de «I Pagliacci»”. A.P.T. Recorte de prensa, atribuido a *TeleExpres*, Barcelona, diciembre 1971. Recogido en Apéndice Doc. N.º 151.

*Ridi pagliaccio* escuchó una atronadora ovación y que, una vez más, puso cátedra de gran cantante de ópera, con su potente y emotiva voz, su excelente escuela y sus extraordinarias dotes de actor dramático.<sup>127</sup>

Para *Diario de Barcelona* es una de las mejores actuaciones que se recuerdan de este tenor, en un papel idóneo a sus características casi imposible de superar porque “la entrega fue absoluta, brillando su desbordante temperamento con auténtico esplendor en una parte que se ajusta perfectamente a sus características. El Canio de Lavirgen, por lo demostrado en el escenario, es hoy en día difícil de superar, por no decir imposible.”<sup>128</sup>

Augusto Valera califica el éxito de Pedro Lavirgen como uno de los más destacados en lo que va de temporada:

“Los máximos galardones de la noche fueron obtenidos por nuestro gran tenor de Pedro Lavirgen, largamente ovacionado tras su «Ríe, payaso»; un artista en plenitud de sus facultades, que consiguió momentos bellísimos en su interpretación, plena de entusiasmo y en verdad muy emotiva en los momentos culminantes de la lograda obra.”<sup>129</sup>

Xavier Monsalvatge se centra en el reparto particularmente afortunado, tanto por la presencia del tenor Pedro Lavirgen, la protagonista, como por la participación especial de Sherrill Milnes, porque el público se volcó en ovaciones para el tenor y parte del entusiasmo lo produjo también el barítono. Con respecto al primero escribe:

“Pedro Lavirgen obtuvo uno de sus grandes éxitos, muy merecido porque ofrece lo máximo de sus facultades cantando con perfecta identificación y una gran vehemencia lírica el papel de Canio, que da al final suficiente proyección dramática. Reconocemos y aplaudimos en Lavirgen un gran cantante.”<sup>130</sup>

---

<sup>127</sup> Vid. MENÉNDEZ ALEYXANDRE, A.: “Excelentes versiones de «Cavalleria Rusticana» e «I Pagliacci»”, en: *La Prensa*, 9 diciembre 1971. A.P.T.

<sup>128</sup> Cfr. F.Q.: “Nuevo triunfo de Pedro Lavirgen, Sherrill Milnes y el maestro Guadagno”, en: *Diario de Barcelona*, 10 diciembre 1971. A.P.T.

<sup>129</sup> Véase VALERA, A.: “Extraordinario éxito de Pedro Lavirgen y Sherrill Milnes”, en: *El Noticiero Universal*, 9 diciembre 1971, p. 36.

<sup>130</sup> Cfr. MONTSALVATGE, X.: “El barítono Sherrill Milnes, una figura estelar para «I Pagliacci». Un reparto equilibrado para «Cavalleria Rusticana»”, en: *La Vanguardia Española*, 9 diciembre 1971, p. 44.



También le dedican el titular al tenor, Melchor Borrás (*El Correo Catalán*) e Interino (*Hoja del Lunes*). Éste dice que el tenor fue ovacionadísimo por su actuación plena de calidad y entusiasmo.<sup>131</sup> El primero, por su parte, nos describe un triunfo en el que la partitura se enaltece por obra y gracia de los méritos interpretativos de los intérpretes, sobre quienes recayó la responsabilidad de encarnar los personajes centrales que dan fuerza y vigor al desarrollo escénico:

“Entre otros, que luego se citarán, cabe reconocer un lugar de primacía a Pedro Lavirgen. Este sensacional divo canoro, que por añadidura, es así también un actor de cuerpo entero, personificó en «I Pagliacci», el comprometido rol de Canio con la maestría propia a un gran actor y cantante superdotado. El público rendido a las evidencias de tales hechos indiscutibles, le obsequió con ovaciones de estas que se reservan para los grandes acontecimientos y depositan a los pies de quienes con su arte pueden hacer vibrar el sentimiento anímico de las masas.”<sup>132</sup>

Esta brillante página liceísta del tenor, tan unánimamente reconocida por toda la prensa que hemos consultado, *TeleExpres*, *La Prensa*, *Diario de Barcelona*, *El Noticiero Universal*, *La Vanguardia Española*, *Hoja del Lunes*, *El Correo Catalán*, también es expuesta sintéticamente por Alier, Aixalá y Mata: “éxito resonante”.<sup>133</sup>

Ambos éxitos de Lavirgen en el Liceo son plasmados en la prensa de Córdoba, pues el propio Francisco de Sales Melguizo se trasladó hasta Barcelona. Asistió a la impresionante representación de *Payasos* y se lamentaba por no haber podido escucharlo en *La forza*, porque por indisposición fue sustituido por Carlo Bergonzi, lo que le confirmaba la medida del calibre artístico del tenor cordobés.<sup>134</sup>

---

<sup>131</sup> Véase INTERINO: “En el Liceo: «Cavalleria Rusticana» y «Payasos»; Gran actuación de Pedro Lavirgen”, en: *Hoja del Lunes*, 13 diciembre 1971. A.P.T.

<sup>132</sup> Confróntese BORRÁS DE PALAU, M.: “Gran triunfo del tenor”, en: *El Correo Catalán*, 14 diciembre 1971, p. 32.

<sup>133</sup> Cfr. ALIER, R., AIXALÁ, R. y MATA, F.: *Op. cit.*, p. 347.

<sup>134</sup> Esta cita de Clarión está tomada de GARCÍA, C. et al: *Op. cit.*, pp. 35-36.

Parar cerrar el calendario de este año 1971 Pedro Lavirgen se traslada a **Turín** para ofrecer nuevamente *Carmen* los días 23 y 31 de diciembre. El Teatro Regio, en colaboración con el Centro Lírico Popular Francés, presenta una nueva producción escénica que deja perplejo a un público excesivamente tradicionalista. Escénicamente queda reducida a un plano inclinado con luces adosadas y simbólicamente representadas una mesa y una cama; en el aspecto musical se cuenta con la tradición del maestro Oliviero de Fabritiis que dirige a Carmen Gonzales, como la célebre cigarrera; Antonietta Cannarile como Micaela y el Escamillo de Dino Dondi.

El público de Turín esperaba a Del Mónaco; pero ha contado con un don José español. Nuevamente una sustitución le lleva al alto compromiso de la entrega, una ocasión para darse a conocer ante el público italiano. Para el esteta e historiador Massimo Mila, que ejerce como crítico musical en *La Stampa*, el teatro, después de haber elegido erróneamente a Del Mónaco para el papel de Don José, ha tenido suerte al haber encontrado al tenor Pedro Lavirgen como su sustituto, al que tilda de “catalán”: buena voz, pronunciación italiana impecable; figura bastante adecuada, y de vez en cuando parecen entreverse también algunas libertades interpretativas del personaje. La fascinación inmortal de esta ópera casi centenaria ha funcionado como siempre, y el público aplaudió generosamente a los principales intérpretes y colaboradores del espectáculo.<sup>135</sup>

En la misma línea de “Vivissimo successo” se enmarcan otras dos referencias al tenor, ambas destacan su eficacia vocal y el apasionamiento expresivo otorgado al Don José, convenciendo plenamente, sobre todo en los momentos de mayor tensión dramática:

---

<sup>135</sup> Confróntese MILA, M.: “La «Carmen» de siempre”, en: *La Stampa*, Turín, 24 diciembre 1971, p. 9. “Dopo avere puntato incautamente su Del Monaco per la parte di Don José, il teatro ha avuto fortuna imbattendosi, per la sostituzione, nel tenore catalano Pedro Lavirgen: buona voce, pronuncia italiana impeccabile; figura abbastanza adeguata, e qua e là sembra d'intravedere perfino qualche concezione interpretativa del personaggio.... Il fascino immortale di quest'opera quasi centenaria ha funzionato come sempre, ed il pubblico è stato largo d'applausi ai principali interpreti e collaboratori dello spettacolo”.

–“Un Don José vocalmente efficace ed appassionatamente espressivo è quello offerto dal tenore Pedro Lavirgen.”<sup>136</sup>

–“Pedro Lavirgen é un Don José convincente soprattutto nei momenti di maggio tensione drammatica.”<sup>137</sup>

Turín aplaude sin reservas en un *gran successo* al Don José de Pedro Lavirgen cuando esperaba a Del Mónaco. Oviedo y Bilbao lo aplaudieron cuando sustituyó a Franco Corelli. Anteriormente en Barcelona, por propia indisposición de Lavirgen en *La forza del destino*, fue Carlo Bergonzi quien le reemplaza. Evidentemente, el prestigio del tenor andaluz es revalidado con cada representación y se sitúa ya en el punto de comparación de voces consagradas del mundo de la ópera.

### 1.3.1. Un Fernando de lujo y Concierto de Homenaje a Juan Antonio Pamias

El Gran Teatro del Liceo va a reponer *Doña Francisquita* coincidiendo con los actos del centenario del nacimiento de Amadeo Vives que se desarrollaban en la ciudad. Entre otros, se puso en circulación un sello de correos con la imagen del compositor, dentro de la emisión de “Personajes españoles de 1971”; se inauguró una avenida en su Cobaltó natal; y Radio Nacional de España inició una serie de veinte capítulos sobre la vida y obra del maestro.<sup>138</sup>

Así pues, la representación de *Doña Francisquita* constituye la aportación del empresario Juan Antonio Pamias a esta efemérides, incluyendo el género español dentro de la temporada, con un título que no se había representado en las Ramblas desde la Guerra Civil pero, muy conocido por el público. Para el

<sup>136</sup> “Un Don José vocalmente eficaz y apasionadamente expresivo es el que ha ofrecido el tenor Pero Lavirgen”. BRUNI, M: “Quel diavolo di «Carmen».” L’opera diretta da De Fabritiis e interpretata da Carmen Gonzales, en: *Gazzetta del Popolo*, 24 diciembre 1971, p. 7.

<sup>137</sup> “Pedro Lavirgen convenció en su Don José, sobre todo en el momento de mayor tensión dramática.” PARMENTOLA, C.: “Una «Carmen» che riavvicina i giovani al teatro lirico”. A.P.T. Recorte de prensa atribuido a diciembre de 1971. Recogido en Apéndice Doc. N.º 152.

<sup>138</sup> Con motivo del homenaje a Amadeo Vives se publican artículos como el de SUBIRÁ, J.: “Recordando a Vives. Evocaciones Personales.” *Ritmo*, Madrid, n.º 417, diciembre 1971, pp. 21-25. En el mismo escriben Xavier Monsalvatge, Juan Magriñá, Joaquín Zamacois y Marcos Redondo, entre otros.

aconteciendo se estrenaba una nueva producción<sup>139</sup> y se editaba un libreto especial el que se hacía un repaso biográfico del compositor y se incluía el pregón pronunciado en mayo del año anterior por Pamias.<sup>140</sup>

Las representaciones de *Doña Francisquita* transcurrieron los días 29 de enero y 1, 6 y 11 de febrero de 1972, con las siguientes solistas principales: Francisquita, Alicia Torres-Garza (29)/ Ángeles Chamorro (1, 6, 11); Aurora, Carmen González, bajo la batuta de Eugenio Mario Marco.<sup>141</sup>

Tal vez los decorados realistas de Sigfrido Burmann estrenados para lo ocasión –señala Xavier Montsalvatge–; fueron lo que dieron un cierto tono a la representación, recibida con bastantes aplausos, aunque con exteriorizaciones de desaprobación. Dio lugar a algunas descompensaciones en el montaje, cuando entre el público (muy numeroso) había un considerable número de personas que habían visto muchas “*Francisquitas*” y esperaban algo más de lo que vieron. Desde el punto de vista vocal, contó con Pedro Lavirgen en el protagonista, Fernando, cuyas posibilidades le fueron reconocidas y aplaudidas, “sobre todo después de la conocida romanza (largamente ovacionada) del segundo acto, aunque no sabría decir por qué, pareció en otros momentos un tanto apagado en relación con sus últimas actuaciones operísticas, tan brillantes como siempre.”<sup>142</sup>

Juan Guinjoan, en su crítica a la primera función, sigue la línea del anterior. Esperaba una versión sorprendente y, en este caso, ya sea debido a una falta de ensayos u otras circunstancias, no lo fue aun mostrándose conforme con

---

<sup>139</sup> Una muestra de los bocetos de los decorados y figurines puede verse en “Grandes innovaciones, introducidas en materia de escenografía... *Op cit.* Para un seguimiento más profundo sobre “La escenografía catalana en la historia del Liceo”, remitimos al interesante artículo de Isidro Bravo que bajo ese título se recoge en AA. VV.: *Ópera Liceu*, Catálogo de la exposición del Museo de Historia de Cataluña. Ediciones Proa. Generalitat de Catalunya, 1997.

<sup>140</sup> Confróntese “*Especial homenaje a Amadeo Vives*”. Edita Gran Teatro del Liceo, Barcelona, enero 1972. También incluye las biografías de los libretistas Federico Romero y Guillermo Fernández-Shaw, y del escenógrafo Sigfrido Burmann, así como varios artículos, sobre el estreno absoluto de *Doña Francisquita*; el estreno en Barcelona en el teatro Tívoli en 1923; el estreno en el Liceo en 1933 y un anecdotario. También se incluían algunas cartas del músico en un apéndice.

<sup>141</sup> Completan el reparto: Francisca, María Rus; Irene, Elisa Gámez; Buhonera, Amelia Veiga; Liberata, M<sup>a</sup> Empar Carreras; Basilia, Lina Castañeda; Matías, Andrés García Martí; Cardona, José Manzaneda; Lorenzo, Rafael Campos; Juan, Cosme Florit; Cura, Francesc Paulet; Leñador /Cofrade/ sereno; Josep Ruiz. Véase *Anuari 1947-1997 del Gran Teatro del Liceu*. Associació Amics del Liceu. Àmbit Serveis Editorials. Barcelona 1997, pp. 71-72.

<sup>142</sup> Cfr. MONTSALVATGE, X.: “Anoche, en el Gran Teatro del Liceo «Doña Francisquita», en el centenario de Amadeo Vives”, en: *La Vanguardia Española*, 30 enero 1972, p. 44.

los aciertos que abundaron a lo largo de la noche: “Así lo reconoció gran parte del público con sus entusiastas aplausos dedicados muy particularmente al tantas veces admirado tenor Pedro Lavirgen y a quien le sobran posibilidades vocales para traducir el papel de Fernando”.<sup>143</sup>

En definitiva –escribe *TeleExpres*– un Fernando con relieve, porque a Pedro Lavirgen le sobran arrestos interpretativos para el papel de Fernando “y, precisamente por ello, cuando la curva dramática de la melodía se lo permitió, su triunfo fue rotundo, clamoroso de ovaciones en la romanza «Por el humo», cantada con propiedad y medios.”<sup>144</sup>

En el Liceo, intercalado con las representaciones de ópera, se celebró un singular acontecimiento con el Concierto de Homenaje a Juan Antonio Pamias, como aniversario de los veinticinco años de actividad empresarial (día 26 de enero). El empresario luchaba contra la falta de subvenciones y, pese a ello, contaba con la presencia de los divos más cotizados del mundo lírico, posible por el aprecio que sentía hacia su teatro y hacia el mundo de la ópera. Los artistas no ignoraban esta entrega apasionada y por ello decidieron participar en un acto en su honor. En él intervinieron, junto a la Orquesta Sinfónica del Liceo y el Coro, siete directores de orquesta, con quince cantantes femeninas (Ángeles Chamorro, Bianca Berini, Emma Renzi, Montserrat Caballé, Cristina Deutekom...) y hasta un total de veintidós masculinos (Pedro Lavirgen, José M.<sup>a</sup> Carreras, Jaime Aragall, Manuel Ausensi, Giacomo Lauri Volpi...).

Esta Gala se ofrece como un acontecimiento de características jamás vistas en España; el camino seguido en la organización del mismo se detalla en el *Programa General de la Extraordinaria Temporada de Ópera de Invierno 1971-72*. Parece ser que un grupo de eminentes artistas líricos deseaban entregarle públicamente a Juan Antonio Pamias un obsequio como reconocimiento a su labor como empresario. Su respuesta fue negativa, alegando lo insólito dentro de la

---

<sup>143</sup> Véase GUINJOAN, J.: “Conmemorativa representación de «Doña Francisquita»”, en: *Diario de Barcelona*, 1 febrero 1972, p. 21.

<sup>144</sup> Confróntese «Doña Francisquita» en el homenaje a Amadeo Vives”, en: *TeleExpres*, 30 enero 1972. A.P.T.

profesión y de las costumbres teatrales. Entonces decidieron sustituirlo por un banquete, idea que nuevamente fue rechazada por el empresario.<sup>145</sup>

Ante esta negativa, la Comisión de cantantes ideó una nueva ofrenda que venía en forma de Gran Gala Lírica, como jamás hasta ahora se hizo en Europa; pero que, en el Metropolitan de Nueva York, alcanzó gran éxito en dos significativas ocasiones. En concreto le pedían al empresario que se les autorizase a tomar parte voluntaria y sin devengo de honorarios en un concierto al que acudirán los más célebres cantantes del momento. Esta vez, Juan Antonio Pamias quedó asombrado y emocionado sobre todo cuando escuchó los argumentos. Partiendo de su gusto por oírlos cantar, no podía rehusar que hicieran en su honor algo tan inmaterial como el desearle una enhorabuena lírica, de la que además no se privaría el público. Y así fue como con la labor de sus autores se gestó este acontecimiento.<sup>146</sup>

El acto se abrió con una conferencia de Antonio Fernández-Cid, en la que justificó dicho homenaje. La presentación de la mayor parte del espectáculo estuvo a cargo del locutor Juan Lluch, y los amantes del género pudieron seguir el concierto retransmitido por Radio Nacional, que se prolongó hasta las tres de la madrugada.<sup>147</sup>

En la primera parte participó el célebre tenor Giacomo Lauri Volpi que, según nos comentaba Juan Arnau, a sus 79 años resultó muy hermoso y conmovedor porque “cantó con brío, un «slancio» y una emoción tan auténtica como bella fue en muchos momentos su voz, el «Nesum Norma» de «Turandot», interpretación coronada por la más grande emotiva y sincera ovación interminable de la noche”.<sup>148</sup>

Efectivamente, Lauri Volpi no había cantado en el Liceo desde los años cuarenta y el público se sorprendió al ver al venerable anciano. Un silencio impresionante se hizo en la sala cuando se oyeron las primeras notas de una

---

<sup>145</sup> Confróntese “Gran Gala lírica”, en: Programa General de la Extraordinaria Temporada de Ópera Invierno 1971-72...

<sup>146</sup> *Ídem.*

<sup>147</sup> Esta función fue retransmitida pero no se conserva grabación, según consta en la base de datos documentales que nos fue remitida por el Archivo de Radiotelevisión Española.

<sup>148</sup> Cfr. ARNAU, J.: “Brillante noche de ópera en el Homenaje a Don Juan A. Pamias”, en: *TeleExpres*, Barcelona, 28 enero 1972, p. 37.

inolvidable voz de tenor, tersa, poderosa y perfecta, ante la sorpresa del público, que al finalizar en un esplendoroso agudo, como movidos por un resorte automático “se pusieron en pie los tres mil y pico espectadores que habían oído el prodigio y estallaron en aplausos y bravos estentóreos, sin duda en uno de los mayores casos de unanimidad que se hayan dado en el teatro (...) la ovación se prolongó durante varios minutos.”<sup>149</sup> El propio tenor italiano recordaba esta actuación como el triunfo más emocionante de sus cincuenta años de carrera.<sup>150</sup> Pedro Lavirgen intervino en la segunda parte y estuvo estusiasmente en el célebre *Improvviso* de *Andrea Chénier*, nos señalaba Juan Arnau.<sup>151</sup>

En relación con la actuación del veterano cantante italiano, el periodista Francesco Brugnoli relata el comentario que emitía aquél después de escuchar al tenor cordobés. Entre bastidores Lauri Volpi señalaba que esta voz debería figurar en su libro *Voces paralelas*: “habría que ponerla dentro del escaso grupo de las «voces asisladas»”.<sup>152</sup>

La prensa ha destacado la demostración de Lauri Volpi, el triunfo de la voz del veterano como un hecho inusitado, pero la ovación más larga recayó sobre el tenor cordobés. Así se demostraba también en la entrevista que le realiza Juan Armengol, profesional de la radio que ayudaba en la presentación del acto. En la misma se destaca, por lo infrecuente, la intervención de un cantante para tres títulos distintos en el Liceo en una misma temporada (*Doña Francisquita*, y con

<sup>149</sup> ALIER, R., AIXALÁ, R. y MATA, F.: *Op. cit.*, p. 351.

<sup>150</sup> Véase LAURI-VOLPI, G.: “El Liceo en mis recuerdos”. *Monsalvat*. Barcelona, n.º 11, noviembre 1974, pp. 817-819. Evoca sus seis temporadas en el Liceo desde 1922 a 1945. Entre las noches de éxito no olvida el concierto conmemorativo en que con sus 80 años a costas era el veterano que iba a interpretar la espinosa romanza de *Nessun dorma*: “El público, al verme aparecer ante las hirientes luces de los focos, no daba crédito a sus ojos. Se figuraba que yo me sentiría vacilante e indeciso. Y cuando fue anunciado el título de la romanza, estalló en una ovación de estímulo. Serenamente, con una total confianza en Dios, comencé la arriesgada declamación. La voz fluía ligera y vigorosa, las palabras eran articuladas con vigor juvenil. No me dejaron terminar el potente «Vinceró!» con el resonante «sí natural». El público, puesto en pie, gritaba agitando sus pañuelos en una aclamación interminable, la más larga de que se tenga memoria. Muchos espectadores de ambos sexos tenían los ojos llenos de lágrimas. La prensa reconoció abiertamente el triunfo de la voz del veterano; su técnica, su estilo, tan distintos de los hoy en uso, y, sobre todo, el milagro de una longevidad y virilidad canoras que se reconocían únicas en la historia de la laringe humana utilizada para el canto.”

<sup>151</sup> Confróntese ARNAU, J.: *Op. cit.*

<sup>152</sup> Carta remitida por Francesco Brugnoli (julio 2002). Lauri Volpi escribió su libro *Voces paralelas* en el año 1957. Siguiendo este testimonio, el tenor italiano ya pensaba en la merecida inclusión de una referencia al tenor Lavirgen, como así hizo en la edición de 1977 que comentaremos más adelante.

anterioridad protagonizó *La fuerza del destino* y *Payasos*) aparte de la Gran Gala Lírica. De ésta señala que en su intervención fue el más aplaudido y le pregunta a Lavirgen cuáles pudieron ser las razones de esa ovación, a lo que responde:

“Escogí una romanza que cantándola con un mínimo grado de convicción, es éxito seguro. Después, esta romanza, por mis características vocales, me permite poner de relieve lo que mis fans más pueden apreciar en mí, que es el temperamento y la fuerza.”<sup>153</sup>

Los cordobeses supieron del triunfo de su paisano gracias a Francisco Melguizo que escribía sobre la actualidad musical. Aparte de las ovaciones que recibió en la obra de Vives, destaca su labor en el recital lírico, considerada de lo más brillante:

“Con voz segura y exuberante, afinación perfecta, cuadratura impecable y poderoso aliento, cantó el «Improvisio» (...) llevándose acaso la más clamorosa ovación de la noche entre treinta cantantes punteros”.<sup>154</sup>

Los admiradores, los entusiastas y seguidores del tenor se encargarían de recoger que efectivamente recibió 3´45’’ minutos de aplausos, tal y como quedó constancia en la grabación que realizó Radio Nacional de Barcelona. Estos datos aparecen reflejados en un cuadro enmarcado en el estudio de Lavirgen en que figuran las siguientes cifras: Pedro Lavirgen 3´45’’, Lauri Volpi 2´5’’, Montserrat Caballé 1´45’’, Jaime Aragall 1´45’’...

Esta intervención liceísta de Pedro Lavirgen con *Improvisio*, aparece recogida en el CD “Pedro Lavirgen: Grandes momentos”.<sup>155</sup> Tras su audición no

---

<sup>153</sup> De esta misma entrevista creemos conveniente señalar dos aspectos por los que es interrogado. Se trata de su madurez vocal y de la posibilidad de cantar en La Scala. Expone que es tradición que un tenor de su especialidad lírico- spinto adquiera su plena madurez justamente a los cuarenta años, en que si, su voz se lo permite, es el momento de cantar *Otello*, pero aunque se lo han pedido, señala que su voz no tiene, al menos por el momento, el volumen suficiente para atacar semejante empresa y confiesa que es un papel que le fascina, sueño de su carrera. Vocalmente, expone que le falta debutar en La Scala de Milán, cosa que ya ha podido ocurrir, pero no en las circunstancias idóneas que él pretende. Ante la insistencia del periodista responde que se debe a determinados hándicap de tipo físico. Véase ARMENGOL, J.: “De la zarzuela a la ópera Pedro Lavirgen”. Ha protagonizado «Doña Francisquita » ciento cincuenta veces, en: *El Correo Catalán*, 10 febrero 1972, p. 34.

<sup>154</sup> CLARIÓN: Córdoba desde lejos. Pedro Lavirgen y Rafael Orozco: dos triunfadores”. A.P.T. Recorte de prensa, *Córdoba*, febrero 1972. Recuerda a los lectores que con esta pieza, Lavirgen cerró el concierto que ofreció en el Liceo cordobés hace cinco años.

<sup>155</sup> Editado por el sello Fonoruz, CDF 1067 y CDF 1068.



podemos más que sumarnos a los elogios, a las ovaciones y al largísimo aplauso que también recoge. Un canto bello por excelencia, exuberante, rico en contrastes, emotivo y con aplomo. Una vez más, el tenor muestra el dominio vocal en todos sus registros y el brillo con el que se expande hacia el agudo.<sup>156</sup>

Como resumieron Alier, Aixalá y Mata, fue una larga noche, un magno recital con actuaciones inolvidables para muchos de los cantantes. Entre ellos hubo un ambiente muy distendido, el tono general fue festivo y la velada se fue prolongando sin medida.<sup>157</sup>

#### 1.4. UN TENOR DE COMPROMISOS INTERNACIONALES

Ya entrado el año 1972, el tenor cambia el escenario del Liceo por el del Teatro Cervantes de Málaga, al que acude por tercer año, para ofrecer un Concierto de Ópera –del que ya hemos dado cuenta–, y diez días más tarde vuela a Canadá. En Winnipeg, organizado por The Manitoba Opera Association, interpreta dos veces *Il trovatore*, en versión concierto, en el Centennial Concert Hall.<sup>158</sup>

Si algo debemos destacar de estos años, como veremos a continuación, es precisamente la variedad de escenarios y los continuos viajes por todo el mundo que emprende Lavirgen para atender sus compromisos. Entre ellos, analizaremos más detenidamente las representaciones que como Radamés realiza en Berlín, Nantes y Palermo, así como la *Norma* ofrecida en la Academia de Música de Baltimore, en la que el tenor tuvo como protagonista femenina a Montserrat Caballé. Como Don José viajará hasta Tokio y en la XX edición de la Temporada de Ópera de La Coruña representará *Cavalleria* y *Turandot*. Finalmente, hemos reunido bajo un mismo epígrafe sus intervenciones con *La vida breve* de Manuel de Falla, que interpreta en Turín y Madrid.

---

<sup>156</sup> Un fragmento de *Improvviso* puede escucharse en las pistas del CD que hemos seleccionado.

<sup>157</sup> Al parecer, Montserrat Caballé soltó un grito que desconcertó al cantante Diego Monjo y se oyeron risas. Véase los comentarios de ALIER, R., AIXALÁ, R. y MATA, F.: *Op. cit.*, p. 350.

<sup>158</sup> El reparto lo forman Vicente Sardinero, Marina Krilovici, Betty Allen, Pedro Lavirgen, y el director: Piero Gamba. Véase Programa de mano, Centennial Concert Hall, *Il Trovatore*, días 24 y 26 febrero 1972, p. 24. Recoge el cast y fotografía de Lavirgen.

### 1.4.1. *Aida*, ese duro caballo de batalla y *Norma* en Philadelphia

Radamés, el guerrero egipcio, va a ser el rol que durante unos meses de la carrera de Pedro Lavirgen va a constituir la base de su trabajo, un duro caballo de batalla –como ya hemos comentado– por sus peculiaridades vocales. Es un personaje que requiere mucho brillo y resistencia vocal para encarnar a un hombre fuerte, valiente, apasionado, honesto e íntegro en sus acciones. Alternará este duro role con otras intervenciones y así, tras el Don José de Turín<sup>159</sup>, retoma el repertorio verdiano, porque hace su presentación como Radamés en **Berlín**, bajo la dirección de un joven director, Jesús López Cobos (los días 5 y 15 de marzo) y en Graslin (Nantes, los días 5, 7, 9 y 11 de abril). En la ciudad alemana, con Marina Krilovicis (*Aida*), Begt Rundgren (*Ramphis*) y David Ohanesian (*Amonasro*), Pedro Lavirgen se consolidó como un gran Radamés, afianzando en el papel a medida que transcurrían los actos.<sup>160</sup>

La *Aida* de **Nantes** fue una velada excepcional, escribió *L'Eclair*. El maestro Paul Ethuin dirigió su orquesta con gran autoridad, sacando a relucir todas las delicadezas de la partitura, seguidas perfectamente por una orquesta disciplinada. Del brillante cartel destaca el comportamiento excelente de Bianca Berini en el papel de Amneris (que había venido a sustituir por enfermedad a Viorica Cortez); en el papel de la esclava *Aida*, a María Luisa Stanesco y en el papel de Radamés, a Pedro Lavirgen, un artista de recursos que interpreta su personaje con mucha sinceridad:

“Le rôle de Radamès a été présenté par M. Pedro Lavirgen. Voici un artiste fort sympathique qui interprète son personnage avec beaucoup de sincérité. Vocalement, il possède les qualités nécessaires pour une bonne interprétation. Dès son air d'entrée, l'on constata toutes les ressources de ce chanteur aux grandes possibilités.”<sup>161</sup>

---

<sup>159</sup> Dos funciones de *Carmen*, una de ellas el día 17 de marzo, según el libro de contabilidad.

<sup>160</sup> “Partie vorwiegend lyrisch-liedhaft anlegte. Neben ihr behauptete sich Pedro Lavirgen als ein ansehnlicher Radames, dessen Tenor sich von akt zu Akt festigte”. Confróntese, W. S.: “*Aida International*”, en: *Der Abend*, 7 marzo 1972. A.P.T.

<sup>161</sup> “El papel de Radamés ha sido presentado por el señor Pedro Lavirgen. He aquí un artista muy agradable que interpretó su personaje con mucha sinceridad. Vocalmente, posee las cualidades necesarias para una buena interpretación. Desde su aria de entrada, se le constataron todos los recursos a este cantante con grandes posibilidades”. Confróntese T.R.: “*Aida: une soirée exceptionnelle*”, en: *L'Eclair*, Nantes, 7 abril 1972. A.P.T.

En el Teatro Massimo de **Palermo**, el segundo más importante tras la Scala milanesa, interviene con nueve representaciones de *Aida*. Contó con una excelente presentación de la mezo Fiorenza Cossotto (Amneris) y del tenor Lavirgen, compartiendo un elevado reparto, junto a Ivo Vinco (Ramfis), Virginia Zeani (*Aida*) y la dirección de Francesco Previtale.<sup>162</sup>

También en Toronto (Canadá), en una larga estancia de casi un mes de duración que abarcaría entre septiembre y octubre, Pedro Lavirgen interpreta otras siete funciones, asumiendo el rol del inmortal guerrero egipcio para la verdiana *Aida*.<sup>163</sup>

Retomamos nuestro relato cronológico. De la vieja Europa vuelve al suelo americano para reaparecer con una representación de *Norma* en la Academia de Música de **Baltimore** (Philadelphia, Pensilvania). En esta ocasión Pedro Lavirgen, Pollione, cuenta con la protagonista femenina española Montserrat Caballé (*Norma*), Bianca Berini (*Azucena*) y Paul Plishka (*D. Oroveso*), dirigidos por Antón Guadagno (día 18 de abril).

Max de Schauensee destaca el espléndido trabajo en equipo, en que los duetos estuvieron en medio de los momentos más aplaudidos de la noche, pues hubo equilibrio entre los solistas, y destaca del tenor el magnífico canto por su fuerza, color y cuidado en los detalles para una buena línea de canto:

“Pedro Lavirgen brought a large, resonant tenor lots of emotion to the role of Pollione, the Roman proconsul whose dallying with the ladies of the Druid cult saw him in a tigh fix. Mr. Lavirgen is a handsome fellow and he added much to the credibility of the evening.”<sup>164</sup>

---

<sup>162</sup> Vid. R. C: “Una «Aida» senza trionfo”. Ottima interpretazione del mezzosoprano Cossotto e del tenore Lavirgen, en: *Giornale di Sicilia*, 17 mayo 1972, p. 8.

<sup>163</sup> Siete *Aidas* en Toronto, del 19 de septiembre al 14 de octubre de 1972, según libro de contabilidad.

<sup>164</sup> “Pedro Lavirgen trajo a un tenor grande, sonoro de mucha emoción para el papel de Pollione, el procónsul romano, cuyo coqueteo con las señoritas del culto Druida, se vio envuelto en un lío. El señor Lavirgen es un tipo espléndido y añadió mucho a la credibilidad de la noche”. Confróntese DE SCHAUENSEE, M.: “At the Academy. Fine singing in «Norma»”, in: *The Evening Bulletin*, 19 abril 1972, p. 38 B.

En la misma línea de un brillante Pollione, nos lo describe el diario *Philadelphia Inquirer*:

“Tenor Pedro Lavirgen was a willing Pollione. The part lies high, and Lavirgen transposed some of it, and took lower alternates in some of the cadences. His singing had strength, color and attention to the details of the line. He sang thoughtfully in ensemble, never vying for attention but balancing and blending. The trio of singers made the Act 2 finale a soaring, vital piece of music.”<sup>165</sup>

Como colofón a tan ajetreado mes de abril, a finales realiza en España una incursión para la pequeña pantalla, interviniendo en un programa de TVE (abril 29)<sup>166</sup> y efectúa la grabación discográfica de *Me llaman la presumida*, sainete lírico en tres actos, del granadino Francisco Alonso. Con la Orquesta Sinfónica dirigida por Rafael Frühbeck de Burgos tiene un reparto muy interesante con voces como Antonio Blancas (Paco) y Ángeles Gulín (Gracia).<sup>167</sup>

## 1.4.2. De Tokio a La Coruña

Tras la versión concierto de *La vida breve* de Manuel de Falla que ofrece en Turín, a primeros de julio el tenor vuela por primera vez al continente asiático para afrontar en Tokio la ópera *Carmen* y dos conciertos operísticos.<sup>168</sup>

---

<sup>165</sup> “El tenor Pedro Lavirgen fue un Pollione complaciente. El papel conlleva notas altas, y Lavirgen transportó alguna de estas, y cogió alternativas más bajas en algunas de las cadencias. Su canto tuvo fuerza, color y atención a los detalles de la línea. Cantó cuidadosamente en conjunto, nunca compitiendo por atención, sino equilibrando y armonizando. El trío de cantores hizo el final del acto 2 una vital y enérgica pieza musical”. Cfr. WEBSTER, D.: “Singing not the setting highlights lyric’s «Norma»”, en: *Philadelphia Inquirer*, 20 abril 1972, p. 36.

<sup>166</sup> Según el libro de contabilidad. De esta intervención para televisión no se conserva grabación, según figura en la base de datos del Centro de Documentación de Televisión Española.

<sup>167</sup> Grabada por el sello Columbia SCE 958 (LP), *Me llaman la presumida* es, por desgracia, un Long Play en vinilo del cual nunca se ha hecho la transferencia a CD, hasta la fecha de hoy. Por otro lado, el sonido es estereofónico, muy cuidado y de muy buena calidad. Esta versión procede de aquella colección de LP que incluían el libreto completo de la obra con los cantables en negrita. Contiene además una introducción sobre la obra, escrita por Juan Arnau, que siempre ayuda bastante a conocer un poco mejor la obra. Tomado de la página [www.geocities.com/zarzuela\\_2000/presumida](http://www.geocities.com/zarzuela_2000/presumida), que recomienda esta grabación a sus oyentes.

<sup>168</sup> Cfr. MELGUIZO, F.: “Córdoba desde lejos. Paco Morán un actor en alza constante. Buena andadura de Pedro Lavirgen por el mundo de la ópera”, en: *Córdoba*, 19 septiembre 1972. A.P.T. Informa a los cordobeses los éxitos en Tokio, Segovia, Canadá y Palermo. Según el libro de contabilidad las actuaciones en Tokio transcurren los días 1 y 3 de julio.

Una vez de nuevo en España participa en el concierto ofrecido en **Segovia** con motivo de la Conmemoración del XXXVI Aniversario del Alzamiento Nacional, en el que intervinieron la Orquesta Sinfónica de la RTVE, dirigida por Odón Alonso y la soprano María Orán, con un repertorio de obras españolas de Jiménez, Vives, Luna y Bretón. También actuaron Antonio y su Ballet.<sup>169</sup>

Pedro Lavirgen, como hiciera el año anterior, se reencuentra con el público en **La Coruña** a través de la Temporada de Ópera, celebrada bajo el patrocinio del los Festivales de España. En esta XX edición interpreta *Cavalleria rusticana* y *Turandot* (días 5 y 12 de agosto), esta última, a modo de clausura y como espectáculo con características populares, se traslada al Palacio de los Deportes (el año anterior fue su *Aida* la escogida para cerrar la edición).

*Cavalleria rusticana* es la segunda función de ópera ofrecida en homenaje a los 90 años de vida del Coro “El Eco”, que desde los últimos veinte años viene colaborando desinteresadamente en estas temporadas coruñesas, y que en este título tiene importantes participaciones. Emma Rienzi, Wilma Colla, Vicente Sardinero y el coro, ofrecieron correctas versiones. Fue una representación sin fallos, pero tampoco llegó a entusiasmar, tal y como nos señala Ricardo Patiño (*La Voz de Galicia*), quien opina del tenor lo siguiente:

“Pedro Lavirgen es tenor de valía sobradamente reconocida para que sea necesario hablar de la calidad de su voz: cantó muy bien la «siciliana» en siciliano –hay versión en italiano– brilló en el brindis y en el dúo con Santa para culminar su actuación con el «Addio a la mamma», premiada justamente con una ovación.”<sup>170</sup>

---

<sup>169</sup> El 18 de julio, Pedro Lavirgen forma parte del concierto ofrecido en Segovia, insertado dentro de la conmemoración del XXXVI Aniversario del Alzamiento Nacional. El Jefe del Estado ofrece una recepción a D. Juan Carlos, entonces Príncipe de España, al gobierno, al cuerpo diplomático y otras autoridades. Aprovechando esta estancia, los Príncipes inauguraron la iluminación artística de quince monumentos de esta ciudad, y en los jardines del palacio de La Granja de San Ildefonso ofrecieron una merienda a sus invitados, seguida de un concierto. Cfr. “Recepción ofrecida por el Caudillo en la Granja”, en: *El Adelantado de Segovia*, 19 julio 1972, portada. En este concierto, Lavirgen sufrió un desmayo, que no se recoge en la prensa. Tal y como nos explicó, se desvaneció, cayendo sobre el primer chelo de la nacional Mariano Melguizo, tal vez debido a una indigestión del almuerzo (Conversación telefónica con el tenor, 15 septiembre 2001).

<sup>170</sup> Cfr. PATIÑO, R.: “Brillante función de Homenaje a «El eco» en su noventa aniversario”, en: *La Voz de Galicia*, 6 agosto 1972, p. 6.

La segunda parte del programa, con la orquesta y el coro en el escenario dirigidos por Eugenio Marco, estuvo integrada por una selección de coros de óperas, que, para dar mayor solemnidad a la celebración, reunió en sus filas de cantores a antiguos coralistas. En esta parte “indudablemente, la ovación más clamorosa fue para la Jota de «La Dolores», con solos a cargo de los tenores Pedro Lavirgen y José M.<sup>a</sup> Carreras, que alternaron sus cometidos –«Grande como el mismo Sol» y «Por una moza del barrio»– cuando las insistentes ovaciones reclamaron el bis”.<sup>171</sup>

Reunir a las dos voces de tenor en un mismo concierto para compartir la interpretación alternada de una misma obra, supuso un acontecimiento. Una velada musical irrepetible, ya que pasará mucho tiempo hasta que ambos vuelvan a coincidir en un escenario.<sup>172</sup>

*Turandot* es el título escogido para la clausura de La Coruña, y como espectáculo popular se desarrolla en el Palacio de los Deportes. Ante un público entusiasmado, con aplausos y bravos que se prolongaron de modo inusitado dice Julio Andrade-. Emma Renzi fue la princesa Turandot, espléndida en *In questo regio*, Ángeles Chamorro, una dulce y adecuada Liú, y el Príncipe Calaf estuvo a cargo de Pedro Lavirgen, a quien le reprocha el haber reservado sus cualidades vocales del modo que lo hizo:

“Su intervención en el primer acto se redujo a una buena versión del aria y el espléndido agudo final; el resto -que no es poco- a media voz. Del mismo modo procedió en el segundo acto, si bien con excelentes recursos de expresión en las respuestas a los «enigmas». Por fin, se entregó en el «Nessun dorma», cantando con volumen, «apianando» y con un vigoroso agudo final que arrancó una prolongada ovación; en el dúo acusó cansancio (esta vez justificado, por la durísima tesitura).”<sup>173</sup>

---

<sup>171</sup> *Ídem*. En este concierto se hicieron entrega de unas medallas conmemorativas a todos los que habían colaborado en este XX Aniversario.

<sup>172</sup> Afortunadamente contamos con una grabación que nos permite apreciar la singularidad de esta interpretación de la Jota de *La Dolores*. Internet en este caso, nos ofrece en abierto una “grabación pirata” con la que podemos disfrutar: [www.carrerascaptures.de](http://www.carrerascaptures.de).

<sup>173</sup> Confróntese ANDRADE MALDE, J.: “Espléndida clausura de la ópera con una gran «Turandot»”, en: *El Ideal Gallego*, La Coruña, 17 agosto 1972, p. 12.

Esta crítica tiene respuesta del tenor, quien asegura que es la primera vez que sale al paso de una crítica, puesto que, como todo artista, acepta humildemente los juicios, pero en esta ocasión le parece atrocemente injusta y ofensiva. En una carta publicada en la sección “Cartas al periódico”, invoca el derecho de réplica por considerar ofensivos a su prestigio personal ciertos conceptos vertidos por el crítico musical, y espera contrarrestar en lo posible, de cara a los aficionados coruñeses, el daño que ha causado lo escrito sobre su actuación y añade el tenor que el espectáculo fue un éxito clamoroso del que legítimamente participó y del que el Sr. Andrade trata de demostrar en su crítica que el público no fue justo al premiarle con sus aplausos, porque reservó sus cualidades vocales a lo largo de la función.<sup>174</sup>

Lavirgen afirma que cantó siempre con la plenitud vocal que le permiten sus “medros naturales”, y con arreglo a las exigencias del personaje, “canta, no gritar”. A lo que continúa contraponiendo el texto del crítico con su opinión: “dice textualmente que mi actuación en el primer acto se redujo a una buena versión del aria y espléndido (adjetivo que agradezco) agudo final, y el resto -que no es poco- (sigo con sus palabras) todo a media voz. Dos errores. Primero que no hice ni siquiera una frase a media voz, y además, que aparte el aria «Non piangere Liú», las intervenciones de «Calaf» son frases aisladas, esporádicas y, desde luego, sin fundamental importancia para sustentar la parte.”<sup>175</sup>

El tenor, para dar testimonio de sus afirmaciones, pone a su disposición una grabación de magnetófono; explica cómo la media voz a que se refiere el crítico puede ser debido a que en algunos momentos, por causas ajenas a su voluntad, no se le oyese con suficiente volumen sonoro porque las condiciones acústicas del local no son precisamente idóneas. La densidad orquestal que acompaña la *particella* de Calaf es más nutrida, y todas las intervenciones fueron cercanas a la orquesta, por lo que las dificultades para pasarla eran mayores, algo que lógicamente, no ocurre cuando la orquesta está situada en el foso del teatro de ópera.

---

<sup>174</sup> Confróntese «Pedro Lavirgen no está de acuerdo con la crítica», en: *El Ideal Gallego*, La Coruña, 23 agosto 1972, p. 13.

<sup>175</sup> *Ídem*.

En cuanto a la segunda afirmación de que acusó cansancio en el dúo final, le parece absolutamente insólita y gratuita. Empeña su palabra porque en ningún momento experimentó la menor fatiga. Afirma haber finalizado su actuación con la voz totalmente fresca sin que le hubiera fallado en ningún momento el apoyo respiratorio, que es donde se revelaría el cansancio.<sup>176</sup>

Al día siguiente, como el alguacil alguacilado, el crítico es objeto de crítica, y Julio Andrade responde en “Diez Puntualizaciones a la carta de Pedro Lavirgen”. Coincide en señalar que las condiciones acústicas del Palacio de los Deportes no son las requeridas, generalización inicial que ya hizo patente en su crítica. Sin embargo considera que, si las deficientes condiciones acústicas fuesen las únicas responsables del escaso volumen vocal, lo sería para los restantes protagonistas. Considera que tuvo una falta de entrega aunque -como aclara- podría pensarse que su voz *no corre* (como suele decirse en lenguaje de canto), no pueda traspasar la barrera orquestal. Pero todo ello no parece muy claro si admite que en el tercer acto, concretamente en *Nessun dorma*, “cantó con notable volumen, brillo tímbrico, utilizando con acierto los reguladores de intensidad y logrando un espléndido agudo final”. Pide disculpas por extenderse en este punto, pero entiende que esto es lo que más ha dolido a Pedro Lavirgen. Ahora bien, en su propia carta, el tenor manifiesta que el dúo del final es de los números que cantó con más entusiasmo e intensidad vocal. Esto, a *sensu* contrario, quiere decir para Julio Andrade que en otros momentos estas cualidades no han brillado de idéntica manera, y eso es lo que trata precisamente de recriminarle. En definitiva, cierra afirmando que simplemente no coinciden los puntos de vista que ambos mantienen.<sup>177</sup>

### 1.4.3. *La vida breve*: Turín, San Sebastián y Madrid

En Turín, como ya vimos, Pedro Lavirgen interpretó, en el Auditorio de la Radiotelevisión Italiana, la obra española *La vida breve* de Manuel de Falla,

---

<sup>176</sup> *Ídem.*

<sup>177</sup> Cfr. ANDRADE MALDE, J.: “Diez puntualizaciones a una carta de Pedro Lavirgen”, en: *El Ideal Gallego*, La Coruña, 24 agosto 1972, página de cierre.



ofrecida en versión concierto el día 5 de mayo. Dirigía Rafael Frühbeck de Burgos, con la Orquesta Sinfónica y Coro de Turín, y Lavirgen asumió el papel de Paco junto a Ángeles Gulín, Viorica Cortez y las castañuelas de Lucero Tena, entre otros.<sup>178</sup>

Esta obra de Falla se repetirá posteriormente en varias ciudades de España con algunas variaciones en el reparto, como en San Sebastián<sup>179</sup> y **Madrid**, en ésta última incluida dentro de los programas de la Orquesta Nacional. Efectivamente, en noviembre, Rafael Frühbeck celebra el décimo aniversario de su nombramiento como titular de la Orquesta Nacional. Para esta sesión programó dos obras capitales en la historia de la música española del siglo XX: *Nochebuena del diablo* y *La vida breve*. Oscar Esplá, compositor de la primera, estuvo presente y fue ovacionado por todos.

Después vino la obra de Falla, calificada sin reservas por Antonio Fernández-Cid (*ABC*), como una espléndida versión. No recordaba ninguna mejor, con un bloque de elementos de más altura y un dominio directorial más indudable, debido al dominio y conocimiento de Frühbeck. Además, contaba con un equipo de primerísimas figuras, muy eficaz: Ángeles Gulín, a la que “dio la réplica de igual a igual Pedro Lavirgen”. Y señala la importancia de contar con un tenor de clase para el dúo, que así alcanza su plena significación. Junto a ellos, Julián Molina, Víctor de Narké, Inés Rivadeneira, Enrique Serra, María Muro y el Orfeón Donostiarra.<sup>180</sup>

En la misma línea del éxito direccional y orquestal, se manifiesta Enrique Franco (*Arriba*), quien, con respecto al tenor, destaca su labor por su excelente justeza y comedimiento.<sup>181</sup>

---

<sup>178</sup> Programa de mano. *I Concierti di Torino*. Auditorium della Radiotelevisione Italiana. RAI. Turín.

<sup>179</sup> Según el libro de contabilidad el día 24 de septiembre, *La vida breve* en San Sebastián.

<sup>180</sup> Vid. FERNÁNDEZ-CID, A.: “Nochebuena del diablo» y «La Vida Breve», dirigidas por Frühbeck, en los programas de la Orquesta nacional”, en: *ABC*, Madrid, 19 noviembre 1972, p. 60 Dibujo- caricatura de Gulín, Lavirgen, Tena y el director.

<sup>181</sup> Confróntese FRANCO, E.: “Frühbeck y la Nacional, en «La nochebuena del diablo» y «La vida breve»”, en: *Arriba*, 22 noviembre 1972, p. 24.

## 2. HACIA LA CUMBRE (1973-74)

Los compromisos internacionales de Pedro Lavirgen se suceden también durante 1973 y 1974, pues en realidad no existe una ruptura con los años anteriores. Sin duda, los nuevos tiempos vienen marcados por las pasiones que suscita el tenor entre el público italiano y el debut en los nuevos roles como Gabriele Adorno, Avito y Samson.

En estos años, en España las Asociaciones de Amigos de la Ópera realizan un gran esfuerzo para impulsar las pequeñas temporadas o Festivales, que cuentan con el total respaldo del público.

Rompiendo el hilo cronológico que hasta ahora hemos llevado a lo largo de nuestro trabajo, en esta ocasión optamos por ofrecer la información en torno a las diferentes áreas geográficas; ello facilita el análisis de los escenarios en que interviene Pedro Lavirgen, que llega a alcanzar una media de cincuenta actuaciones en cada uno de los mencionados años. Por tal motivo, hemos estructurado este capítulo en cinco apartados: el primero, *conquistando escenarios*, nos sitúa ante un nuevo mapa de actuaciones para las que se van ampliación de fronteras. El segundo, dedicado a los *escenarios españoles* para la ópera, abre paso al dedicado a las actuaciones en el Gran Teatro del Liceo de Barcelona en su temporada 1973/74, coliseo de relevancia internacional que merece un especial tratamiento. Los éxitos cosechados en Italia en 1974, donde el tenor *arrasa*, ocupará un tercer apartado; y un análisis sobre la labor que vienen desarrollando las Asociaciones de Amigos de la Ópera existentes en España, así como las representaciones que efectúa Lavirgen en sus breves temporadas, formarán parte del cuarto. Finalmente, hemos recogido la presencia del artista en los *escenarios intercontinentales*, dado que los desplazamientos por los diferentes

continentes se hacen cada vez más necesarios para hacer frente a los compromisos.

## 2.1. CONQUISTANDO ESCENARIOS

Pedro Lavirgen tiene cuarenta y tres años cuando en el transcurso de su carrera ha afianzado su nombre. Desde que se lanzara al repertorio operístico en 1964 –y como ya manifestara desde mucho antes–, en su interior latía el anhelo por llegar a los coliseos de ópera más señeros. Ante un público curtido en el canto, el hecho de ofrecer una representación puede suscitar verdaderas pasiones. Estos espectadores pueden calibrar a cada uno de los solistas desde la perspectiva de una tradición músico-teatral viva, es decir de una afición que no ha visto interrumpida la representación del género.

Comenzaremos por desglosar las actuaciones que ofrece el tenor en suelo italiano. Primeramente, nos remontarnos a diciembre de 1972, fecha en la que en el transcurso de la representación de *Turandot* en la 235ª Temporada Lírica del Teatro San Carlos de Nápoles, Pedro Lavirgen se verá obligado a besar la célebre aria *Nessun dorma*. Piacenza le depara aún un éxito más al tenor; pues, en reconocimiento a su excelente interpretación de la ópera *Carmen*, la Asociación Magra Lírica de Parma le hará entrega del Premio “Verdi de Oro”.

Veremos las referencias a la representación barcelonesa en *Turandot*, la única página que lleva Lavirgen hasta el Gran Teatro del Liceo en la temporada 1972/73. Seguidamente, comprobaremos cómo encarnando a Don José se suceden funciones desde Tokio a Miami, y como Canio interviene hasta en once ocasiones en diferentes escenarios canadienses: en la sala Wilfrid-Pelletier del Gran Teatro de las Artes de Montreal, en el Gran Teatro de Québec y en el Centro Nacional de las Artes de Ottawa.

En París va a actuar en una *Aida* que, ofrecida en versión concierto en la Sala Pleyel, será recogida en una grabación discográfica. Cerraremos este apartado con nuestra atención puesta en el desarrollo de las funciones de *Il*

*trovatore* y *Turandot* en la II Temporada Internacional de Ópera de Caracas (Venezuela). A lo largo de estos epígrafes recogeremos otras citas de Pedro Lavirgen con el público.

### 2.1.1. En Nápoles bis en *Turandot*, en Piacenza Verdi de Oro

En diciembre de 1972 tiene lugar en el Teatro San Carlos de Nápoles la inauguración de la 235ª Temporada Lírica. Con *Turandot* este escenario se anticipa a las celebraciones que se sucederán con motivo del cincuentenario de la muerte del célebre compositor Giacomo Puccini. Para la función de apertura, día 9 de diciembre, se elaboró una decoración floral especial para la sala. A éstas le siguieron cuatro funciones más (los días 13,16, 20 y 28 del mismo mes). Cuenta este título con Amy Shuard (*Turandot*), Pedro Lavirgen (*Calaf*), Luigi Paolillo (*Altoum*), Carlo Cava (*Timur*), dirigidos por el maestro Fernando Previtali y con la “regia” de Mirabella Vassallo.<sup>182</sup> Entre una de estas representaciones sancarlinas intercalará Pedro Lavirgen un viaje al Staatsoper de Viena para formar parte del elenco de *Carmen*.<sup>183</sup>

Para la inauguración de esta temporada –nos relata Adriano Falvo en *Corriere di Napoli*– hubo dos *Turandot* para la victoria del príncipe Calaf. Efectivamente, para la interpretación del papel de la Princesa se contó con una primera protagonista, la cantante inglesa Amy Shuard, que fue sustituida después del segundo acto por la soprano Franca Como. Fue un milagro el poder llevar a término esta representación, siendo lo más apreciable, desde el punto de vista musical, el debut del tenor español Pedro Lavirgen que centró todo el éxito, *il successo*, basado en la posesión de una voz de calidad, segura en el registro agudo y adecuada a la acción dramática:

---

<sup>182</sup> Programa Calendario. Teatro di San Carlo. Temporada lírica 1972-73. Abarca desde diciembre a junio. Programa de mano. Teatro di San Carlo. *Turandot*, 9 diciembre 1972.

<sup>183</sup> El día 27 de diciembre, Lavirgen interpreta *Carmen* en Viena, según el libro de contabilidad. Además en el San Carlos de Nápoles hay una quinta de *Turandot*, el día 30, que debió hacer otro tenor pues para entonces Lavirgen se encuentra en Piacenza.

“Un *Principe Calaf* dalla voce di gradevole qualità, sempre sicura, anche quando la partitura lo impegna nel registro acuto; disinvolto nell’azione scenica, ha centrato il successo”.<sup>184</sup>

Este peculiar acontecimiento, por la manera en que finaliza la representación, nos es recordado por el propio tenor: Amy Shuard célebre soprano de una inmensa trayectoria profesional era esperada con verdadero interés, por entonces rondaba los 60 años (la recuerda haciendo punto entre escena y escena). En los ensayos de escena, como era corriente entre algunos cantantes, la soprano solamente marcaba su parte. En el ensayo musical *a la italiana* que se realizó con orquesta, lo hizo con tanta reserva que apenas se le oía cuando marcaba las entradas. Llegó el ensayo general y, ni el director ni los músicos la escuchaban desde sus atriles. Por edad, categoría, fama, o por temor a ofenderla, nadie (ni el superintendente) se atrevía a preguntarle por qué no cantaba.

Con cierto apuro, el director consultó a Lavirgen si su compañera de reparto se encontraba indispuesta o si conocía el hecho por el cual reservaba su voz para la función. Éste expresó su creencia de que la voz de Amy Shuard no era más potente de lo que hasta ahora habían escuchado, lo que asustó al director.

En el ensayo general con público ocurrió lo mismo y, llegado el estreno, la célebre dama cantó con un hilo de voz. Subida arriba en un practicable empezó su célebre *in questa reina...* y daba aún mayor sensación de lejanía. Como el público tampoco la oía reaccionó murmurando, de ahí pasó al jaleo para acabar pateando al final del acto y a un abucheo general. En el patio de butacas se encontraba, en calidad de espectadora, la soprano Franca Como, que había sido la princesa protagonista en los teatros Comunale y Bellini, de Bolonia y Catania respectivamente. Entonces, el director napolitano le suplicó a Franca Como que accediera a subir al escenario para terminar el tercer acto. Anunciada la

---

<sup>184</sup> “Pedro Lavirgen como “un Príncipe Calaf ha alcanzado el éxito gracias a su voz de agradable calidad, siempre segura, también cuando la partitura lo deja en el registro agudo; desenvuelta en la acción escénica ha centrado el éxito.” Confróntese FALVO, A.: L’inaugurazione della stagione lirica al «San Carlo». “Ci sono volute due «Turandot» per la vittoria del «principe Calaf»”, en: *Corriere di Napoli*, 11-12 diciembre 1972. A.P.T. Subtítulo: L’esecuzione dell’ultima opera di Puccini, diretta dal Maestro Previtali e con la regia di Mirabella Vassallo, ha avuto eccellenti interpreti nel tenore Lavirgen, nel soprano Antonietta Cannarile, nel basso Carlo Cava, ed in Guido Mazzini, Ermanno Lorenzi e Antonio Pirino. –La protagonista, la cantante inglese Amy Shuard, sostituita dopo il secondo atto, dal soprano Franca Como”.

sustitución por indisposición de la protagonista, se levantó el telón para el tercer acto en medio de una fuerte tensión para todos los asistentes, que se venció con la propia música.<sup>185</sup>

El crítico Alfredo Parente (*Il Mattino*) elaboró su crítica para la prensa, como era tradicional, una vez finalizado el ensayo general. En ella afirmó que las capacidades de Amy Shuard no correspondían al carácter, cuerpo y volumen de la Turandot, aunque conservaba una excelente línea de canto y un timbre limpio. Del tenor (recordemos que tenía por costumbre hacer del ensayo general una función más cantando a plena voz), alababa su timbre, extensión, resistencia y sentimiento dramático:

“Al contrario, il tenore spagnolo Pedro Lavirgen ha un notevole spessore vocale, che, se mai, gli rende qua e là poco duttile il fraseggio, di qui tuttavia è modellatore attento e sensibile, non soltanto su un piano tecnico e stilistico, ma anche espressivo. Il timbro, un po’ opaco e tendente al colore scuro nel registro medio e nel basso, s’illimpidisce invece e si libera alla luce mano a mano che la voce sale, fino a squillare nel registro acuto. Anche la parte del principe Calaf presenta difficoltà asperime di tessitura, ma Lavirgen possiede a sua volta doti di estensione e di resistenza che gli consentono di superare senza palese sforzo le vette del canto. E come interprete, egli dimostra, con la dignità dell’attore, vivo sentimento drammatico, alternando la cordialità appassionata alla veemenza. Via via riscaldandosi nell’azione in el canto, ha spiegato i suoi mezzi con magnificenza nel terzo atto, dove, insieme con la Shuard, ha dato commosso slancio al duetto.”<sup>186</sup>

---

<sup>185</sup> Entrevista del tenor con la autora (25 septiembre 2003). También recoge la prensa este suceso de la sustitución y el ambiente de la sala en el artículo FALVO, A.: *Op. cit.*

<sup>186</sup> “Al contrario, el tenor español Pedro Lavirgen tiene un notable espesor vocal, pero que, a veces, le provoca un fraseo poco dúctil, a pesar de que él sea un modelador atento y sensible, no solo sobre un piano técnico y estilístico, sino también expresivo. Al contrario, el timbre, un poco opaco tendiendo al color oscuro en el registro medio y en el bajo, se vuelve diáfano y se abre a la luz progresivamente cuando la voz sube, hasta resonar en el registro agudo. También el papel del príncipe Calaf presenta dificultades abruptas de tesitura, pero Lavirgen posee, a su vez, calidades de extensión y de resistencia que le permiten superar sin evidente esfuerzo las cumbres del canto. Como intérprete, él demuestra, con la dignidad del actor, un vivo sentimiento dramático, alternando la cordialidad impetuosa y la vehemencia. A medida que él se enardecía en la acción y en el canto, desplegaba sus medios con suntuosidad en el acto tercero, donde, junto con Shuard, dio un conmovido arranque al dueto”. Cfr. PARENTE, A.: “La lirica al Teatro San Carlo. Con la Turandot di Puccini inaugurata la nuova stagione”, en: *Il Mattino*, 10 diciembre 1972. A.P.T.

Lo que pasó en la inauguración de la temporada lírica con la protagonista reemplazada en el tercer acto había, sobrepasado todos los límites, y el director artístico del San Carlo dimitió. Ciertamente, las mayores ovaciones fueron para el tenor y el público le gritaba entre vítores y aplausos: “Pedro ha salvato lo’spetaccolo”. Al término del *Nessum dorma* –escribía Luigi Valleta (*Napoli notte*)– fue aplaudido insistentemente con peticiones de bis, creándose un cierto roce entre el público y el director de orquesta:

“Le maggiori ovazioni si sono avute per il tenore Pedro Lavirgen, che ha fatto sfoggio di buone qualità di voce nella parte di Calaf. Una «contestazione all’inverso» si è avuta per lui dopo «Nessum dorma» per le insistenti richieste di bis determinando un certo attrito tra il pubblico e il direttore d’orchestra, il quale al termine dell’opera non si è presentato alla ribalta. Anche gli applausi sono stati misurati.”<sup>187</sup>

El aria *Nessum dorma*, con su correspondiente bis, fue grabado en directo y posteriormente se ha recogido en el CD “*Pedro Lavirgen: Grandes momentos*”.<sup>188</sup> Para nosotros constituye un documento sonoro histórico. En ella podemos apreciar las excelentes condiciones vocales del tenor para uno de los momentos más esperados por el público. En la versión que nos ofrece Pedro Lavirgen, el aliento parece detener las líneas melódicas. Encontramos el lirismo puesto en cada arcada, la resolución en los bellos *portamentos*, los contrastes de intensidad para recogerlas en *pianissimo* o la dulzura con la que finaliza las frases, como...*tu fredda stanza* o...*e di speranza*.<sup>189</sup> De este ambiente más intimista en la expresión de sentimientos, pasamos a la segunda parte del aria, encabezada por la frase *Ma il mio mistero*, en cuya progresión ascendente podemos admirar una

<sup>187</sup> “Las mayores ovaciones las obtuvo el tenor Pedro Lavirgen, que hizo alarde de buenas calidades de voz en el papel de Calaf. Una «contestación al revés» la obtuvo después de «Nessun dorma» a causa de las insistentes peticiones de bis provocando una cierta tensión entre el público y el director de orquesta, que, al término de la ópera no se ha presentado en el escenario. También los aplausos fueron moderados”. Cfr. VALLETTA, L.: “Il maestro Giulio Razzi si e’ dimesso da direttore artistico del S. Carlo, en: *Napoli notte*, 12 diciembre 1972. A.P.T. Incluye una fotografía del tenor tomada durante la representación.

<sup>188</sup> Se trata del CD *Pedro Lavirgen: Grandes momentos*, del que venimos haciendo referencia, editado por el sello Fonoruz.

<sup>189</sup> Un fragmento del aria *Nessum dorma* puede escucharse en unas de las pistas del CD que hemos seleccionado.

voz redonda, en la que se supone que se ha sucedido un cambio de registro, pues pasa totalmente desapercibido al oyente (moviéndose entre las fatídicas notas *fa sostenido* y *sol*), y que da por resultado una voz igualmente timbrada, que se nos antoja muy rica armónicamente y sobre las que demuestra un perfecto dominio técnico. Nuevamente, tras la expansión melódica hacia el agudo (*sulla tua bocca lo diró*), hallamos los despliegues más íntimos, como el realizado sobre la palabra (*splenderá*). Tras la intervención de las voces femeninas del coro, el Príncipe debe cantar con toda el alma y así es como culmina Lavirgen el seguro y enérgico *si3*, sobre el que se recrea (*Vinceró!*) para descansar en el *la3* final.

Cuando el solista atacaba la última nota, la orquesta continuaba con el desarrollo de la representación hasta que la labor del foso se hizo imposible. Los aplausos, los bravos, los gritos en un delirio colectivo del público obligaron a su interrupción. Suponemos que al aparece el tenor sobre el escenario, fue ovacionado y la orquesta arrancó nuevamente el aria. En el *bis* debió embargarle una fuerte emoción, porque le apreciamos una voz aún más cálida. De este modo, todos los rasgos interpretativos que hemos descrito anteriormente se enmarcan dentro de un mayor lirismo. Nuevamente los aplausos pisan el final del cantante y orquesta, que son fuertemente ovacionados. En ambas recreaciones de la misma página hemos podido comprobar una voz de gran belleza y homogénea en todos los registros.

Bisar la célebre aria constituyó un notable éxito, un caso ciertamente insólito y una experiencia demasiado fuerte de la que incluso el protagonista cuenta que se llegó a resentir físicamente.<sup>190</sup> Efectivamente el tenor explicará a la prensa este triunfo personal, ocurrido en el contexto de unas protestas habidas en Italia con respecto a la presencia de intérpretes extranjeros en los repartos. Afectaba también a voces españolas, como al tenor José Carreras y al barítono Vicente Sardinero, que simultáneamente cantaban en Parma, a unos cuarenta kilómetros de Lavirgen:

---

<sup>190</sup> Vid. MANSTRETTA, G.: “Stasera «Carmen»”, en: *Libertá*, Quotidiano di Piacenza, 4 enero 1973, p. 7. Junto a la foto de los principales intérpretes viene un pequeño currículum y en el de Lavirgen se recoge el reciente éxito obtenido en Nápoles.



“Ya en Nápoles se había producido un pequeño alboroto por la inclusión de una extranjera (Amy Shard) en Turandot en la inauguración de temporada y fue protestado ruidosamente (...) El espectáculo no fue demasiado bien por la protesta, pero a mí me hicieron besar el *Nessum dorma* que me valió un triunfo personal.”<sup>191</sup>

Después de los silbidos y las protestas de la primera función, llegaron finalmente aplausos para la princesa Turandot del San Carlo, Mariangela Rosati. Sobre el estrado, el maestro Giacomo Maggiore sustituyó al director titular, en una velada memorable con triunfal acogida del público a los intérpretes. Con Rosati han sido entusiásticamente aclamados el apuesto tenor Pedro Lavirgen, que fue obligado a repetir *Nessum dorma*, y la soprano Antonietta Cannarile.<sup>192</sup>

Como se resumía en *Il Mattino*, firmado por Alfredo Parente, en la tercera función, el tenor fue aclamado por la belleza de su voz y por la seguridad con la que se movía en sus agudos, cosechando grandes ovaciones:

“Il tenore Pedro Lavirgen, nella parte del principe “Calaf” ha fatto valere la sicura, temprata e maschia vigoria dei suoi acuti strappando l’ovazione.”<sup>193</sup>

Tras estos brillantes acontecimientos, el tenor cierra un año en suelo italiano y en él inaugurará artísticamente el año siguiente en **Piacenza** (1973). La famosa *Carmen* de Georges Bizet, tras dieciséis años de ausencia del escenario del Teatro Municipale, retorna dentro de su Temporada Lírica 1972/73 con la pareja protagónica de Viorica Cortez y Pedro Lavirgen, dirigidos por Giuseppe Morelli.<sup>194</sup>

<sup>191</sup> Cfr. ARMENGOL, J.: “Pedro Lavirgen”, en: *El Correo*, 26 enero 1973. A.P.T.

<sup>192</sup> Véase P. R.: “Al San Carlo finalmente applausi per la «Turandot»”, en: *Corriere di Napoli*, 18-19 diciembre 1972. A.P.T.

<sup>193</sup> “El tenor Pedro Lavirgen, en el papel del príncipe “Calaf” hizo valer el seguro, forjado y varonil vigor de sus agudos, arrancando la ovación”. Texto de Alfredo Parente publicado en *Il Mattino*, de fecha 17 diciembre 1972. Recogido en: “Rassegna melodrammatica”. A.P.T. Recorte de prensa. Recogido en Apéndice Doc. N.º 153.

<sup>194</sup> Para conocer la historia de las diversas versiones de *Carmen* véase MANSTRETTA, G.: “Stasera «Carmen»”, en: *Libertà*, Quotidiano di Piacenza 4 enero 1973, p. 7. Incluye fotografía de los intérpretes. Hace un repaso de los “*Don José*” que han actuado anteriormente y se destaca a Miguel Fleta en 1920. *Carmen* se representa los días 30 de diciembre, 4 y 6 de enero de 1973, tal y como hemos tomado nota del cartel anunciador. Teatro Municipal de Piacenza. De enero a marzo los títulos que conforman esta temporada son: *Don Pascuale*, *La italiana in Algieri*, *Eugenio Oniegin*, *Il Balletti di Lubiana*, *Il Franco Cacciatore* e *Il fiori di Pietra*. Remitimos al cartel anunciador de la temporada en: *Libertà*, Quotidiano di Piacenza, 2 enero 1973, p. 7.

El periodista Gianni Manstretta, nos comenta minuciosamente el desarrollo de la primera representación, dando cuenta de cada uno de los detalles que se suceden en el escenario y en los camerinos durante las cuatro horas del desarrollo. En ella triunfa el tenor cordobés, con los bravos del primer acto en que es reclamado al escenario, aplaudido y ovacionado, incluso cuando se encienden las luces; las ovaciones se repiten en el segundo en el que canta la célebre aria con todo el corazón y recibe el elogio de la propia Viorica:

“–Ore 21.50. «Bravi, bravissimi» senti dire sull’affollato palcoscenico quando finisce il primo atto. Don José, il volto imperlato di sudore, si aggiusta alla meglio l’uniforme, mentre Carmen si fa aria con le mani. «Ancora, ancora alzate il sipaio»!, e gli artisti escono nuovamente alla ribalta, accolti da salve di applausi e da urla di bravi! El teatro ribolle e si anima quando si accendono le luce...

–Ore 23. Si conclude tra calorose ovazioni anche il secondo atto, il piú atteso dagli intenditori anche per la romanza del tenore , «Il fior ... » Lavirgen l’ha cantata con tutto il cuore e l’anima si autentico andaluz. «Bravo Pedrito!», gli sussurra Viorica, splendida nel costume gitano (...) i l tenore é continuamente chiamato al proscenio, e con lui la Cortez, il nostro Piva e la Mazza. Si annuncia un successone.”<sup>195</sup>

Un ambiente que coincide con la crítica que bajo el mismo titular ofrece Francesco Bussi, y que describe las cualidades de Lavirgen en los siguientes términos:

---

<sup>195</sup> “21.50 horas. «Bravi, bravissimi» oyes decir encima del abarrotado escenario cuando acaba el primer acto. Don José, la cara empapada de sudor, se ajusta como puede el uniforme, mientras que Carmen se hace aire con las manos. «¡Ahora, ahora, levantad el telón!», y los artistas salen nuevamente al escenario, acogidos con aplausos y con gritos de “¡bravi!”. El teatro rebulle y se anima cuando se encienden las luces.... 23 horas. Se concluye, entre calurosas ovaciones, también el segundo acto, el más esperado por los entendidos por la romanza del tenor, «Il fior... ». Lavirgen la cantó con todo el corazón y el alma de un auténtico andaluz. «¡Bravo Pedrito!», le susurra Viorica, espléndida caracterizada de gitana (...) y el tenor es continuamente llamado al proscenio, y con Cortez, nuestro Piva y la Mazza. Se anuncia un exitazo.” Confróntese “Festosa prima dell’opera di Bizet al Minicipale. Una bella «Carmen»”, en: *Libertá*, 5 enero 1973. A.P.T. Bajo este gran titular de la prensa aparecen dos crónicas con sus correspondientes firmas, una de F. Bussi y otra de G. Manstretta. Ésta última, titulada “Rose rosse per la gitana”, incluye fotografía del tenor con Viorica Cortez tomada en el transcurso del acto 1º.

“*Expugna*, por así decirlo, el Don José con voz plenamente cautivante, con ímpetu y arrebatos productivos, *certo dettai*, ajustándose a su pura sangre española (noble estirpe de tenores, la suya) haciéndole frente, con participación generosa y suelta”.<sup>196</sup>

En Piacenza al tenor español le volvió a ocurrir lo mismo que en Nápoles; es decir, repitió su éxito personal, y ahora con su ópera más emblemática, *Carmen*, los aplausos del público le obligaron bisar la célebre *Romanza de la flor*.<sup>197</sup>

La segunda función (día 6 de enero) también terminó en una explosión de aplausos y flores, en un final como hacía años no se había vivido en este teatro, tal como lo escribe el diario *Libertá*. Tanto en la platea como en el paraíso pasará tiempo antes de poder escuchar de nuevo a dos artistas del género como espléndidos protagonistas, escénica y vocalmente. Pedro Lavirgen fue la verdadera revelación porque, en una tierra de tenores, hizo un Don José con una resonante voz que parece salir del alma del personaje, mostrando ser un tenor musical y entregado desde el primero al cuarto acto:

“Ma la vera sorpresa (la nostra, si sa, e soprattutto terra di tenori) ci viene da Pedro Lavirgen, un Don José cui la bella e squillante voce pare uscire dall’anima del personaggio così intima e sofferta e la partecipazione dell’artista spagnolo al dramma d’amore e di morte che si rappresenta. Un tenore musicale e generoso quanto pochi, che dal prim’atto al quarto da veramente tutto, spremendosi e immiedisimandosi nel ruolo dell’amante tradito con altri accenti di verità scenica, fino allo struggente finale che «vive» con impeto e forza drammatica. E se sulla *Carmen* magari qualche spettatore più esigente ha potuto lamentare qualche riserva vocale (che pure non condividiamo), pel tenore tutti erano concordi nella lode (seppure ieri la romanza «del fiore» l’abbia forse fatta

---

<sup>196</sup> “Pedro Lavirgen espugna, per così dire, el Don José con voce pienamente cattivante, con impeto e foga produccente, certo dettai, congenialmente dal puro sangue spagnolo (nobile schiatta tenorile, la sua) tenendogli testa, con partecipazione generosa e sciolta”. BUSSI, F. “Colore mediterraneo e spirito francese”, en: *Op. cit.*

<sup>197</sup> Cfr. ARMENGOL, J.: *Op.cit.*

meno «estesa» dell'altra sera). Mende veniali, intendiamoci, di due artisti per ogni verso eccellenti, certo i migliori finora ascoltati in questa stagione.”<sup>198</sup>

Su estancia en Piacenza le depara aún un éxito más al tenor Lavirgen, pues el reconocimiento del público a sus excelentes dotes escénicas y vocales en la interpretación de la ópera *Carmen* le conduce al merecimiento del Premio “Verdi de Oro”, otorgado en esta ciudad italiana por “La Magra Lirica de Parma”.<sup>199</sup>

### 2.1. 2. Gran Teatro del Liceo 1972/73: *Turandot*

Tras los recientes éxitos en suelo italiano, Pedro ofrece en Barcelona un único título *Turandot*, con cuatro funciones dentro de la Temporada del Gran Teatro del Liceo 1972/73. Este teatro ofrece la vigesimoséptima versión liceísta de la incompleta partitura de Puccini, interpretada por última vez en el año 1969.<sup>200</sup>

Con aspecto de gala, la función primera del sábado acoge a Ingrid Bjoner y Pedro Lavirgen –en palabras de Augusto Valera– los grandes triunfadores de la velada. La potencia, gran *fiato* y afinación de la primera contrastaba con el bello timbre y buena escuela de nuestro Pedro Lavirgen, larga y merecidamente ovacionado tras su famosa romanza del acto tercero *Nadie duerme*. La

---

<sup>198</sup> “Pero la verdadera sorpresa (la nuestra, se sabe, es sobre todo tierra de tenores) viene de Pedro Lavirgen, un Don José cuya bella y resonante voz parece salir del alma del personaje tan íntima y sufrida la participación del artista español en el drama de amor y de muerte que se representa. Un tenor musical y generoso como pocos, que desde el primer acto al cuarto lo da verdaderamente todo, entregándose y poniéndose en el papel del amante traicionado con otros tonos de voz de autenticidad escénica, hasta el preocupante final que «vive» con ímpetu y fuerza dramática. Y si sobre *Carmen* quizá algún espectador más exigente ha podido lamentar alguna reserva vocal (que de toda manera no compartimos) para el tenor todos estaban acordes con la alabanza (aunque ayer la romanza «de la flor» la haya hecho tal vez menos «extensa» que la otra tarde). Defectos veniales, entendámonos, de dos artistas totalmente excelentes, sin duda los mejores hasta ahora escuchados en esta temporada”. Cfr. MAN: “Ieri pomeriggio al Municipale. Fiori e applausi per *Carmen* e Don Josè. Rinnovato successo dell’opera di Bizet, con ovazioni per Viorica Cortez e Pedro Lavirgen, splendidi protagonisti”, en: *Libertá*, Quotidiano di Piacenza, 7 enero 1973. A.P.T.

<sup>199</sup> H. P.: “Crónica del teatro”, en: *Ya*, 22 julio 1973, p. 41. Una de las siete noticias de la actualidad, la más extensa está dedicada a los éxitos de Lavirgen y recoge la concesión de este premio. También lo refiere el propio artista en la entrevista de E. P. M.: “Pedro Lavirgen: «Llevo un año de autentica maratón»”, en: *El Ideal Gallego*, 5 agosto 1973, p. 34.

<sup>200</sup> Programa de mano del Gran Teatro del Liceo: *Turandot*. Las funciones son los días 13, 16, 18 y 21 de enero de 1973.

representación tuvo un ágil ritmo escénico, a cargo de Jacobo Kaufmann, y tuvo una extraordinaria vistosidad.<sup>201</sup>

Junto a estos triunfadores absolutos, un buen reparto supo arropar la labor protagonista: la austriaca Ute de Vargas (Liú) que hizo su presentación en España, Carlo de Bosca (Timor), Alberto García (Pin) y los tenores Bartolomé Bardagí y José Manzaneda (respectivamente en Pong y Pang). También actuaron Diego Monjo, como Emperador, y Sergio de Salas, como Mandarín, con la dirección orquestal a cargo del maestro Ottavio Ziino para una velada que concluyó con grandes ovaciones para todos.<sup>202</sup>

Crítica, la anterior, que coincide con la del compositor Joan Guinjoán que no vacila en calificar de excelente la versión, e incluso de extraordinaria en lo que respecta a sus dos principales protagonistas. La cantante fue aplaudida con entusiasmo, compartiendo su merecido éxito Pedro Lavirgen “quien tuvo una feliz actuación, haciendo una vez más gala de sus grandes facultades vocales y de la fibra artística, que en tantas ocasiones hemos destacado”.<sup>203</sup>

Así mismo Xavier Monsalvatge, en *La Vanguardia Española*, explica cómo Lavirgen asumió, aparte de los agudos que caracterizan sus intervenciones, el lirismo de su personaje, por lo que mereció las ovaciones y gritos de entusiasmo que le brindó el público:

“Puccini reservó también para el papel de Príncipe Calaf sus buenos agudos que Pedro Lavirgen hemos oído cómo superaba perfectamente y resueltamente. Su voz, al lado de la de Ingrid Bjoner, quedaba a veces como en segundo plano, en un clima más lírico que en definitiva es el que corresponde a la vena melódica pucciniana. Por esto nos gustó tanto y creo que mereció ayer tantas ovaciones como las que cosechó –junto con gritos de entusiasmo– la protagonista femenina.”<sup>204</sup>

---

<sup>201</sup> Confróntese VALERA, A.: “Ingrid Bjoner y Pedro Lavirgen, magníficos protagonistas de «Turandot»”, en: *El Noticiero Universal*, 15 enero 1973, p. 41. Reproduce una fotografía de estudio del tenor.

<sup>202</sup> *Ídem*. El reparto completo u obras de esta temporada se pueden consultar en *Anuari 1947-1997 Gran Teatre del Liceu*, pp. 73-75.

<sup>203</sup> Vid. GUINJOÁN, J.: “Reposición de la ópera «Turandot» con Ingrid Bjoner y Pedro Lavirgen”, en: *Diario de Barcelona*, Barcelona, 14 enero 1973, p. 20.

<sup>204</sup> MONSALVATGE, X.: «Turandot», de Puccini”, en: *La Vanguardia Española*, 14 enero 1973. A.P.T. Interesante artículo porque como compositor nos deja un análisis de esta partitura, en la que destaca la orquestación.

En la misma línea de éxito se pronuncia la prensa *El Correo Catalán*, que afirma que el tenor resultó un príncipe Turandot de gran estilo y lirismo pucciano;<sup>205</sup> y la *Hoja del Lunes*, que destaca la actuación de la soprano y el tenor como triunfadores en una gran velada artística, en la que Pedro Lavirgen fue aplaudidísimo y ovacionado tras el famoso *Nessun dorma...* del acto tercero.<sup>206</sup>

Estos éxitos le son reconocidos al tenor con la entrega del Premio de Ópera del Gran Teatro del Liceo por su magnífica interpretación en *Turandot*, premio instituido por el diario *El Noticiero Universal* que recoge la atribución unánime de la crítica musical barcelonesa.<sup>207</sup>

Los lectores de la revista *Ritmo* pudieron conocer los logros del interesante reparto de esta obra, en la que Lavirgen asumiendo el rol de Calaf:

“Se incorporó plenamente a la esencia lírica y apasionamiento de su personaje y Ute de Vargas, como Liú, enfoca el suyo de un modo bastante peculiar tal vez debido al timbre un tanto crispado de su voz”.<sup>208</sup>

También sus paisanos cordobeses conocieron por la pluma de Francisco Melguizo las óptimas condiciones vocales del tenor. Señaló que en la famosa aria obtuvo:

“La más sostenida y clamorosa ovación de la noche (...) repetida interminablemente al final (...) Cantó con voz cálida y poderosa, sobrado de fiato y dominando sin alivios de tono ni de intensidad las muy distantes tesituras de la *particella*”.

Así mismo, recuerda a los lectores que cada temporada interviene en el Liceo, con el mayor de los éxitos, y que este cantante español es plenamente aceptado en la patria de la ópera.<sup>209</sup> Estas últimas palabras estaban relacionadas con las protestas surgidas en Italia contra la presencia de intérpretes extranjeros en los repartos y que afectaba a las voces españolas. Ya Lavirgen, a lo largo de una

---

<sup>205</sup> Cfr. LLATES, R.: “«Turandot», Ingrid Bjoner, Pedro Lavirgen”, en: *El Correo Catalán*, 17 enero 1973. A.P.T.

<sup>206</sup> Confróntese “Éxito de Turandot”, en: *Hoja del Lunes*, Barcelona, 15 enero 1973. A.P.T.

<sup>207</sup> Placa: “Temporada 72-73 Liceo”. Mostrada en la “Exposición Pedro Lavirgen”, celebrada en Bujalance en junio 2002, ya citada

<sup>208</sup> PÉREZ ARES, R. B.: “Barcelona. Ópera en el Liceo. Turandot”. *Ritmo*. Madrid, n.º 430, abril 1973, p. 13.

<sup>209</sup> Vid. MELGUIZO, F.: “Nuevo triunfo de Pedro Lavirgen en el Liceo de Barcelona”, en: *Córdoba*, 21 enero 1973, p. 2.

entrevista, comentó a la prensa sus éxitos con la *Carmen* de Piacenza, precedido del de Nápoles con *Turandot*: en ambos, con triunfos personales, tuvo que bisar. Son dos acontecimientos de especial relevancia si tenemos en cuenta, además, el contexto en que se desarrollaba el mundo de la ópera en Italia, en que se asistía a un movimiento de rebeldía y de protesta contra la inclusión de extranjeros en los repartos de sus teatros.<sup>210</sup>

El propio tenor lo detallaba aún más a la prensa señalando que en Parma (en cuyo reparto había tres extranjeros, dos de ellos españoles) estos *contestatores* volvieron a protestar y, aunque no se encuentran incluidos en los sindicatos, obligaron a los maquinistas, a coristas y orquestales a unirse a sus reivindicaciones, retrasando veinte minutos el inicio de la función. Luego vino la gran sorpresa, puesto que José Carreras y Vicente Sardinero lograron un gran triunfo.<sup>211</sup>

Como continúa explicando Lavirgen, la protesta habida era contra la situación en general del teatro italiano con demasiados extranjeros, que a veces no son válidos, y eso quiere decir que entre los tres se había ganado en ese periodo una batalla, que desde luego había tenido consecuencias muy concretas y muy ventajosas para los españoles. Ahora las cosas serán mucho más fáciles –opina– y lo pensarán antes de protestar, porque dirán si es válido o no, de acuerdo con los antecedentes de su actuación en Italia. En España, Liceo al margen, el resto de los teatros se sirven de determinados agentes, casi siempre italianos, que son justamente los que traen a esos artistas y hasta que fracasan, el público no se da cuenta de que no son válidos.<sup>212</sup>

### **2.1.3. *Carmen* en Tokio y Miami. *I pagliacci* en Canadá**

The Fujiwara Opera Bunka-Kaikan de Tokio celebra una Temporada Conmemorativa de su 40 aniversario de la Ópera y con este motivo programan

---

<sup>210</sup> Confróntese ARMENGOL, J.: *Op. cit.*

<sup>211</sup> *Ídem.*

<sup>212</sup> *Ídem.*

cuatro funciones de *Carmen* que contaron con el distinguido tenor cordobés.<sup>213</sup> Durante esta presencia en Tokio interviene en un programa en “Homenaje a Caruso”, de una hora de duración, que realiza la cadena Nacional Nipona de Televisión.<sup>214</sup>

*Don José* vuela desde Tokio hasta **Miami**, al Dade County Auditorium, en que se inicia la temporada de abono con *Carmen*. Dos tenores alternan en la cartelera, Lavirgen-Corelli; pero la misma noche del estreno, el italiano se encuentra indispuerto y en el último momento le sustituye Pedro Lavirgen. *The Miami Herald* comenta cómo es resuelto este contratiempo y cómo el español encarna al personaje de manera creíble y meritoria:

“In the dubious realm of last-minute substitutes, Pedro Lavirgen, the new Spanish tenor, whose debut was planned for tonight, had the promise of stardust, sprinkled lightly over a demanding role. Lavirgen’s Don Jose needs imagination, too, to give the corporal stature, and to know his place in duets, which is not to show off at the climax and drown out the soprano. Yet he is a plainly credible and creditable Don Jose, with a sweet lyric tenor of moderate size and potential, plus a penchant, for emphasizing the Don’s dereliction at the corrida conclusion, despite a poorly made up face.”<sup>215</sup>

También el diario *The Miami News*, ofrece el testimonio de la segunda función. Junto a la mezzo Joy Davidson (*Carmen*), Adriana Maliponte (Micaela) y Norman Treigie (Escamillo), dirigidos por Emerson Bucle, tuvo un exitoso comienzo el tenor Pedro Lavirgen, ofreciendo un Don José de primera clase:

---

<sup>213</sup> Programa de temporada. Tarjeta de mano. *Carmen*, The Fujiwara Opera Bunka-Kaikan. Las funciones son los días 28 y 30 de enero, 1 y 3 de febrero de 1973. El distinguido tenor dramático actúa junto a Michico Sunahara (*Carmen*), Emiko Koga (Micaela) y el Escamillo Piero Francia, dirigidos por la batuta de Tadashi Mori y el montaje de Piero Faggioni.

<sup>214</sup> El programa televisivo es anotado con fecha 4 de febrero en el libro de contabilidad. Se hace también referencia al mismo en la entrevista GUERRERO, M.: Pedro Lavirgen, una generosidad vocal sin límites”, en: *La Vanguardia Española*, 23 noviembre 1973, p. 53.

<sup>215</sup> “En el discutible campo de las sustituciones de último minuto, Pedro Lavirgen, el nuevo tenor español, cuyo debut se planeaba para esta noche, tuvo la promesa del polvo de estrella, rociado suavemente sobre un papel difícil. El Don José de Lavirgen necesita también imaginación, para dar la estatura corporal, y para saber su lugar en los duetos, que no es lucirse en el clímax y ahogar a la soprano. Pero él es un obvio Don José creíble y meritorio, con un dulzura de tenor lírico de talla moderada y potencial, más que una tendencia, para enfatizar el abandono de Don José en la tórrida conclusión, a pesar de una cara pobremente maquillada.” Confróntese ROOS, J.: “Exceptional voices highlight «Carmen»”, en: *The Miami Herald*, 12 febrero 1973, p. 6-D. Recoge una instantánea tomada durante la representación de Lavirgen con Joy Davidson (*Carmen*).



“He was a first-rate Don José, a stalwart soldier inextricably ensnared. His upper range is strong and his tones pure. His pianissimi were beautiful, but I thought his lower range seemed husky on Saturday. His ardent vocalism and assured acting won the plaudits of the packed house.”<sup>216</sup>

Tras las funciones de abono (días 10, 12, 14 y 17 de febrero de 1973), la demanda de taquilla obliga a que se traslade la producción al Miami Beach Auditorium<sup>217</sup>. Haciendo en ella su presentación Justino Díaz, quien asumía el role de Escamillo.<sup>218</sup> En la presentación del barítono hispano-americano, calificado por *The Miami Herald* como un simpático torero, atrajo a un público bullicioso. La ópera alcanzó un excelente nivel en la representación, especialmente la del tenor que se recreó en la célebre aria de *La flor*:

“The performance, which had points of improvement, specially Pedro Lavirgen fresher «Flower Song», slightly more spacious and a mite more sustained”.<sup>219</sup>

Tras estos éxitos en Miami, el tenor recorrerá el norte del continente americano hasta alcanzar Canadá. La ópera de Québec, dentro de su XIII Temporada, incluye en un programa doble las dos breves óperas representativas del verismo italiano: *Cavalleria* y *Payasos*.

Pedro Lavirgen interviene en diferentes escenarios canadienses haciendo de Canio en once ocasiones: en la sala Wilfrid-Pelletier del Gran Teatro de las Artes de **Montreal** ofrecerá seis representaciones (5, 7, 10, 12, 15 y 17 de marzo),

---

<sup>216</sup> “Fue un Don José de primera clase, un valiente soldado inseparablemente seducido, engañado. Su registro superior es fuerte y sus tonos puros. Sus pianísimos fueron preciosos, pero pensé que su registro inferior pareció ronco el sábado. Su apasionada vocalización y segura representación ganaron los aplausos de la sala abarrotada”. Cfr. O'REILLY, W. “Opera Guild's «Carmen» merits many «Oles»...” , en: *The Miami News*, 12 febrero 1973, p. 6 B.

<sup>217</sup> Programa de mano. *Carmen*. Dade County Auditorium. Miami. EEUU. Opera Guild of Grater Miami, 12 febrero 1973.

<sup>218</sup> Vid. “Opera Guild Production. «Carmen» performances begin on Saturday”, en: *The Daily sun-reporter*, 6 febrero 1973, p. 12. Incluye una foto de estudio del tenor.

<sup>219</sup> “La representación, que tuvo señas de mejoría, especialmente Pedro Lavirgen en una más fresca «Romanza de la Flor», un poco más amplia y algo más prolongada”. Confróntese ROOS, J.: “A friendlier Bullfighter Enter Ring”, en: *The Miami Herald*, 14 febrero 1973, p. 6 D. En realidad este artículo compara los dos barítonos que han alternado como Escamillo.

le seguirán tres en el Gran Teatro de Québec (22, 24 y 26 de marzo) y dos en el Centro Nacional de las Artes de Ottawa (29 y 31 del mismo mes).<sup>220</sup>

Para *I pagliacci*, la célebre obra de Leoncavallo, Pedro Lavirgen encarna a Canio con Heather Thomson (Nedda), Louis Quilico (Tonio), Bernard Turgeon (Silvio) y Salvatore Sciascia (Beppe), con la Orquesta Sinfónica de Québec y la dirección musical a cargo de la batuta de Franz-Paul Decker. Esta producción cuenta con la puesta en escena de Carlo Maestrini y los decorados, trajes y luces de Robert Prévost.

Tras la primera representación de Montreal se suceden los elogios para nuestro compatriota. Efectivamente, la prensa resalta el dramatismo que otorga a la célebre aria por su sonido siempre hermoso, de una calidad tonal y de una calidez poco común por sus notas agudas cristalinas, una voz en la que no hay nunca una señal de agotamiento, como Jacob Siskind nos comenta en *The Gazette*:

“RINGING TOP NOTES. The other really outstanding singing came from Pedro Lavirgen whose tenor voice more than made up for any dramatic imitations he may have had earlier in the performance. The sound is always beautiful, there is never a hint of strain, the tonal quality has a rare warmth and the top notes ring out like crystal glass.”<sup>221</sup>

En el diario *The Montreal Star*, E. Maclean cree que fue casi demasiado generoso con su voz en el papel del celoso Canio y, como era de esperar, el teatro casi se vino abajo con su celebrada aria *Ríe, payaso*.<sup>222</sup>

---

<sup>220</sup> Para *Cavalleria*, el reparto lo integran Tatiana Troyanos (Santuzza), Marcelle Couture (Lola), Selma Keklikian (Mamma Lucia), Jean Bonhomme (Turridu), Bernard Turgeon (Alfio). Véase GINGRAS, C.: “Programme double á l’Opéra du Québec”, en: *La Presse*, Montreal, 27 febrero 1973, p. C.2. Recoge una fotografía de los cantantes con los responsables del espectáculo.

<sup>221</sup> “GRANDILOCUENTES NOTAS ALTAS. El otro canto realmente excepcional vino de la mano de Pedro Lavirgen, cuya voz de tenor más que compensada con cualquier imitación dramática que podría haber tenido en algún momento anterior de la representación. El sonido es siempre hermoso, nunca hay señal de agotamiento, la calidad tonal tiene una calidez poco común y las notas altas resuenan como un vaso de cristal.” Cfr. SISKIND, JACOB: “L’opéra du Quebec. An enjoyable Cav and Pag”, en: *The Gazette*, 6 marzo 1973. A.P.T.

<sup>222</sup> “Who was almost too generous with his voice in the part of the jaelous Canio. He brought the house down predictably, with his celebrated «laugh, laugh, clown, laugh!» Aria”. Véase MCLEAN, E.: “Opera du Quebec clicks with two «war-horses»”, en: *The Montreal Star*, 6 marzo 1973. A.P.T.

Entre los críticos de la prensa canadiense debían existir diferentes puntos de vista en torno a la presencia de artistas extranjeros en el reparto, y alguno de ellos llegaba a manifestar, por encima de todo, su inclinación hacia los artistas locales, lo que provocó la reacción y respuesta de otros. En este sentido, el crítico de *Il Cittadino Canadese*, M. Pirone, se revela tras leer la crítica del diario *Le Devoir*, que firma Thériault, porque el aspecto que menos consideración muestra el segundo es cuando habla de los intérpretes. Reproducimos las palabras que publicó: “En cuanto al tenor español Pedro Lavirgen, es necesario reconocer que su voz constituye su único punto positivo y que se beneficiaría para tomar ejemplo de los canadienses que están a su alrededor”. Y es aquí donde ataca una idea fija Thériault: canadiense e italiano; canadiense y español; y así de seguido. Todo aquello que no es canadiense, se trate de una ópera o de un cantante, para Thériault está “off”.

Ante este punto de vista, M. Pirone, que estuvo en la función en Place des Arts del día 7, afirma que el español Pedro Lavirgen es un portento de habilidad que no tiene nada que aprender y todo que enseñar a los canadienses que forman parte del reparto. Así la mezzo americana Tatiana Troyanos, mostró posibilidades vocales ilimitadas, sin que por ello quiera decir que los otros cantantes no estuvieran a la altura de su trabajo, y seguidamente enumera sus cualidades y defectos.<sup>223</sup>

Días más tarde, en Québec obtiene igualmente un éxito excepcional el Canio que compuso Pedro Lavirgen, de un patetismo sin exceso, con una voz valiente que para la famosa *Vesti la giubba* le hizo valer una bulliciosa ovación.<sup>224</sup>

<sup>223</sup> “Possiamo pericò tranquillamente affermare che lo spagnolo Pedro Lavirgen è un mostro di bravura che non ha niente da imparare e tutto da insegnare ai canadesi che fanno parte del cast. Véase PIRONE, M.: “Troyanos e Lavirgen i migliori a Place des Arts”, en: *Il cittadino canadese*, 15 marzo 1973, p. 21. Este mismo periodista ofrece una entrevista al tenor, PIRONE, M.: “Un’ Intervista con il tenor Pedro Lavirgen. Un critico deve essere innanzi tutto cronista”, en: *Il cittadino canadese*, 15 marzo 1973, pp. 18-19. Recoge 6 fotos realizadas durante la entrevista. Pedro en Carmen y Pedro como Calaf en Nápoles. Comenta sus éxitos en norteamérica: Metropolitan, Filadelfia, Baltimore, Hatford, Pittsburgh y Miami.

<sup>224</sup> “Pedro Lavirgen composait un Canio d’un pathétisme sans excès. La voix a de la vaillance et le fameux air “Vesti la giubba” devait naturellement lui valoir une bruyante ovation.” SAMSON, M.: “L’Opéra du Québec: Un succès exceptionnel”, en: *Le Soleil*, 23 marzo 1973, p. 31.

### 2.1.4 *Aida* en la Sala Pleyel de París: del concierto al disco

Tras permanecer casi un mes en Canadá, el tenor se desplaza a París para intervenir en una *Aida* verdiana, que se ofrecía en versión concierto, en la Sala Pleyel.<sup>225</sup> Un interesante acontecimiento musical grabado en directo y presentado por el sello Phoenix, que nos permite conocer la vocalidad de Jessye Norman, Fiorenza Cossotto y Pedro Lavirgen con la Orquesta y Coro de la ORTF, bajo la batuta de Nino Sanzogno.

Esta grabación editada en 1996, ofrece un buen sonido. Lo primero que llama la atención al crítico de la revista *Diverdi* cuando analiza a sus protagonistas, más de veinte años después del evento, es la concepción general de la ópera: “da la impresión de estar asistiendo a un oratorio dramático; las partes correspondientes a los cantantes, especialmente arias y dúos, adquieren una intimidad que proporciona una experiencia diferente de la habitual con esta ópera; y es que, no cabe duda, en esta obra hay más intimismo que espectacularidad aunque popularmente se vea como el espectáculo por excelencia. En la intención de algún grandísimo y mítico director musical estuvo realizarla de esta sugerente manera, pero no dio con el punto.” En este caso la dirección musical corre a cargo de Nino Sanzogno (desde 1962 a 1965 dirigía el Teatro de la Scala de Milán) y en el plano vocal “está a grandísima altura, especialmente en los papeles femeninos, sin por ello menoscabar el trabajo de un Lavirgen heroico, valiente, expresivo y apasionado, con frases y momentos antológicos (*Sacerdote, io resto a te*).”<sup>226</sup>

Por contraste, para el crítico Pierre Julián, quien asistió a la sala Pleyel, el Radamés del español Pedro Lavirgen le ha decepcionado un poco al principio debido a su falta de estilo y de un timbre algo vulgar, pero la valentía y el fragor de sus agudos le han llevado a lograr el éxito.<sup>227</sup>

---

<sup>225</sup> Libro de contabilidad, recoge dos conciertos de la misma obra verdiana. El segundo fué el día 10 de mayo 1973.

<sup>226</sup> F. G. R.: “PHOENIX edita una *Aida* del 73 con Norman, Cossotto y Lavirgen en París. Norman y París”. *Diverdi*. Boletín de información discográfica. Año V, n.º 38, mayo 1996, p.12. La presente grabación está tomada del concierto del día 4 de mayo de 1973. Phoenix, referencia PX 507.2. (2CD) D10x2. Completan el reparto: Walter Alberti (Amonasro) y Luigi Roni (Ramfis).

<sup>227</sup> Cfr. “Le Radamès de l’Espagnol Pedro lavirgen a d’abord un peu déçu en raison de son absence de style, et d’un timbre quelque peu vulgaire, masia la vaillance et l’éclat de ses aigus l’ont emporté.” JULIEN, P.: “«Aïda» de Verdi à prestige de la musique”. A.P.T. Recorte de prensa atribuido a París, abril de 1973. Recogido en Apéndice Doc. N.º 154.

Gracias a la grabación podemos apreciar la recreación de Lavirgen en una de las óperas que más representa a lo largo de su carrera. En concreto, en el aria *Sacerdote, io resto a te*, en que luce unas facultades vocales espléndidas y se muestra seguro, decidido y firme<sup>228</sup>

### 2.1.5. En Caracas: *Trovador* y *Turandot*

Tras la cita anual de Lavirgen con la Staatsoper de **Viena**, en esta ocasión con un *Trovatore*<sup>229</sup>, un mes más tarde hace su presentación operística en Valencia, como analizaremos. Seguidamente, cambia de continente y de repertorio para actuar dentro de la II Temporada Internacional de Ópera de **Caracas** (Venezuela), escenario que pisa en dos ocasiones para ofrecer *Trovador* y *Turandot* (días 26 y 30 de mayo de 1973).<sup>230</sup>

Para la obra de Verdi, el público venezolano amante la ópera, llenó *de bote en bote* el recinto del Teatro Municipal y los asistentes se desbordaron en vítores y aplausos, como reconocimiento a la magnífica actuación de los intérpretes vocales y de la Orquesta Sinfónica de Venezuela, bajo dirección del maestro Miguel Ángel Veltri. La mezzo Oriana Santunione asumió el rol de Leonora, Azucena estuvo interpretada por Franca Mattiucci, el Conde de Luna fue asumido por Vicente Sardinero, mientras que el codiciado y difícil papel de Manrico estuvo a cargo del gran tenor español:

“La interpretación de Lavirgen tiene que considerarse de antología; demostrando a nuestro público su magnífica voz emitida con gran precisión y belleza, así como su absoluto dominio de los agudos; el larguísimo do natural al final de «Di quellá pira», fue interrumpido por los aplausos del público asistente.”<sup>231</sup>

El español era: la certeza para algunos; la esperanza para otros; y la incógnita para casi todos. Se le conocía en Caracas por sus excelentes grabaciones

---

<sup>228</sup> Un fragmento de esta aria puede escucharse en el CD que hemos seleccionado. Como comentario podemos seguir las indicaciones que ofrecemos para esta misma aria en la versión de la Scala de Milán.

<sup>229</sup> Según el libro de contabilidad, tuvo el cobro por su intervención en *Trovatore* el día 18 de abril.

<sup>230</sup> Libro de la II Temporada Internacional de Ópera de Caracas. Venezuela. Teatro Municipal. Se programó además *Ballo, A. Chénier, Traviata, Otello* y *Rondine*.

<sup>231</sup> Confróntese PALMA CARRILLO, F.: “Un gran *Trovatore*”. A.P.T. Recorte de prensa, Caracas, mayo 1973. Recogido en Apéndice Doc. N.º 155.

de zarzuela, pero sólo los coetáneos fanáticos lo habían escuchado en el terreno de la ópera. Como suele ocurrir entre los espectadores, hay quienes van a la ópera, increíblemente, para seguir su trama anecdótica y no exigen gran cosa de los intérpretes en el orden vocal; pero hay otros que van exclusivamente por las voces, y en el *Trovador* los hay, selectivamente, que sólo quieren comprobar cómo el tenor da el famoso *do de pecho* en el *aria de la Pira*. Creada esta gran expectación inicial, parece ser que defraudó a algunos, mientras que a otros le pareció insuperable:

“Al finalizar la función, los expertos se quejaron amargamente, señalando que el tenor no había cantado –no sabemos si es que no podría– en la tonalidad original del aria y el «Do de pecho» se convirtió en un relativamente cómodo «Si natural», medio tono bajo. (...) Cuando se viene precedido de una fama, se hace imprescindible demostrarla en el escenario puesto que hay concesiones que el público, o parte de él, no quiere hacer ni tiene por qué hacer, como por ejemplo aceptar sin señalarlo que un tenor cante un aria famosa, medio tono bajo. No obstante en general parte del público «aceptó» este «Trovador» para muchos «insuperable», como proclamaron los entusiasmos desbordados de algunos asistentes, gracias a sus grabadores (porque ha de saberse que se permite llevar grabadores a la sala y, lo que es más grave, se permite escuchar la grabación en los pasillos).”<sup>232</sup>

¡Cómo han cambiado las cosas! Al entusiasmado público actual le está totalmente prohibida la grabación.

Un punto de vista muy diferente al anterior es el que ofrece el diario *El Universal* a través de su crítico H. Sassone, cuando expone:

“En *Di quella pira*, Pedro Lavirgen no dio el do agudo que todos esperaban: ese famoso de, erróneamente llamado «de pecho», que sería grave en el registro de pecho «supuesto primer registro» del tenor; el segundo registro es el agudo el de cabeza; dentro de éste se hubiera debido producir el famosos do; en realidad dio un si y ese medio tono más bajo no tiene importancia que quiere darle el público; una ligera laringitis merma facultades, el problema de Lavirgen es de concepto técnico.”<sup>233</sup>

---

<sup>232</sup> Cfr. BATALLÁN, L: “Tres Noches en la ópera”. A.P.T. Recorte de prensa, Caracas, mayo de 1973. Recogido en Apéndice Doc. N.º 156.

<sup>233</sup> SASSONE, H.: “El trovador y Turandot”, en: *El Universal*, Caracas, 3 junio 1973. A.P.T.

A la ópera de Verdi le siguió la obra *Turandot* de Puccini, y es el mismo crítico de *El Universal* quien nos narra la labor del protagonista masculino:

“Salvo Pedro Lavirgen y Emma Rienzi en los papeles principales, los cantantes tuvieron una actuación mediocre. El tenor en el aria del acto III, *Nessum dorma*, logró una belleza en los agudos que compensó la interpretación muy contenida en el aria *Non piangeré Liù* del acto I.”<sup>234</sup>

## 2.2. ESCENARIOS ESPAÑOLES PARA LA ÓPERA

Durante este año de 1973, diferentes capitales españolas han ido incorporando la ópera en el contexto de sus Festivales. Pedro Lavirgen y el público tienen nuevas ocasiones para disfrutar de este género, como son el veterano Festival de Amigos de la Ópera de La Coruña, el III Festival de Ópera de Valencia, el de reciente creación en Elda y el novedoso I Festival Internacional de Ópera y Ballet de Nueva Andalucía en Marbella, que a continuación tratamos.

### 2.2.1. III Festival de la Ópera de Valencia: *Turandot*

La ópera en la historia musical de Valencia nos es brevemente comentada por Eduardo López Chávarri quien resalta las primeras influencias italianizantes, a las que siguió un advenimiento wagneriano. Entre ambos, la ópera española languideció, y sólo puede reflejar dos raros especímenes: el fenómeno ginerista *El soñador*, y *Vinatea* de Matilde Salvador. Continuando con su análisis de la prensa observa que se repiten hasta la saciedad “*Butterflies, Bohemes*”, etc.; y así, en 1927, *Aida*, *Carmen*, etc. vuelven a subir a los escenarios valencianos con las voces de Matilde Revenga, Ofelia Nieto. La zarzuela en aquella temporada conoció mejor fortuna; en ella se estrenaron *El caserío* de Guridi, *La clarariesa* de Sánchez Roglá, *Venganza de amor* de Izquierdo, *Los de Aragón* de Serrano, etc.

---

<sup>234</sup> *Ídem*.

Así pues, la creación en 1971 de la Asociación Valenciana de Amigos de la Ópera (AVAO) ha servido para recuperar aquella vieja tradición operística.<sup>235</sup> En su primer Festival, con cuatro títulos, obtuvo un excelente resultado artístico que condujo a un aumento del número de socios. Al año siguiente, el segundo Festival (mayo de 1972) contó con la dirección artística de Juan Antonio Pamias y se representaron cinco óperas, para pasar a contar con siete nuevos títulos en la tercera edición.<sup>236</sup>

En este III Festival de Ópera, acude como un tenor consagrado. En una entrevista que ofrece recuerda, que con José Tamayo ofreció su repertorio lírico español en Valencia, siendo la ciudad donde más veces ha cantado zarzuela y *Carmen*. Tras repasar su propia trayectoria, nos refiere el momento cumbre en el que se encuentran las figuras líricas españolas, “la invasión española” como denominan los italianos, tanto de cantantes femeninos como masculinos. Preguntado sobre los consejos que se pueden dar para los jóvenes cantantes, expone las dificultades para entrar como intérprete en el mundo cerrado de la ópera, la necesidad de coger primeramente papeles secundarios y una actitud constante por aprender y perfeccionarse:

“El estar preparado no quiere decir que se pueda cantar inmediatamente y de forma seguida. Lo difícil e importante es poder enrolarse en lo que nosotros denominamos la noria del trabajo, conseguir una regularidad, y esto, excepto para la media docena de súper divos, está lleno de dificultades. Por eso les diría a los que ahora empiezan, que primero tengan humildad; la soberbia hace desoír consejos y lleva a tener arrogancias, como despreciar papeles pequeños, que son negativas (...) En segundo lugar que tengan mucha paciencia para esperar y

---

<sup>235</sup> Sobre la historia musical de Valencia, remitimos a la obra de LÓPEZ CHÁVARRI, E.: *Cien años de música en Valencia*. Caja de Ahorros de Valencia. Valencia, 1978, pp. 61-63. Dentro de la sección, llamada Ópera Ballet, etc. resume el papel de los teatros valencianos en el siglo XIX y no solo en el aspecto operístico, sino como cultivo de toda clase de espectáculos. Nombra los desaparecidos y los que existieron solamente para las temporadas veraniegas para combatir el calor y retener a su público estival con los Festivales de España, celebrados en los Jardines del Real y en la Plaza de Toros.

<sup>236</sup> Confróntese FALCÓ, T.: “AVAO 5 años”. *Monsalvat*. Barcelona, n.º 18, junio 1975, p. 362. En la segunda edición se representaron *Rigoletto*, *La traviata*, *Madama Butterfly*, *Carmen* y *Tosca*, interviniendo por primera vez Montserrat Caballé. En el tercer Festival, con siete nuevos títulos, contó con la presencia del tenor Alfredo Kraus.



empiecen poco a poco con los personajes menos importantes (...) Y en tercero luchar, que estén convencidos de que nunca se ha aprendido bastante, aunque se lleve un montón de años cantando, siempre se puede hacer mejor, corregir algunas situaciones vocales y perfeccionarse.”<sup>237</sup>

Lo curioso del comentario anterior es que aunque así lo recomiende, Lavirgen nunca ha realizado papeles secundarios. Desde el primer momento abordó los roles principales y para ello, recordemos, durante un tiempo fue *cover* o sustituto. Incluso, aconsejado por su maestro, en un momento de su carrera no aceptó ser suplente.

Pedro Lavirgen ofrece *Turandot e I pagliacci* en el Teatro Principal de Valencia, los días 16 y 19 de mayo. Él mismo describía el personaje de Calaf por aquel entonces como un personaje técnicamente muy agradecido, de gran belleza en sus dos arias, y para el que se necesita gran capacidad vocal y sensibilidad al servicio de todo el romanticismo y la pasión que Puccini escribió.<sup>238</sup>

En la actuación, nuestro protagonista recibido con una calurosa acogida destacó por méritos propios, cantando con poder, facilidad, otorgando gran prestancia a su Príncipe ignoto, posible por una voz descrita por Eduardo López Chávarri, en la prensa, en los siguientes términos:

“De fácil emisión y timbre seductor y como redondeó un «Calaf», con medios y utilización artística bien efectiva, con agudos amplios y bien colocados, limpios, todo sumó un éxito sin reservas para Lavirgen ovacionado con largueza y afectuosa intensidad.”<sup>239</sup>

Junto a él intervinieron Ángeles Chamorro (Liú), y Danica Mastilovic con la Orquesta Municipal de Valencia a las órdenes de Martini.<sup>240</sup>

Este III Festival de Ópera, siguiendo a la revista *Ritmo*, fue un gran éxito gracias al selecto elenco de artistas, entre los que destacaron los tenores Florindo

---

<sup>237</sup> Cfr. BARBERA, R.: “Hoy, «Turandot», con Pedro Lavirgen, en el III Festival de Ópera”, en: *Jornada*, Valencia, 16 mayo 1973, pp. 6-7. Recoge foto estudio del tenor.

<sup>238</sup> *Ídem*.

<sup>239</sup> Vid. E. L.-Ch. A.: «Turandot» de Puccini, para la A.V.A.O., en el Principal”. A.P.T. Recorte de prensa, 17 mayo 1973. Recogido en Apéndice Doc. N.º 157.

<sup>240</sup> *Ídem*.

Andreolli, Franco Bonanome, Alfredo Kraus y Pedro Lavirgen, etc. que lograron versiones altamente estimables.<sup>241</sup>

### 2.2.2. Madrid, X Festival: una esperada *Carmen*

Tras el breve paréntesis que supuso el viaje a Venezuela, el tenor acudió a la capital de España para participar en el X Festival de la Ópera. Desde hace diez años la laguna que Madrid padece en el campo lírico se viene cubriendo con este festival, ocasión es aprovechada por la Asociación de Amigos de la Ópera para señalar los logros obtenidos durante una década, en la que se han representado setenta y seis obras (un número muy escaso si comparamos con los del Liceo). En una superación y búsqueda de calidad se presta una mayor atención a los conjuntos: los coros, tanto el de RTVE como el de la Nacional; las orquestas son más nutridas, gracias a las obras efectuadas en el foso del Teatro de la Zarzuela, a costa de la supresión de dos filas de las butacas de patio; se contratan buenas batutas, mejores direcciones escénicas, y se cuenta con la presencia de las figuras más relevantes, tanto españolas como foráneas de entre los grandes de la lírica.<sup>242</sup>

Para esta X edición, la Compañía Nacional de Ópera de Belgrado presenta cuatro títulos del repertorio eslavo clásico, de entre ellos, uno contemporáneo; dos de Verdi (*Trovador* y *Otello*) dentro de la producción del Teatro de la Zarzuela; la hispánica *Carmen* francesa, dos obras del Tríptico de Puccini y el entremés breve *La mona de imitación*, obra española de este año.<sup>243</sup>

El séptimo título madrileño es *Carmen* que se representó los días 7 y 9 de junio. El reparto, dirigido por Odón Alonso, contó con Rufa Baldani, Pedro Lavirgen, Mirella Freni, Dolores Cava, Alicia Nafé y Giampeio Mastromei, con la Orquesta Sinfónica de la RTVE y el Coro Nacional de España.

---

<sup>241</sup> Confróntese RICHART, L. M.: “Valencia. III Festival de Ópera”. *Ritmo*. Madrid, mayo-junio 1973, p. 12.

<sup>242</sup> Cfr. *Asociación de Amigos de la Ópera de Madrid, XXV años (1964-1988)*, p. 155. Entre las óperas representadas en estos diez años predominan las italianas (treinta y siete), sobre las alemanas (doce), seguidas de siete óperas francesas, seis rusas y una checa, además de los trece títulos españoles.

<sup>243</sup> Vid. *Ídem*.

Para Pedro Lavirgen volver a presentarse en Madrid constituye un gran aliciente. En las ocasiones en que la prensa madrileña da cuenta de sus éxitos en el extranjero, a su vez le echa de menos.<sup>244</sup> Pese al éxito que obtuvo la última vez que actuó en este festival, fue en el año 1968 con *Tosca*, no estuvo todo lo brillante que esperaba –como explicaría él mismo a la prensa–, pues, por razones de índole psicológica y moral no estuvo muy afortunado, y siempre ha confiado en que le concedan un puesto en Madrid, como lo tiene en la ópera de Viena, en Budapest...<sup>245</sup> Podemos pensar al respecto que, pese a la impresionante trayectoria de éxitos que lleva cosechados en el mundo de la ópera, encontrándose en un excelente momento vocal, Madrid es una plaza por conquistar, lo que supone de antemano afrontar esta responsabilidad con mayor tensión.

Lo primero que resalta Antonio Fernández-Cid de esta madrileña *Carmen* es el rebotante Teatro de la Zarzuela y la puesta en escena con los bocetos de Sigfrido Burmann, con los que José Tamayo ha sabido componer una realización vital y rica en contrastes. Para ello, cuenta con un magnífico equipo de cantantes actores, y el resultado es que con menos medios que otras “*Cármenes*”, las de Salzburgo y París incluidas, se ha podido disfrutar viviendo la acción sin reservas hasta desembocar en la escena última de la muerte, plásticamente acertadísima con las figuras en solitario, que realizaron de forma magistral Rufa Baldani y, sobre todo, Pedro Lavirgen. Posteriormente describe a cada una de las figuras: Rufa Baldani, sensible, musical, cálida, con un timbre bellísimo cae dentro de lo sobresaliente; dedica pocas palabras pero dedica toda la admiración por Mirella

---

<sup>244</sup> Por ejemplo, en el año 1971 se escribe cómo es más firme y brillante el discurrir profesional de Pedro Lavirgen, con saltos de uno a otro continente, y se recuerda que entonces estuvo en la Ópera de Viena, en los principales teatros norteamericanos, en el Colón de Buenos Aires, donde se imponía el nombre del tenor español, tan fiel a las temporadas liceístas y al que en tan raras oportunidades podían oír en Madrid. Confróntese “Noticiero Musical. Pedro Lavirgen”, en: *ABC*, Madrid, 3 abril 1971, p. 77.

<sup>245</sup> Cfr. LLADÓ, C.: “Pedro Lavirgen”. A.P.T. Recorte de prensa, mayo-junio 1970. Recogido en Apéndice Doc. N.º 137. Esta entrevista aparece recogida en la sección de una revista dedicada a las críticas, comentarios y programas de Televisión. Es presentado como un tenor de categoría internacional muy conocido por los telespectadores porque ha actuado varias veces para la pequeña pantalla. Avanza sus futuras actuaciones, que todas se cumplen, y cómo le gustaría participar en la temporada de ópera de Madrid. Junto a la fotografía de Lavirgen, caracterizado para interpretar Radamés, aparece otra instantánea “cuando no actúa en la escena”.

Freni: perfecta, de antología; concluye señalando cómo había clima en la Zarzuela determinante, quizá de una cierta reserva, por actitud precavida muy típica de nuestros aficionados en el comienzo de la función y el triunfo se impuso progresivamente. La noche fue de especial y merecido triunfo para el tenor:

“Pedro Lavirgen, hoy uno de los indiscutibles grandes tenores que pasean el nombre de España por el mundo, es aquí en «Carmen» donde encuentra mayor ocasión de triunfo. Para ello pone en juego dos virtudes que se hermanan en una sola condición: la generosidad. Generosidad en la voz grande, ancha, caliente, ahora con agudos espléndidos, con graves llenos y generosidad en el temperamento que lo da todo, hasta con peligro, que se entrega sin reservas al cantar, al decir, al hacer, al componer con talento y fuerza de contrastes el personaje. Ciertamente que a veces hay desigualdades en el color y que en momentos centrales de media voz éste se pierde, se queda un tanto velado, pero el saldo positivo es abrumador. Pregunta en alto: ¿dónde está el tenor capaz de salvar bien el dúo del primer acto, decir en general con fortuna su «flor», quizá un punto afectada para el tipo de voz y brillar como gran dramático en las jornadas tercera y cuarta.”<sup>246</sup>

Creemos que estas palabras del crítico sintetizan el tipo de canto del tenor su propia manera de concebir el aspecto interpretativo; consiste éste en la recreación de un personaje para un momento, un escenario concreto para un aquí y un ahora único e irrepetibles que convierten cada función en un acontecimiento. De ahí que sea bella en términos de generosidad, de tan abrumadora entrega. El espectador se siente inmerso en la acción porque la voz del tenor es una energía, una vibración poderosa que le conmueve.

Opina Antonio Valencia que, hasta la fecha, fue la ópera mejor representada en conjunto. Sin embargo, el público que aplaudió todos los finales y mucho a algunas intervenciones, estuvo corto hasta el final para premiar los méritos de una *Carmen* de primera línea en la que el tenor cantó extraordinariamente de principio a fin:

---

<sup>246</sup> Vid. FERNÁNDEZ- CID, A.: “Festival de la ópera: Pedro Lavirgen, Rufa Baldani y Mirella Freni: Puntales de una brillante «Carmen»”, en: *ABC*, Madrid, 9 junio 1973, p. 97. Subtítulo: Tamayo libera la obra de ridículas españoladas con grandes cotizaciones por el mundo. Aparecen en una caricatura Lavirgen, Freni y Baldani.

“Claro es que después de interpretar Pablo<sup>247</sup> Lavirgen el «air de la fleur» hubo grandes y largas ovaciones y que a Mirella Freni la aclamaron más largamente todavía en su aria del tercer acto. El dúo del primero entre los dos artistas fue bien aplaudido también. La de Mirella Freni es más que natural, pues se trata de una artista admirable de voz y de línea y para ella el papel de Micaela es un bombón. Pero la contribución de Lavirgen no se limitó a su magnífica aria clavel en mano (nos gustaría más para su voz un comienzo de media voz caliente y no en falsete) ni su dúo con la Freni, sino que cantó extraordinariamente bien de principio a fin con un tercero y cuarto acto excepcionales. Su don José puede brillar en el mejor teatro del mundo en donde doblaría sus muchos aplausos de Madrid. Y es que el público aplaude sobre todo lo conocido de nombre y de oído.”<sup>248</sup>

Ramón Barce, compositor y crítico, también resalta en la prensa el conjunto de buen nivel artístico así como la dirección de escena y dedica varios epígrafes al reparto, siendo el primero de ellos para Pedro Lavirgen:

“Expectación por escuchar al tenor Pedro Lavirgen, en su mejor momento. Voz potente y llena, utilizada sin reservas, y que alcanza sus mejores momentos cuando el tenor se esmera, se fuerza y se entrega por completo. Esta actitud, tan hispánica, tiene el peligro de desequilibrar, una actuación, bien por imposibilidad física, de mantener largo tiempo la tensión necesaria, bien por las naturales alternativas, psicológicas y físicas de tensión y relajación. Lavirgen dio una muestra muy típica de su comportamiento en la «Romanza de la flor»: empezó muy medianamente, y luego se esforzó hasta redondear una versión llena de furia y fuerza, que atrancó del público una ovación interminable. Quizá lo mejor, lo más sostenido de su trabajo, fue el cuarto acto, donde no hubo ni un descenso de energía. Pedro Lavirgen puede arrastrar completamente al público. Porque, además, es un excelente actor, cuyo apasionamiento dramático contribuye decisivamente a caldear la escena. Su éxito fue muy grande, y le deseamos y auguramos muchos en todos los escenarios del mundo. Quisiera que aceptase una observación de detalle: debe mejorar su pronunciación francesa, especialmente en lo referente a la e muda, a la s sonora, a las nasales y a la r gutural. Aunque en «Carmen» no haya una sobre valoración de la prosodia y de

---

<sup>247</sup> Evidentemente se trata de un error tipográfico, quiere decir Pedro.

<sup>248</sup> VALENCIA: “«Carmen», en el X Festival de la Ópera”, en: *Marca*, 8 junio 1973, p. 29.

la fonética (hay, no obstante, algún pasaje que apunta en dirección al Pelleas de Debussy), esa mejora redondearía la sonoridad musical de la dicción.”<sup>249</sup>

Comparemos las aportaciones anteriores con los diferentes puntos de vista de cada uno de estos tres críticos: Federico Sopena, Ángel del Campo y Fernando Ruiz Coca. Federico Sopena, tras la cierta sosera y musicalidad de Baldani, y de la ilustre Freni, le dedica a Lavirgen varias líneas resaltando que “empezó muy opacamente la romanza, la elevó luego a base de valentía y temperamento; en su final y en los grandes arranques dramáticos entusiasmó de verdad al público.”<sup>250</sup>

Ángel del Campo opina que jamás se le habrá aplaudido con tanto entusiasmo a una obra y a sus intérpretes; con motivo unas veces; sin motivos, otras, y siempre de modo desafortunado, pues le parecen excesivos los dedicados a Mirella Freni y, sobre todo al tenor, del que dice:

“Es un tenor brioso, calenturiento. Se entrega –la voz y el gesto– con toda su alma y su cuerpo. Su timbre es grato, su dicción desastrosa ¡qué francés, Dios mío, el suyo!–, sus agudos algo forzados, pero limpio; su registro medio aceptable. De escuela no anda mal. Su mayor virtud es un fiato poderoso y bien administrado. Se le debe aplaudir, pero ¿de esa forma tan frenéticamente? Hizo un don José en todos los sentidos nada del otro mundo.”<sup>251</sup>

Fernando Ruiz Coca le dedica el titular a Pedro Lavirgen, pues considera que ha demostrado ser un estupendo tenor:

“Con flexible capacidad para manifestarse en todos los grados de la sensibilidad que la obra pide al D. José con su voz clara, dúctil y expresiva. Si ya en el segundo acto, llegó para él la primera ovación de la noche, en la dramática jornada última supo mostrarse como magnífico actor-cantante, muy superior a su pareja, Carmen.”<sup>252</sup>

---

<sup>249</sup> BARCE, R.: “Música. X Festival de la Ópera «Carmen», de Bizet”. A.P.T. Recorte de prensa, Madrid, 12 junio 1973. Recogido en Apéndice Doc. N.º 158.

<sup>250</sup> Confróntese SOPEÑA IBAÑEZ, F.: “El Mundo de la Música Ópera en Madrid: versión espectacular de «Carmen»”. A.P.T. Recorte de prensa atribuido a Madrid, junio de 1973. Recogido en Apéndice Doc. N.º 159.

<sup>251</sup> Cfr. DEL CAMPO, A.: Una «Carmen» delirantemente ovacionada”. A.P.T. Recorte de prensa atribuido a Madrid, junio de 1973. Recogido en Apéndice Doc. N.º 160.

<sup>252</sup> RUÍZ COCA, F.: “El X Festival de la Ópera. Éxito de Pedro Lavirgen y Odón Alonso, en «Carmen», de Bizet”. A.P.T. Recorte de prensa atribuido a Madrid, junio de 1973. Recogido en Apéndice Doc. N.º 161. El artículo se ilustra con una foto estudio del tenor.

Lerdo de Tejada, quien advierte una españolada en la dirección escénica, también dedica el subtítulo de la noticia a la destacada intervención del tenor, aunque señala que las ovaciones más intensas sonaron en honor de la Baldani, de voz espléndida aunque falta de temperamento. Por el contrario:

“Lavirgen estuvo muy seguro en sus actuaciones, y para un total logro puede que le faltara un poco de musicalidad.”<sup>253</sup>

Para la Asociación de Amigos de la Ópera, organizadora del festival, los puntales de una brillante *Carmen* fueron Mirella Freni, Rufa Baldani y Pedro Lavirgen, liberados todos de ridículas españoladas, gracias a Tamayo. En una situación de total verosimilitud disfrutaron, y mucho, de la bella partitura de Bizet, plásticamente acertadísima, que realizaron con maestría tanto los intérpretes como los directores de escena y musical, esta vez con Odón Alonso, y recuerdan la Micaela de Mirella Freni como antológica.<sup>254</sup>

Así pues, con esta *Carmen* interpretada en el Teatro de La Zarzuela, siguiendo las palabras que le dedica el diario *Ya*, Pedro Lavirgen demuestra encontrarse en el mejor momento de su carrera de tenor spinto.<sup>255</sup>

Observamos que su representación madrileña, con evidente aprobación del público que lo ha ovacionado clamorosamente, recibe diferentes lecturas por parte de la crítica; tal vez por ello se justifique que en la prensa se haya repasado su trayectoria y se mencionen algunos de los premios que posee: el Premio Nacional de interpretación lírica –por segunda vez–, el de mejor interpretación masculina por su intervención en *Turandot* en la temporada 1972-1973 del Liceo de Barcelona, y en donde viene actuando por espacio de doce temporadas seguidas.

---

<sup>253</sup> Cfr. F. L. y L. T.: Representación de «Carmen». A.P.T. Recorte de prensa, Madrid, junio 1973. Recogido en Apéndice Doc. N.º 162. Por el contenido de la misma, atribuimos la crítica a la primera representación.

<sup>254</sup> Confróntese *Asociación de Amigos de la Ópera de Madrid*, p. 157.

<sup>255</sup> Cfr. H. P.: “Crónica del teatro”, en: *Ya*, Madrid 22 julio 1973, p. 41. Son siete noticias de la actualidad, una de ellas, la más extensa, dedicada a los éxitos de Lavirgen.

Es el único tenor español que posee la Medalla de Oro del Club de la Ópera de Méjico. Cantará en Festivales de España, en la temporada del Liceo y en numerosos coliseos del mundo entero.<sup>256</sup> Esta popularidad también lleva al tenor a la pequeña pantalla, en concreto al programa *La gran ocasión* de Televisión Española.<sup>257</sup>

### 2.2.3. Debut en *Simon Boccanegra*, La Coruña

La primera función del XXI Festival de Amigos de la Ópera de La Coruña, patrocinado por el Ministerio de Información y Turismo, el Ayuntamiento y por la Caja de Ahorros de La Coruña y Lugo, tuvo un brillante comienzo, pese a que el aforo del Teatro Colón estaba a medio llenar. Probablemente esto se debiera a que *Simon Boccanegra* no fuese de las óperas más conocidas. *Nabucco*, a precios populares, se representó en el Pabellón de Deportes de la ciudad, mientras el resto de los títulos trascurrieron en el mencionado coliseo, de reducido aforo: *Madame Butterfly*, *Simon Boccanegra*, *Payasos* y un Concierto coral.<sup>258</sup>

Efectivamente, *Simon Boccanegra* no era una obra muy frecuente en la cartelera teatral de eso años; supone para Pedro Lavirgen su debut en el rol de Gabriele Adorno, otro joven héroe de Giuseppe Verdi. La música, sobre el librero de Francesco Maria Piave (a su vez basada en la obra de teatro *Simón Boccanegra* del español Antonio García Gutiérrez) fue estrenada, con un enorme fracaso, en el teatro La Fenice de Venecia en el año 1857. Posteriormente, renovadas algunas de sus páginas, en 1881 se estrenó con éxito en Milán.

El argumento transcurre en la Génova de mitad del siglo XIV, en que el marino bucanero Boccanegra es nombrado Dux de Génova. El corsario ha tenido un varón con la hija del patricio Fiesco quien, cuando su hija muere, jura vengarse de Boccanegra. La acción se traslada veinticinco años más tarde, en que después

---

<sup>256</sup> *Ídem.*

<sup>257</sup> Según libro de contabilidad, el show de TVE es el 12 de julio. Al igual que muchas de las intervenciones que para este ente público ha realizado Lavirgen, no se conservan estas imágenes en el Centro de Documentación de Televisión Española. El nombre de este programa aparece recogido en la entrevista E. P. M.: “Pedro Lavirgen: «Llevo un año de auténtica maratón»”, en: *El Ideal Gallego*, 5 agosto 1973, p. 34. El tenor es el divo invitado a un concurso español al que acuden los distintos concursantes para tres especialidades. En la edición del año anterior, la voz revelación fue Ricardo Jiménez.

<sup>258</sup> Confróntese cartelera en: *La Voz de Galicia*, 9 agosto 1973. A.P.T.



de muchas conspiraciones e intrigas y una revolución fracasada, Boccanegra se reúne con su perdida hija, María, y consiente su casamiento con su oponente político, Gabriele Adorno, antes de morir envenenado.

El personaje de Gabriele Adorno tiene vocalmente un problemático dueto con Amelia, al que le sigue un número de conjunto con pasajes de gran belleza para el tenor. El segundo acto es más complicado –argumenta Plácido Domingo– por el aria, el dúo y el trío, para el que se requiere una gran resistencia, no sólo por cuanto a la tesitura, sino para mantener la línea de canto hasta el final de la obra, en el espléndido número de conjunto.<sup>259</sup>

Nuestro tenor, cuatro días antes de afrontar por primera vez el rol de Gabriele Adorno, estuvo en Marbella interpretando el Radamés de *Aida*. Cuando realice en La Coruña *Simon Boccanegra* (el día 6 de agosto) y *Payasos* (el día 8 del mismo mes), volverá al sur para cerrar el Festival de Marbella con *Carmen*. Pese a esta alternancia de roles y una agenda de trabajo muy apretada, como hemos podido comprobar, Lavirgen dedica un espacio para el estudio de nuevo repertorio y, a pesar de todo, afirma que se cuida mucho y lleva una vida muy ordenada.<sup>260</sup>

Esta versión verdiana de *Simon Boccanegra* resultó, para Ramón Patiño (*La Voz de Galicia*), un prometedor comienzo de la temporada coruñesa: con éxito grande para todos los intérpretes, incluidos coros y orquesta. Adelina Romano, en los dúos con el tenor y con el barítono, fue afirmándose hasta lograr un gran triunfo; Franco Bordón, un gran barítono, convenció plenamente por su voz al igual que el bajo Luis Gambelli. Al final hubo grandes y persistentes aplausos para los citados y para el director de escena. Al tenor Pedro Lavirgen, Patiño le dedica estas palabras:

“Tenor bien conocido en nuestra ciudad, y no es necesario repetir la calidad de su voz en graves, centros y agudos. Si ayer estuvo siempre a la altura de su clase, hay que destacar su gran versión del aria del primer cuadro del

<sup>259</sup> Cfr. comentario sobre este personaje en MATHEOPOULOS, H.: *Plácido Domingo. Mis personajes*, p. 261.

<sup>260</sup> Véase E.P.M.: “Pedro Lavirgen: «Llevo un año de auténtica maratón»”, en: *Op. cit.* Ofrece fotografía del protagonista caracterizado como Don José. En esta entrevista hace un recorrido por todas sus actuaciones desde la última vez que estuvo en La Coruña y anuncia sus próximas actuaciones.

segundo acto que si necesita tonos heroicos en su principio, «Santo avvampanar nell'anima», requiere dulzura expresiva en la segunda mitad, «Cielo pietoso»: en las dos fases Lavirgen estuvo realmente brillante y seguro por lo que escuchó una gran ovación.”<sup>261</sup>

Un tanto diferente es la versión de Julio Andrade, en el diario *El Ideal Gallego*, para quien el soporte orquestal fue discreto bajo la buena labor rectora y concertadora de Eugenio Marco. En cuanto a los cantantes, señala que se logró un nivel medio de sobresaliente y que salieron a saludar al final de la representación el director musical y Giampaolo Zennaro, el director de escena. El nivel general de la representación fue muy notable. El rol de Gabrielle Adorno del tenor es descrito con estos términos:

“El tenor demostró encontrarse en buen momento ya que, tras un primer acto en que la voz se mostró algo opaca, sus intervenciones adquirieron gran brillantez en el segundo, desde las frases iniciales y el concertante, hasta el aria, premiada con gritos de entusiasmo. No menos notable en el dúo subsiguiente con la soprano, Lavirgen contribuyó también al éxito general de la representación.”<sup>262</sup>

La segunda sesión de la temporada de La Coruña, lo conforma un programa compuesto por la ópera verista *Payasos*, y un concierto a cargo de la Polifónica “El Eco”, con la Orquesta Sinfónica de Madrid (Grupo de Cámara). El público, bastante más numeroso que en la anterior *Boccanegra*, empezó en forma un tanto apagado, pero fue hacia arriba hasta lograr una gran ovación final –nos dice Ramón Patiño–. El prólogo lo cantó el barítono Leo Nucci, que en la obra se encargó del papel de Silcio; junto a Esther Casas, soprano; el barítono Franco Bordoni, un Tonio magnífico. Todos ellos fueron dirigidos por Francesco Maria Martini, y entre los solistas hubo un triunfador, el tenor Pedro Lavirgen:

“Tras un buen «Un tal gioco», entusiasmó al público con una brillante versión del célebre «Vesti la giubba» y que puso acentos vibrantes y fuerza

---

<sup>261</sup> Confróntese PATIÑO, R.: “Brillante comienzo de la temporada con «Simón Boccanegra»”, en: *La Voz de Galicia*, 7 agosto 1973, p. 6.

<sup>262</sup> Cfr. ANDRADE MALDE, J.: “Excelente comienzo de la ópera con «Simón Bocanegra»”, en: *El Ideal Gallego*, 7 agosto 1973. A.P.T.

dramática en el «Pagliaccio non son», con limpios y sostenidos agudos en ambas ocasiones.”<sup>263</sup>

Para Julio Andrade, la dirección, por el exceso de atención al foso, perjudicó sin duda a los cantantes, quienes alcanzaron un nivel medio bastante inferior con respecto a la ópera anterior. Esther Casas no se encontraba centrada vocalmente. Excelente estuvo Franco Bordini y, entre el reparto, la figura sobresaliente fue Pedro Lavirgen que representó el papel fundamental de la ópera, Canio, de manera espléndida:

“Su actuación resultó en verdad muy brillante. El tenor ha realizado una espléndida versión tanto por facultades vocales como por dotes escénicas. Su interpretación apasionada, a veces incluso violentísima dio vigor a la representación y le conquistó el favor incondicional de un público que prorrumpió en «bravos» más de una vez. Lavirgen utilizó una gran gama de recursos expresivos: desde la media voz bien graduada en el aria Inicial del primer acto, con agudo de excelente resolución (attaco piano con regulador al fortísimo); pasando por la famosa «Vesti la giubba» en donde sus dotes expresivas completaron con inteligencia las vocales; continuando en el aria del segundo acto con muy similares características; hasta la escena final llena de pasión y de violencia. Espléndida actuación del tenor en uno de los momentos más brillantes que le recordamos.”<sup>264</sup>

Este mismo crítico, cuando resume el festival para la revista *Ritmo*, establece el siguiente balance: un nivel medio en general, y un nivel medio bastante bueno en cuanto a calidad artística, destacando los cantantes ya conocidos: Francisco Bordón (barítono), Pedro Lavirgen (tenor) y Loris Gambelli (bajo).<sup>265</sup>

También Antonio Fernández-Cid, atento al avance de las temporadas españolas, reconoce la continuidad y desaliento de los organizadores para llevar a cabo esta XXI edición, para que acoja cuatro representaciones de ópera. Elogia el esfuerzo de juntar el cuadro de cantantes, figuras, compromisario, maestro,

<sup>263</sup> Vid. PATIÑO, R.: “Una buena representación de «Payasos» con triunfo de Pedro Lavirgen”, en: *La Voz de Galicia*, 9 agosto 1973, p. 6.

<sup>264</sup> ANDRADE MALDE, J.: “Segunda función de ópera: «Payasos» y concierto coral”, en: *El Ideal Gallego*, 9 agosto 1973, p. 20.

<sup>265</sup> Confróntese ANDRADE MALDE, J.: “La Coruña: Festival de Ópera”. *Ritmo*. Madrid, n.º 431, mayo- junio 1973, p. 26.

director de escena, técnicos y profesores de orquesta, con la excepción del papel del coro realizado por la Coral Polifónica “El Eco”. En los repartos –señala– abundaron las interpretaciones solistas de calidad y no faltaron las participaciones de artistas nuestros, siendo la más brillante la del tenor:

“Pedro Lavirgen, que siempre arrastra con la fuerza de su temperamento y la generosidad vocal. Muy prometedora en los Payasos de que el citado tenor fue máxima figura.”<sup>266</sup>

#### 2.2.4. Ópera en los Festivales de Marbella y Elda. *Tosca* en Córdoba

Frente a la experiencia de La Coruña, en el sur de la Península Ibérica **Marbella** (Málaga) se va a incorporar al mapa de la lírica. Se programa el llamado Festival Internacional de Ópera y Ballet, llevado a cabo por el grupo Empresas Banús en la Ciudad Parque de Turismo “Nueva Andalucía”.

Para este nuevo acontecimiento social y artístico, la dirección cuenta con la Empresa Pamias del Gran Teatro del Liceo: el coreógrafo Magriñá, las bailarinas, la Orquesta Sinfónica, el personal técnico y la presencia de figuras internacionales, como lo muestra la lista de la compañía para las representaciones de las óperas, *Aida*, *Marina*, *La traviata*, *Carmen* y tres Ballet. Este primer festival se celebra en la Plaza de Toros marbellí, de nueva construcción, que tuvo prevista las condiciones de acústica y de instalación luminotécnica para su utilización como auditorium. En esta temporada, desarrollada entre los días 2 al 12 de agosto de 1973, el tenor cordobés intervino en las funciones de *Aida* y *Carmen*.<sup>267</sup>

La prensa malagueña recogía el éxito de la representación del título verdiano, sin entrar en personalismo porque “los intérpretes estuvieron

---

<sup>266</sup> Cfr. FERNÁNDEZ CID, A.: “Desde la Coruña. El XXI Festival de los «Amigos de la Ópera». A.P.T. Recorte de prensa que manuscrito nos remite a *La Vanguardia Española*, 14 agosto 1973. Recogido en Apéndice Doc. N.º 163.

<sup>267</sup> Programa general del I Festival Internacional de Ópera y Ballet en Nueva Andalucía. *Aida* se representa el día 2 de agosto de 1973 de acuerdo al reparto siguiente: Juan Pons, Stella Silva, Ella Lee y Pedro Lavirgen. En *Carmen*, el día 11 de agosto, junto a Lavirgen, interviene Joan Grillo, Emiko Kubota, Mateo Manuguerra, Rafael Campos, José Ruiz, Christian Poulizac, también dirigidos por Anton Guadagno. Imprime Gráficas Infante.

magníficamente bien, quedando ello evidenciado con los nutridos aplausos que recibieron por parte del numerosísimo público que llenaba la plaza”. Los solistas fueron: Juan Pons, el rey; Blanca Berini como Amneris; Ella Lee en Aida; Pedro Lavirgen en Radamés; Giovanni Gusmerola en Ramfis; Mateo Manuguera en Amonatro; José Ruiz como Mensajero y Cecilia Fondevilla en la Sacerdotisa. Como defecto señalaba cierto eco en las escalinatas del coso cuando intervenían los metales.<sup>268</sup>

También en el levante español, la localidad de **Elda** (Alicante) ofrece el 7 de septiembre, coincidiendo con sus fiestas, el Segundo Festival de Ópera con las dos populares verdianas, *Aida* y *Rigoletto*, y un Ballet. Se representan en el Pabellón, que permite la concurrencia de unos 3000 espectadores de Festivales en los Jardines Castelar. Para ello, nuevamente el Liceo catalán ha trasladado todos sus contingentes: el Coro, a cargo de Ricardo Bottino, que recibió la colaboración de de la Coral Crevillentina; la Orquesta Sinfónica; bailarines de los cuerpos estables con Juan Madriña a la cabeza; los maestros y técnicos.<sup>269</sup>

Testigo de estas tres veladas de Elda fue Antonio Fernández-Cid. Destaca en *Aida* “sobre todo, el trabajo excelente, en una gran noche vocal, de Pedro Lavirgen, que hizo un espléndido tercer acto y derrochó ese temperamento que es su virtud más acusada”. Con él actuaron Pedro Farrés (Amonatro), Áurea Gomes (Aida), Stela Silva (Amneris) y los bajos Carlos del Bosco y Juan Pons, dirigidos por Gerardo Pérez Busquier, aclamado justamente por sus paisanos.<sup>270</sup>

En octubre, es la capital cordobesa la que se viste de gala para acoger, en una única función de *Tosca* a su célebre paisano. No está incluida en la red de los Festivales, sino que se organiza como conmemoración del Primer Centenario de la Inauguración del Gran Teatro de **Córdoba** (1873-1973), y a beneficio del Hogar y

---

<sup>268</sup> R. de M.: “Hoy, en Nueva Andalucía, actúa el Ballet Español”, en: *Ideal*, Málaga, 5 agosto 1973, p. 1. señala que el día 4 se representó *Marina*, a cargo del tenor Francisco Ortiz, y supuso otro “rotundo exitazo”. Según hemos comprobado, este rotativo, en los días siguientes, no recoge ninguna crítica o referencia de este Festival de Ópera.

<sup>269</sup> Programa de mano del II Festival de Ópera de Elda. *Aida*, 7 de septiembre de 1973. Patrocinada por el Ayuntamiento de dicha localidad.

<sup>270</sup> Cfr. FERNÁNDEZ-CID, A.: “Ópera y «Ballet», en las fiestas de Elda”, en: *ABC*, 13 septiembre 1973, p. 71. Esta noticia se ilustra con una caricatura de Lavirgen y Farrés.

Clínica de San Rafael. Efectivamente, este coliseo fue construido en 1873 por el arquitecto Amadeo Rodríguez (pintor Candeball y pintor montador Picoli, que lo fue también de los Teatros Falla de Cádiz y Romea de Murcia) e inaugurado oficialmente con la ópera *Marta* de Friedrich von Flotow. Sus iniciales propietarios Pedro y Carlos López, lo explotaron hasta 1920, fecha de su primera reforma. De 1920 a 1950 su gestión corrió a cargo de la empresa Guerrero; y, desde 1951, a la empresa Sánchez Ramade que, atendiendo a los cambios y nuevos gustos de las gentes, lo incorporó en su cadena de cinematógrafos.<sup>271</sup>

Desde la inauguración hasta el año 1919, durante la época de Carnaval se daban bailes que duraban cuatro días, comenzando el Domingo de Piñata. Para ello se quitaban las butacas, la orquesta tocaba en el escenario, sirviendo las plateas y palcos para las reuniones y consumición de bebidas. En los últimos cien años, han pasado por él las más eminentes figuras de la escena, de la zarzuela, de la ópera y variedades, destacando entre las voces líricas los nombres de Emilio Sagi Barba, Enrico Caruso, José Mardones, Miguel Fleta, Francisco Viñas, Hipólito Lázaro, Ramón Peña, José de Luna, Pedro Terol y Francisca Caballer.<sup>272</sup>

Para esta celebración del primer centenario, la empresa Sánchez Ramade ofrece desde mediados de septiembre una variada programación. En este teatro desde 1964 ha mantenido una cita anual con la lírica (la Compañía Lírica “José de Luna” ha actuado desde los últimos nueve años consecutivos en la feria de otoño); y para 1973 también se incluye zarzuela con la Compañía Lírica “Isaac Albéniz”, que dirige Juan José Seoane. Unida a la anterior, se ofrecen espectáculos variados<sup>273</sup> y como gran colofón se monta una representación de *Tosca*. La

---

<sup>271</sup> Confróntese MÁRQUEZ CRUZ, F. S.: (Coord.) *Córdoba capital*. Vol. 4. Edita CajaSur. Córdoba, 1993, p. 156.

<sup>272</sup> Programa de mano del Gran Teatro de Córdoba. Conmemoración del primer centenario de la inauguración (1873-1973). Función de Gran Gala: *Tosca*, 5 octubre 1973. Empresa Sánchez Ramade. Impreso por papelería artes gráficas San Antonio.

<sup>273</sup> También cuenta para esta celebración centenaria con el recital de María Dolores Pradera con Los Gemelos; el montaje de *Yerma* por la Compañía de Nuria Espert; la Compañía de Teatro Popular “Calderón de la Barca” *Locura de amor* y *Anacleto se divorcia*. También está presente la revista con la Compañía de Zori-Santos y Lina Morgan, y el recital de Jorge Cafrune. Remitimos al Programa de mano del Gran Teatro de Córdoba. Conmemoración del primer centenario de la inauguración (1873-1973). Empresa Sánchez Ramade.

empresa y Pedro Lavirgen ofrecerán la recaudación de esta función a beneficio del Hogar y Clínica de San Rafael.<sup>274</sup>

El tenor visita la ciudad en septiembre para cuidar todos los detalles de montaje y organización, ocasión en la que ofrece una entrevista al diario *El Correo de Andalucía*. Emilio Asensio Castillo, jefe de programación y contratación de la empresa organizadora, afirma que traer a Pedro Lavirgen a su ciudad ha sido una gran sorpresa, más por la dificultad de poder encontrarle unas fechas libres que por razones de índole económica, porque no cobrará absolutamente nada. El tenor explica cómo en su niñez se curó en el Hospital y Clínica de los Hermanos de San Juan de Dios, razón por la que tiene una deuda de gratitud hacia esta institución; la mejor forma de traducir este sentimiento, no podía ser otra que ofrecerse en su beneficio desinteresadamente, aprovechando esta conmemoración.<sup>275</sup>

En esta misma entrevista Lavirgen comenta también sus inicios profesionales y responde a algunas preguntas. Sus respuestas permiten acercarnos al plano más humano y a la propia dimensión de su carrera en estos años. Señala, sin ninguna duda, a Miguel Fleta como el mejor tenor de todas las épocas, y de ahora, dentro de su especialidad, a Francisco Corelli. Estableciendo un escalafón de tenores, afirma que, sin pecar de modestia, es el único tenor español conocido, actualmente, como heroico. Su situación actual en el panorama musical es el siguiente: “En el terreno del arte, el llegar (...) está lleno siempre de dificultades que sólo se superan a base de voluntad y entrega. Pero si ya es muy difícil llegar, es más difícil aún mantenerse (...) En la cumbre no, estoy en la penúltima meseta.”<sup>276</sup>

---

<sup>274</sup> Avanzando en la historia del Gran Teatro, señalamos que actualmente es el único teatro que se mantiene en activo en la capital, al estar cerrado el Teatro Góngora de la calle de Ángel de Saavedra. Añadir, además, que el año 1976 pudo ser un año negro para este teatro; pero, gracias a la rápida gestión de Miguel Salcedo Hierro, se evitó su demolición cuando presentó una moción al pleno municipal para incoar el expediente de expropiación forzosa, en base a la utilidad pública del edificio. Tras su cierre durante seis años y su rehabilitación, volverá a ver encendido sus focos en marzo de 1986, gestionado por medio de una Fundación Pública Municipal. Véase MÁRQUEZ CRUZ, F. S.: *Op. cit.*

<sup>275</sup> Confróntese CERRATO, F.: “Pedro Lavirgen cantará «Tosca» a beneficio del Hospital y Clínica de San Juan de Dios”, en: *El Correo de Andalucía*, 16 septiembre 1973, p. 18. Reproduce una fotografía de Lavirgen como Don José, tomada en el Teatro de Piacenza.

<sup>276</sup> *Ídem.*

Por fin llegó el día de la efemérides cordobesa. El discurso conmemorativo del centenario corre a cargo de Francisco Melguizo, en calidad de académico de la Real Academia de Córdoba. Trató de la necesidad de este teatro, de su conservación para la ciudad, de su utilización para grandes espectáculos y de la importancia de la función de esta ópera, con la más relevante figura lírica comprovinciana del momento (en mucho tiempo) al frente del reparto.<sup>277</sup>

Los intérpretes para la obra de Puccini fueron: Mirna Lacambra, en plenitud vocal y de musicalidad, que tuvo que repetir el *Visi darte*; Pedro Farrés, Julio Catania y Pedro Lavirgen, que entregado en su ciudad se mostró sensacional, haciendo alarde de su dominio del aire y de la escena, aunque una flema parece que empañó la limpieza de su actuación:

“Delicadamente lírico en la «Recóndita armonía» como emocionadamente dramático en «E lucevan le stelle» y sensacional de «fiato» y de bravura en varios agudos jaleados incluso extemporáneamente, aunque alguno de ellos no fuese del todo limpio por uno de esos accidentes propios de tan delicado y sensible instrumento como es la garganta.”<sup>278</sup>

Diego Monjo (recordemos que este nombre está asociado al Liceo de Barcelona), realiza el montaje escénico, y Eugenio Marco lleva la batuta. Pero el crítico local añade otro factor más del éxito: la presencia del Coro del “Real Centro Filarmónico de Córdoba” con su director Carlos Hacar como maestro. El afinado acoplamiento de las voces y una desenvuelta participación en la acción, dan crédito para contar con ellos en otras obras de mayor compromiso y, subsiguientemente, para que Córdoba pudiera tener ópera con periodicidad.<sup>279</sup>

La labor de Carlos Hacar marca un significativo protagonismo del coro de dicha entidad cordobesa. La experiencia adquirida al frente de la Agrupación de Cantantes Noveles Pro Arte Lírico, fundada por su maestro Rafael Serrano Palma, y su labor como Catedrático de Canto del Conservatorio, le convierten en un director de sólida preparación que lidera el coro en base a un sistema de trabajo

---

<sup>277</sup> Cfr. MELGUIZO, F.: “Solemnidad artística en el centenario del Gran Teatro”, en: *Córdoba*, 11 octubre 1973, p. 14.

<sup>278</sup> *Ídem*.

<sup>279</sup> Cfr. *Ídem*.



basado en el rigor y en la disciplina.<sup>280</sup> Un camino para la ópera en la ciudad de Córdoba se ha echado a andar al contar con un elemento propio como es el coro. Éste verá sus frutos en años venideros al actuar en 1976 con gran éxito de crítica en *La traviata* de Verdi en las ciudades de Vigo, Córdoba y Sevilla.<sup>281</sup>

En nuestra opinión, el que una ciudad cuente con formaciones estables, como son un coro y la orquesta, permite que se consolide una base musical. Las agrupaciones vocales de una localidad se van estructurando en organizaciones más o menos permanentes, especializadas en un repertorio determinado, y a su vez se establece una jerarquía que va transformando la calidad de otras formaciones corales. El tiempo y la experiencia musical crea afición, forma cantores, crea un espacio para dar una oportunidad a los jóvenes a poner en práctica lo estudiado en las clases de canto. Se va sembrando un camino que pudiera culminar con la realización de las producciones propias.

Desde tierra cordobesa, la siguiente actuación del tenor Lavirgen tiene lugar en **Teherán** (Irán), donde forma parte del cuarteto principal para un montaje de *Carmen* que realiza La Tehran Opera Compay con: Pari Arianpour (*Carmen*), Hila Gharakhanian (*Micaela*), Giulio Fioravanti (*Escamillo*), dirigidos por Lotfi Mansouri.<sup>282</sup> Fue una ocasión que le permitió saludar a los Emperadores de Persia.<sup>283</sup>

---

<sup>280</sup> Confróntese MORENO CALDERÓN. J.M.: *Música y músicos en la Córdoba contemporánea*, pp. 225-226.

<sup>281</sup> Para ver el éxito de este coro en la ópera celebrada en la ciudad hispalense remitimos a CASAS ARIAS, A.: "Música en Sevilla". *Monsalvat*. Barcelona, n.º 30, julio-agosto, 1976, pp. 426-427. Tras un largo paréntesis operístico en la ciudad sevillana, el Teatro Lope de Vega abrió de nuevo sus puertas para este género con dos títulos verdianos *Rigoletto* y *La traviata*, escuchadas en la primera jornada. Violetta fue genialmente interpretado por Josefina Arregui, Giuliano Ciannella fue un inmaduro Alfredo, el tan esperado Sergio de Salas (Germont) estuvo inseguro y con desajustes con la orquesta, mientras el resto de los intérpretes cumplió con el éxito general. Fue dirigida por Eugenio. M. Marco. Mención especial dedica al Coro que protagonizó, de forma magistral, la importante labor que la ópera verdiana requiere. Las representaciones fueron sufragadas por el Club Urbis en colaboración con el Ayuntamiento.

<sup>282</sup> Programa de mano de la Tehran Opera Compay: *Carmen*. Según el libro de contabilidad, realizó tres funciones en octubre de 1973.

<sup>283</sup> Foto de Lavirgen saludando a los emperadores de Teherán el pasado 27 de octubre. Véase en GUERRERO MARTIN, J.: "Pedro Lavirgen; una generosidad vocal sin límites", en: *La Vanguardia Española*, 23 noviembre 1973, p. 53.

### 2.2.5. Liceo de Barcelona temporada 1973/1974: Debut en *L'amore dei tre re*. Por segunda vez, *Il trovatore*

Tras viajar a Hamburgo, donde afrontaría la ópera verdiana *Don Carlo*<sup>284</sup>, el tenor va a permanecer en Barcelona preparando sus diferentes intervenciones. En la capital catalana, actúa en un recital correspondiente al acto inaugural del prestigioso Concurso Internacional de Canto “Francisco Viñas”, en su XI edición. El que fuera gran barítono Gino Bechi, ahora volcado en la dirección escénica, dedicó estas palabras de felicitación a Pedro Lavirgen tras escucharlo: “Desde Gigli, ningún tenor me había emocionado tanto al oír cantar ópera como lo ha hecho usted hoy.”<sup>285</sup>

Por estos días, el artículo “Pedro Lavirgen; una generosidad vocal sin límites” prepara su aparición en el Liceo. En el mismo se hace un repaso de su vida profesional y familiar y se le formulan cuarenta preguntas para trazar su personalidad. De entre ellas, destacamos que su rasgo principal es el apasionamiento, que se convierte en principal defecto, porque le impide ver las cosas con objetividad. En el hombre aprecia la generosidad en el más amplio sentido de la palabra y en sus amigos, la sinceridad. Sueña con una larga vida para disfrutar de su familia y de lo hermoso que le ofrece la vida. Desea morir en paz y lo más tarde posible. Su peor desgracia, perder a algún ser de los que quiere de verdad. Detesta la injusticia. Se siente en estos momentos feliz, tranquilo y en paz consigo mismo. El autor de la entrevista finaliza subrayando el apasionamiento y la entrega que el tenor pone en sus actuaciones, que suelen producir un desbordante entusiasmo en quienes le escuchan.<sup>286</sup>

La capital condal cuenta con las veladas musicales organizadas en torno al XI Festival Internacional de Música, los conciertos de la Asociación Cultural Musical, el Forum musical, y los ofrecidos por la Orquesta Ciudad de

---

<sup>284</sup> Según el libro de contabilidad, el día 15 de noviembre de 1973.

<sup>285</sup> GUERRERO MARTIN, J.: *Op. cit.*, p. 53. Estas palabras, fueron escuchadas en el recital del pasado día 17 por el propio José Guerrero, que las transcribe en este artículo.

<sup>286</sup> Cfr. *Ídem*. Aparte de la mencionada fotografía del tenor saludando a los emperadores de Teherán, en otra aparece junto a su esposa y sus cinco hijos. Se mencionan diferentes anécdotas, a las que hemos hecho referencia en otras ocasiones.

Barcelona<sup>287</sup>, las que se suma la labor musical del Gran Teatro del Liceo que, cumpliendo con su puntual tradición, abrió la temporada el 8 de noviembre de 1973. Para tal ocasión se hizo con *Caterina Cornaro* de Gaetano Donizetti, una ópera redescubierta por Montserrat Caballé, quien propuso su reposición, contando con Jaime Aragall a su lado, y de la que el público pudo aplaudir sin reservas hasta cuatro funciones. Junto a este desconocido título siguieron en la programación *Iris*, de Pietro Mascagni (no se representaba en el Liceo desde 1901) y el título del postverismo *L'amore dei tre re* de Italo Montemezzi, ausente también del Liceo desde 1930.<sup>288</sup>

Nuevamente, el empresario Juan Antonio Pamias abordaba una de las facetas más interesantes del Gran Teatro del Liceo de Barcelona en los últimos años: la selección de obras infrecuentes para la programación, con títulos que en muy pocos teatros del mundo eran repuestos, debido a gustos del público, la dificultad de encontrar intérpretes adecuados, etc. Como señalaba Juan Antonio Gutiérrez de Liencres (*Monsalvat*) cada vez que los aficionados acudían a estas representaciones, podían apreciar las injusticias cometidas al olvidar óperas que por su valor musical merecerían pertenecer al repertorio habitual. En este sentido, en estas ediciones fue una sorpresa el comprobar la belleza y el sumo interés de obras como *Caterina Cornaro*, el verdiano *Attila*, la tragedia de Gluck *Iphigénie en Tauride*, el arrebatador impulso verista del *Iris* de Mascagni o la grandilocuencia dramático-musical de la straussiana ópera de Montemezzi *L'amore dei tre re*. Consideraba también que el público debía tomar conciencia del esfuerzo e interés que presuponían estas reposiciones que, con el tiempo, hacían del asiduo liceísta un aficionado de amplia visión estilística, si bien

<sup>287</sup> Estos 5 apartados conforman la crónica de Barcelona, que pueden verse en *Ritmo*. Madrid, n.º 438, enero 1974, p. 23.

<sup>288</sup> Vid. ALIER, R., AIXALÁ, R. y MATA, F.: *El Gran Teatro del Liceo*, pp. 361-363. Recoge también cómo este inicio de temporada pasó, en el terreno artístico, por diferentes acontecimientos: un poderoso agudo de Montserrat Caballé mal enfocado y que “se vio obligada a cortarlo apenas nacido, lo cual no fue óbice para el éxito de la pieza” en la ópera *Caterina Cornaro*; o el gallo en el tremendo *gioir* de *La traviata*, por el que no quiso recoger las ovaciones que cosechó junto a José M.<sup>a</sup> Carreras; el abandono del escenario, de Jaime Aragall en su última aria de *Lucia*, dejando al público estupefacto (después se supo que fue con motivo de una lipotimia, reapareció y siguió cantando).

reconocía que se había olvidado un tanto la moderna producción operística, cada día más impuesta en los principales teatros del mundo.<sup>289</sup>

Pedro Lavirgen, en esta temporada del Liceo 1973/74, se presenta por primera vez cantando *El amor de los tres reyes* de Montemezzi, de la que se celebran tres representaciones durante los días 24, 27 y 29 de noviembre de 1973. Serán las únicas ocasiones de su carrera en que aborde el rol de Avito. Posteriormente, interpreta su obra de repertorio *Il trovatore*.

La ópera *El amor de los tres reyes*, compuesta por Italo Montemezzi (1875- 1952) sobre libreto de Sem Benelli, fue estrenada con éxito en 1913 en la Scala de Milán. Su argumento transcurre en un ambiente feudal italiano: Manfredo, hijo del Duque Archibaldo (que es ciego) está guerreando mientras que su esposa, Flora, le engaña con Avito, su primer amor. El Duque lo descubre y estrangula a Flora sin haber podido saber quién era el amante. En el último acto, el cuerpo de ella permanece tendido sobre un túmulo mortuario, los labios han sido rociados por Archibaldo con un poderoso veneno. Avito se aproxima a su amada inerte y la besa, sucumbiendo por el terrible efecto del veneno, que mata también a Manfredo, el esposo, quien igualmente ha querido besar por última vez a la infiel esposa.

Para la reposición de esta ópera, señala Xavier Monsalvatge (*La Vanguardia Española*)<sup>290</sup>, se ha contado con buenos cantantes y una digna escenificación dirigida por Gino Bechi. Siguiendo la habitual disposición de su crítica, analiza la obra musical y considera que, para una tragedia que raya en el folletín, Montemezzi aplicó una música superior al tema, en la que se mantiene el equilibrio entre las tendencias italiana y wagneriana. La obra está bien escrita, sin baches en el fluir melódico, con cierta fuerza descriptiva y densidad sinfónica. En esta ocasión, contaba en la dirección orquesta con Ino Savini. El aplaudido reparto lo conforman la soprano Ileana Meriggioli, una voz caudalosa y expresiva como

---

<sup>289</sup> Vid. GUTIÉRREZ DE LIENCRES, J. A.: “El repertorio del Liceo en la etapa Pamiás”. *Monsalvat*. Barcelona, n.º 11, noviembre 1974, pp. 823-825.

<sup>290</sup> Confróntese MONSALVATGE, X.: “«L’amore dei tre re», de Italo Montemezzi”, en: *La Vanguardia Española*, 25 noviembre 1973, p. 44.

la que convenía al personaje de Flora, quien convenció unánimemente al público; el barítono Attilio d'Orazi (Manfredo) y el excelente bajo Dimiter Petkov (Duque Archibaldo).<sup>291</sup> Analiza en segundo lugar al tenor cordobés, quien volvió a imponerse en el escenario:

“La vuelta de Pedro Lavirgen fue celebrada. Cantante querido por todos, artista consciente, tenor de voz atrayente y de temperamento, en el papel principal de Avito se impuso sin acudir a concesiones cosa que no va con su honestidad de cantante riguroso y musical”.

La visión del espectáculo –concluye Monsalvatge– es que el público descubrió una ópera que le interesaba, y de la que gustó también la interpretación, aplaudiendo al final de los actos con un calor inequívoco.

Para Juan Arnau (*TeleExpres*)<sup>292</sup>, esta reposición beneficia a la cultura operística del público barcelonés y, tras analizar los valores musicales de la partitura, impone, en primer lugar, la cita sobre Pedro Lavirgen, quien mostró su perfecto dominio lírico:

“En el momento de oro de su carrera, la trascendencia de esta realidad está en que el artista es consciente de la misma, circunstancia que advertimos en su canto ilusionado, lleno de fe y generoso de entrega. Más fluido que nunca su hermosa voz alta de colocación, con proyección brillante de sonido y dominada la emisión en interpretación segura, nuestro admirado tenor se produce con un total convencimiento de sus grandes posibilidades y así la versión que Pedro Lavirgen ofrece de Avito tiene todo el lirismo y el sentido dramático que más puede desearse para el personaje”.

También Augusto Valera (*El Noticiero Universal*) se felicita por el conjunto en esta manifestación operística. Si tiene que destacar a un nombre, realza al extraordinario bajo quien encabeza su titular, sin que ensombrezca en absoluto al de Pedro Lavirgen como Avito, ni a todos los demás protagonistas, que continua enumerando: “todos ellos supieron estar a la altura de las circunstancias y constituir ese conjunto que dio vida a la partitura a través de la

---

<sup>291</sup> En intervenciones episódicas estuvieron en su lugar José Manzaneda, Carmen Hernández Cecilia Fontdevila y José Ruiz.

<sup>292</sup> Vid. ARNAU, J.: “«L'amore dei tre re», un ópera muy interesante”, en: *TeleExpres*, 28 noviembre 1973. A.P.T.

voz y un buen resultado escénico coadyudado por una rica representación de tipo tradicional.”<sup>293</sup>

Coincide pues con el siguiente balance de Rosa Beatriz Pérez Ares a quien, aparte de otras consideraciones, le parece interesante poder conocer estas obras que en su día señalaron los gustos y tendencias de una época, aunque luego hayan quedado relegadas. Es una ópera de denso dramatismo argumental, que la música recoge y subraya adecuadamente. Excelentes protagonistas fueron: Pedro Lavirgen, Ileana Merioggioli, Dimiter Petkov y Attilio d’ Orazi, bien secundado por los restantes intérpretes.<sup>294</sup>

Luis Ángel Catoni, en *Opera News*, aún matiza más las peculiaridades estilísticas que han destacado en Pedro Lavirgen en su rol de Avito: es ahora un tenor con voz media y canto suave así como con pasión y generoso fraseo.<sup>295</sup>

Alier, Aixalá y Mata, señalan de esta reposición que el público no supo apreciar la obra, que pasó sin pena ni gloria. Con respecto a los solistas, nombra a dos de ellos: “D. Petkov fue un Archibaldo francamente bueno, y Pedro Lavirgen dio vida al personaje de Avito con solidez y carácter.”<sup>296</sup>

De una de las representaciones de la obra de Montemezzi, Jaime Tribó nos cuenta una anécdota relacionada con la personalidad apasionada, afable y de gran temperamento del tenor. Parece ser que, acabado el tercer acto, sin saber por qué, se abrió el telón para saludar y salió solamente el bajo, que recibió una gran ovación. Pedro Lavirgen se molestó tanto que se fue al camerino y, pese a que el público lo aclamaba con sus aplausos, no salió. Estaba muy indignado por lo ocurrido y cuando el tenor se enfadaba, lo sabía todo el teatro, se le notaba.<sup>297</sup>

Pero si no deseamos conformarnos con los testimonios escritos sobre la encarnación del rol de Avito de *L’amore dei tre re*, de Italo Montemezzi, podemos disfrutar de la prestancia vocal de Pedro Lavirgen en la grabación de una

---

<sup>293</sup> Cfr. VALERA, A.: “Petkov y Lavirgen, extraordinarios en «El amor de los tres reyes»”, en: *El Noticiero Universal*, 26 noviembre 1973, p.55. Se muestra una foto de estudio del tenor, la soprano y el bajo.

<sup>294</sup> Cfr. PÉREZ ARES, R. B.: “Barcelona: Gran Teatro del Liceo”. *Ritmo*. Madrid, n.º 438, enero 1974, p. 23.

<sup>295</sup> Vid. CATONI, L. A.: “Barcelona”. *Opera News*. 26 enero 1974, p. 34. “Pedro Lavirgen (Avito) is now a tenor with *mezza voce* and *piano* singing as well as passion and generous phrasing”.

<sup>296</sup> Cfr. ALIER, R., AIXALÁ, R. y MATA, F.: *Op. cit.*, pp. 361-362.

<sup>297</sup> Entrevista de la autora a Jaime Tribó (21 junio de 2000).

de las funciones (24, noviembre). En año 1994 sale al mercado este título bajo el sello discográfico ARKADIA que, con ésta y otras recuperaciones (hasta 32 CD inéditos), pretende homenajear al director boloñés Ino Savini. Para ello rescata este adulterio medieval que –siguiendo a la *Revista Diverdi*– en esta versión del Liceo “encuentra un equipo vocal entusiasta –sobre todo por el valiente Avito de Pedro Lavirgen–.”<sup>298</sup>

Uno de los momentos más trágicos le corresponde a Avito, acto tercero, cuando canta ante su amada muerta: *Fiora, Fiora.... É silenzio: siamo soli...* Después de todo el desarrollo que le ha precedido, aún queda una página de gran dureza para el tenor, tanto por lo que se pide dramáticamente como vocalmente. Este comienza con un recitado en que va mostrando su desesperación al encontrarla sin vida. La tensión se refuerza con el papel otorgado a la orquesta, en una página cuasi wagneriana, que acompaña a la voz en el clímax que se produce sobre las palabras *Fiora, lo voglio*, cuando desea besarla, y se eleva hasta un *sib*, sobre el que pronuncia la palabra *rammenta*, sin desfallecimiento para el solista. Éste no pierde un ápice de energía y aún debe desagarrarse en su expresión de dolor. Indudablemente, podemos escuchar al cantante mostrando un excelente despliegue de medios vocales, otorgando un increíble realismo a su personaje.<sup>299</sup>

Por estas fechas (diciembre de 1973), Pedro Lavirgen graba *Maruxa*, zarzuela en dos actos de Amadeo Vives. El sello discográfico Columbia, reúne un reparto que como señala a ojos de hoy podemos calificar de lujo: Montserrat Caballé, Vicente Sardinero, Ana Riera, Pedro Lavirgen, Víctor de Narké, con el Coro “Orfeó Gracienc” y la Orquesta Sinfónica de Barcelona, dirigida por Enrique García Asensio. Al año siguiente cuando sale al mercado, M. Montero

<sup>298</sup> F.F: “*L’amore di tre re*, de Montemezzi, con Pedro Lavirgen desde el Liceo. De adulterios y acosos sexuales”. *Revista Diverdi*. Boletín de Información Discográfica. Año III, n.º 21, noviembre 1994, p. 10. En el artículo se inserta foto de Lavirgen. El disco en concreto es ARKADIA referencia HP 607.2 (2CD) D4x2. (edición que comparte con un extracto de *Tosca*, con Magda Olivero). Este artículo aporta algunos datos de la ópera que alcanzaba en el Metropolitan un éxito arrollador, un año después de la Scala, gracias a la interpretación de Lucrezia Bori, Pasquale Amato y Adamo Didur. La ópera mantuvo en el teatro una presencia estable por el apoyo de grandes sopranos (Ponselle, Moore, Kirsten). Tenores que la han interpretado han sido: Gigli, Jonson y Kullmann.

<sup>299</sup> Un fragmento de *Fiora, Fiora.... É silenzio: siamo soli...* puede escucharse en las pistas del CD que hemos seleccionado. En concreto hemos recogido el momento del clímax mencionado.

(*Ritmo*) alaba el excepcional reparto, para una obra que no se grababa ni representaba desde los años 30, y en la que Lavirgen interpreta con acierto y medida su role.<sup>300</sup>

Durante el año 1974, la Sociedad General de Autores de España (SGAE), celebraba su 75 aniversario. Una de sus labores se encuentra relacionada estrechamente con mundo de los discos, pues sus ventas están reguladas por los contratos de esta Sociedad con la industria fonográfica española. Con respecto al mundo de la fonografía, quizá conviene recordar que en los años 50 nació el disco grande *Long Play*, de 30 cm, en su origen destinado exclusivamente a la música clásica (en nuestro país también dedicado a la zarzuela), mientras el *EP* se destinaba al naciente pop. En los 70 se pasó a la venta masiva de los *LP* y a la sustitución del *Ep* por el *single*, de idénticas características, pero con sólo una canción en cada cara. Junto a esos sistemas había que añadir el casete y el cartucho de ocho pistas.<sup>301</sup>

Estos avances permitieron que las grabaciones discográficas constituyeran un medio más para acercar la música y los propios artistas a los oyentes. Los melómanos tenían a su disposición un nuevo medio para conocer las obras musicales, al margen del concierto o representación en directo, en ocasiones con precios prohibitivos. Pronto se entendió la producción discográfica como una

---

<sup>300</sup> MONTERO VALLEJO, M.: “Crítica de la grabación de Maruxa”. *Ritmo*. Madrid, n.º 445, 1974, p. 43. La grabación pertenece a Columbia Stereo, SCE 964/5. También se puede encontrar en versión CD, serie Alambra WD 71584 que edita BMG Ariola.

<sup>301</sup> Vid. MIGUEL LÓPEZ, JOSÉ: “Reproducción mecánica”. *Ritmo*. Madrid, n.º 445, 1974, p. 34. Hasta la Segunda Guerra Mundial, las compañías editoriales se entendían directamente con los autores. En cada disco, por entonces de pizarra, 25 cm y 78 r.p.m., se pegaban unos timbres móviles de 25 cm, que eran los que primariamente crearon los derechos de reproducción mecánica. Tras la guerra, se hizo cargo de la administración de estos derechos la SGAE, que estableció unos contratos-tipo con Industria, que, con sus modificaciones estuvieron vigentes durante los años setenta. Esta industria ha sufrido un gran auge desde los primitivos rollos perforados y organillos de los años veinte. Al antiguo fonógrafo de manivela, tipo bocina o maleta, le sucedió la gramola de cuerda, que ya tenía aguja de zafiro. Con la expansión en los años treinta de los discos, a la par que la radio, comenzaron a crearse en España nuevas casas. A la antigua *Voz de su amo* se les unió *Odeón* y *Columbia*. Tras el disco de ebonita de 17 cm y cuatro canciones (*EP*), nació el *LP*.



posibilidad para la difusión cultural, un producto de consumo, quedando enterrados aquellos prejuicios de los años 60.<sup>302</sup>

El Gran Teatro del Liceo aún tiene un segundo cartel con el tenor Lavirgen durante esta temporada, cuando en los días próximos a la Navidad se representa *Il trovatore* de Giuseppe Verdi. Se trata de una ópera muy ligada con la historia del Liceo, donde ha sido representada hasta ahora 278 veces, y que fue ofrecida de manera apoteósica por este tenor en la temporada 1968-1969. Recordemos que en uno de los entreactos se le hizo entrega de la Medalla de Oro del Liceo.<sup>303</sup>

*El trovador* constituye una partitura clave para los cantantes, en especial para el cuarteto tenor-mezzo-soprano-barítono, por lo que el compositor Xavier Monsalvatge supedita, al lucimiento de estos, a casi todo lo demás. La representación contó con el debut en la ciudad de la soprano norteamericana Carol Neblet, de agudos espléndidos pero, en la dicción quedó un poco por debajo del alcance de su timbre; con Bianca Berini, que sorprendió por una vehemencia y un alcance vocal superiores; Franco Bordoni, quien produjo buena impresión, pero el triunfador de la noche fue el tenor Pedro Lavirgen, tantas veces admirado en este escenario:

“Lavirgen es artista que se adapta con particular facilidad al repertorio italiano. Está mejor que nunca, canta decidido, modula con ductilidad expresiva y para él, ni los agudos ni la tensión de la melodía verdiana no son ningún problema. En toda la obra se manifestó con un aplomo y una entrega que tuvo, después de sus principales intervenciones en las arias «Amor, sublime amore...» y

---

<sup>302</sup> Efectivamente, se tiene un punto de vista nuevo sobre las grabaciones. La oficina de prensa de la Asociación Sindical de Músicos Españoles informaba en 1968 que el disco en sí no era nocivo para la profesión musical y que, por el contrario, constituía el mejor instrumento para la difusión de la música. Era preciso discernir entre producción y reproducción, sin que la segunda invadiese ambientes ni sustituyese el elemento humano como forma de evasión salarial. Véase el artículo “Los músicos y los discos”. *Ritmo*. Madrid, n.º 386, 1968, p. 12.

<sup>303</sup> Programa de mano del Gran Teatro del Liceo: *Il trovatore*. Las funciones se establecen inicialmente los días 20, 23 y 25 de diciembre 1973. La anunciada e indisputada Stella Silva es reemplazada por la mezzo Bianca Berini, que interpreta el rol de Azucena. Conde de Luna lo aborda Franco Bordón; Leonora, Carol Neblet; Ferrando, Carlo del Bosco; Inés, Cecilia Fondevila; Ruiz, José Ruiz; Viejo zíngaro, Joan Baptista Rocher. Director: Michelangelo Veltri. El cartel anunciador del Liceo de la primera representación de *El trovador*, viernes noche a las 9'30 horas, puede verse en: *La Vanguardia Española*, 21 diciembre 1973, p. 67. En el del día 23, página 63 se anuncia la segunda representación, para ese mismo domingo a las 5 de la tarde, y se avanzaba que la última sería el próximo martes día 25, en función de noche. La primera función se atrasó un día en señal de luto por un violento atentado que hubo en Madrid y que conmocionó a toda España.

«Di quella pira» el premio de una ovación cerrada amenizada con bravos y griteríos.”<sup>304</sup>

Añade Monsalvatge que esta ópera verdiana continúa siendo una ópera de repertorio insoslayable, y sigue representando una plataforma del bel canto que, admitida en sus limitaciones y sus formulismos, proporcionará éxito a los cantantes y los que anoche fueron sus protagonistas, debieron quedar satisfechos de la acogida del público. El maestro Veltri llevó con autoridad la orquesta, y en la presentación escénica no hubo novedades dignas de mención.<sup>305</sup>

Juan Arnau (*TeleExpres*) hace un balance en bloque de la representación, a la que le hace destinataria de consideraciones sobresalientes. Particularmente, detalla los momentos más excelentes y generosos que afectan a la brillante actuación de Pedro Lavirgen:

“Protagonista de impulso dramático y canto vehemente controlados por un hacer que tuvo calidad. Siempre hermosa la voz, en una etapa de madurez técnica que se evidencia en la igualdad del color, en la emisión alta y bien dirigida y en la cantidad de sonido. Pedro Lavirgen volvió a conseguir un gran éxito que, si bien fue extensivo a toda la interpretación, tuvo momentos de sobresaliente fulgor, como la excelente dicción de «Desserto sulla terra», cantado con línea, y la muy bella versión del «Ah, si ben mio», conseguida con generosidad de matices y calidad de fraseo. Sin embargo, la mayor explosión de aplausos se produjo luego en la «pira» cantada con valentía, control y seguridad en el agudo, emitido con facilidad y redondez.”<sup>306</sup>

De los balances que se ofrecen, sobre lo que ha significado artísticamente la temporada 1973-1974 de este coliseo lírico, tenemos constancia en tres publicaciones: La referencia que hasta ahora siempre hemos tomado de la *Historia Artística del Liceo*; la revista de música más antigua que existe en España: *Ritmo*; y *Monsalvat* una nueva revista nacional especializada en música,

---

<sup>304</sup> Confróntese MONSALVATGE, X.: “«El Trovador», de Verdi”, en: *La Vanguardia Española*, 22 diciembre 1973, p. 44.

<sup>305</sup> *Ídem*.

<sup>306</sup> Cfr. ARNAU, J.: “«El Trovador», de Verdi”, en: *TeleExpres*, 22 diciembre 1973, p. 29.

con sede en Barcelona, y cuyo primer número sale, con escaso apoyo institucional, en diciembre de este año de 1973.<sup>307</sup>

En la revista *Ritmo*, Rosa Beatriz Pérez Ares, al referirse al *Trovador*, se centra en las virtudes del trío protagonista:

“Estuvo interpretado por Carol Neblet (Leonora), Bianca Berini (Azucena) y Pedro Lavirgen (Manrico). Carol Neblet, que hacía su presentación, resultó una buena soprano, pero algo dura y desigual en la emisión de la voz. En cuanto a B. Berini y P. Lavirgen, son artistas que han dado repetidas muestras de su valía.”<sup>308</sup>

En la *Historia Artística del Liceo*, respecto a esta ópera verdiana, se apunta que “tuvo un éxito sólo relativo, pues si Pedro Lavirgen logró un aplauso general como Manrico, la norteamericana Carol Neblet fue más discutida como Leonora, a pesar de una labor digna.”<sup>309</sup>

José Antonio Gutiérrez de Liencres recoge en la revista *Monsalvat* estos comentarios referidos a las óperas que venimos comentado: de la prácticamente desconocida *L'amore dei tre re*, compleja y apasionante partitura de manifiesta filiación straussiana dice: “genial protagonista fue el bajo Ivan Petkov en el Archibaldo que junto a nuestro excelente tenor Pedro Lavirgen y a la soprano I. Merigglioli, logró crear el «Clime de triunfo» siempre deseado.” Con respecto a la partitura verdiana señala: “el excepcional *Trovatore* que ya conocemos de Pedro Lavirgen, en el que participaron además la soprano Carol Neblet, a nuestro parecer primerísima intérprete de la Leonora, y el barítono de voz importante y genuinamente verdiana Franco Bordoní”.<sup>310</sup>

---

<sup>307</sup> Dos años más tarde, con carácter retroactivo se le deniegan las cantidades correspondientes a la subvención que le concedía la Delegación Nacional de Cultura del Movimiento. Por ello cambió su maquetación y se mantuvo en una línea crítica con la idea de hacer “una revista popular de música clásica”, véase INFIESTA, J. M.: “Aclaración a nuestros lectores”. *Monsalvat*. Barcelona, abril 1996, n.º 27, pp. 195-196.

<sup>308</sup> Vid. PÉREZ ARES, R.-B.: “Barcelona: Ópera en el Liceo”. *Ritmo*. Madrid, n.º 439, 1974, pp. 20-21.

<sup>309</sup> ALIER, R., AIXALÁ, R. y MATA, F.: *Op. cit.*, p. 363.

<sup>310</sup> Confróntese GUTIÉRREZ DE LIENCRES, J. A.: “La Temporada de Ópera 1973-74 en el Gran Teatro del Liceo”. *Monsalvat*. Barcelona, n.º 4, marzo 1974, pp. 341-342. El punto culminante de la temporada es la fabulosa versión de *Aida* protagonizada por un terceto de grandes divos: Montserrat Caballé, Plácido Domingo (que ha dirigido *Attila*) y Giampiero Mastromei, los tres en interpretaciones francamente modélicas. También se realizó el estreno mundial de *Vinatea* de Matilde Salvador.

Para cuando finalice la presente temporada, Gonzalo Alonso Rivas escribirá en la revista *Ritmo* unas reflexiones sobre el desarrollo en general de la misma, que nos sitúa en los problemas por los que atraviesa la ópera en España. En su opinión, están creciendo unas breves temporadas en el resto de las ciudades; algunas con subvenciones oficiales y otras enteramente privadas, pero todos estos esfuerzos no pueden remediar una situación operística caracterizada por: la ausencia de auténticos teatros operísticos en donde escenificar obras con dignidad; el número de ensayos claramente insuficientes en la parte orquestal, así como su reducida plantilla por imposibilidad salarial y la falta de espacio en los fosos; la recurrencia a un repertorio completamente tradicional compuesto por dos docenas de obras archiconocidas; la falta de garantía de una conveniente recaudación; los precios lejos del alcance de la clase media y del sector juvenil que debe ser quien mantenga la tradición.<sup>311</sup>

En tal estado –añade– todo el interés del espectáculo “se concentra en la presencia de astros del firmamento lírico, única base de la ópera en España”. Todos estos problemas mencionados se dan en el Liceo, si bien, gracias a la gestión de la empresa, han sido notablemente disminuidos y en un esfuerzo ejemplar se producen todos los años estrenos de auténtico interés, obras enterradas del repertorio belcantista, operas modernas e incluso estrenos mundiales. Para el Liceo, único teatro estable de ópera en España, reclama que se cierren las puertas una vez comenzada la representación hasta el siguiente cuadro. Y finaliza con el siguiente balance de la temporada 1973-74: ha sido una temporada de nivel medio aceptable.<sup>312</sup>

Afortunadamente en nuestros días aún podemos contrastar los documentos sonoros para tener un punto de referencia sobre los términos en que se hablaba del *Il trovatore* del Liceo ofrecido por el tenor. Así, en el CD *Pedro Lavirgen: Grandes momentos*, editado por el sello Fonoruz y del que venimos haciendo referencia, se recogen *Ah, si ben mio* y *Di quella pira*, dos momentos muy

---

<sup>311</sup> Cfr. ALONSO RIVAS, G.: “Desde Barcelona reflexiones al término de una temporada de ópera”. *Ritmo*. Madrid, n.º 442, junio 1974, p. 19.

<sup>312</sup> *Ídem*.

esperados del acto tercero, que transcurren prácticamente seguidos.<sup>313</sup> Dos páginas que cierran dos tipos de canto o caracteres opuestos (lírico y de fuerza), que nuevamente demuestran la versatilidad de Pedro Lavirgen para adecuarse al desarrollo dramático. En *Ah sì, ben mio* encontramos: lirismo, belleza melódica, canto expresivo, tensión dramática y clímax melódicos perfectamente resueltos, incursión hacia el *sib* no escrito. En definitiva, una demostración del perfecto alarde técnico con el que sobrellevar la dureza de la partitura, ya de por sí en una tesitura aguda, con frases coronadas en el *lab*, y requerimiento de *forza* debido a la tensión que vive el protagonista.

Muy sintéticamente, en *La pira* podemos destacar también cómo el intérprete ofrece un canto plenamente sometido al desarrollo de la acción y de la expresión, ya que el canto no tiene otro sentido que estar al servicio de la palabra. En este sentido, obsérvese el tratamiento de palabras como *orrendo foco*, en que las vocales y las consonantes se pueden escuchar “deformadas”; los contrastes de matices (apreciables en *era già figlio*), o el ímpetu y la valentía con que reproduce la célula melódica de *Di quella pira*. En la repetición se eleva hacia el *si*, la misma nota no escrita en la partitura con la que el público espera que el tenor corone el aria. Éste así lo hace, provocando el delirio y el arranque de bravos del público.<sup>314</sup> Interesante testimonio de la tercera ópera, después de *Carmen* y *Aida*, la que más veces ha representado a lo largo de toda su trayectoria.

En fechas cercanas al periodo navideño de 1973, Pedro Lavirgen permaneció en Barcelona: una concesión del empresario Juan Antonio Pamias, quien le reservaba estos días para que el tenor pudiera permanecer junto a su familia. Mientras, la sociedad española vive convulsionada por el atentado de Madrid del 20 de este mes, que costó la vida del almirante Carrero Blanco y por el que se decretaron tres días de luto. Una oyente de Radio Nacional se quedó esperando la retransmisión del *Trovador* y, enojada, se lamenta de que en esos

<sup>313</sup> Un fragmento de estas intervenciones en el Liceo *Ah, si ben mio* y *Di quella pira*, pueden escucharse en las pistas del CD que hemos seleccionado.

<sup>314</sup> Igualmente podemos establecer una comparación discográfica de estas dos páginas. Junto a la versión del Liceo, contamos con la versión de estudio recogida en *Gala en la ópera*. En nuestra opinión, ante el público ofrece unas versiones más profundas.

días de luto no faltara el fútbol. Cree que el ofrecer una ópera no infringe para nada el dolor que toda persona pueda haber sentido. Perderse un *Trovador* cantado por Pedro Lavirgen era un acontecimiento, algo para lo que no encontraba palabras.<sup>315</sup>

Para nuestro tenor, este año de 1973 se cierra con el reconocimiento del magisterio técnico-artístico. Mediante una disposición del Ministerio de Educación y Ciencia, por la que se le hace dispensa de la titulación oficial necesaria para la enseñanza del canto, se le abre el camino para que pueda ejercer su especialidad en un centro de enseñanza.<sup>316</sup>

Con esta disposición se le habilita para impartir clases, y desde 1973 a 1978, Pedro Lavirgen ejercería como profesor interino del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Para poder compatibilizar las clases con su carrera artística, llegó a un acuerdo con el Ministerio por el cual su nombre quedaba al servicio de este centro de estudios. Dentro de la política de captación de grandes instrumentistas como profesores para las especialidades de piano, violín, arpa, etc., contaban con el permiso de la dirección (en aquel entonces José Mora Vascañana) para ausentarse de las clases. En su lugar, diferentes auxiliares impartían docencia y el tenor adquiría el compromiso de supervisar y aconsejar al alumnado de canto cuando pasara por la capital española.<sup>317</sup>

### 2.3. ARRASANDO ITALIA EN 1974

Pedro Lavirgen inaugura vocalmente el año 1974 acudiendo a Viena para interpretar *Il trovatore*, ópera que por cuarta vez presenta en esta ciudad, realizando una quinta en el mes de junio, siempre en el marco de la Staatsoper.

---

<sup>315</sup> “Rincón del aficionado” *Monsalvat*. Barcelona, n.º 3, febrero 1974, p. 254. La redacción de la revista respondió a esta carta y venía a darle la razón a su autora, Chelo González, que escribía desde Bilbao. Durante esos días de luto abundaron los programas de música clásica, exponía la revista, lo cual podía ofender a los aficionados a la música moderna por calificarla de intrascendente, o bien a los de la clásica por clasificarla de intrascendente. Más bien les corroboraba la opinión de que la ópera interesaba a poca gente y su ausencia no se notaría.

<sup>316</sup> Cfr. MELGUIZO, F.: “Cordobeses fuera de su tierra. Miscelánea de noticias”, en: *Córdoba*, 8 diciembre 1973, p. 8. El cronista destaca las actuaciones de distintos paisanos como Rafael Orozco, Pedro Lavirgen y Matías Prats. Del tenor apunta los éxitos obtenidos en la *Tosca* cordobesa y en el Liceo.

<sup>317</sup> Entrevista personal del tenor con la autora (21 septiembre 2002).

Efectivamente, en los años 1968 y 1970, y desde 1973 a 1976, asumirá el rol del trovador. A buen seguro, esta repetida presencia es signo del buen quehacer del tenor.

Días más tarde debutará en una nueva página musical asumiendo el papel de Luigi en la obra *Il tabarro* de Giacomo Puccini, escenificada en la ciudad norteamericana de Pittsburgh (Pensilvania).<sup>318</sup> Dada la breve dimensión de esta página musical, suele formar parte del tríptico que comprende también *Suor Angelica* y a *Gianni Schicchi*, o bien presentarse junto a *Cavalleria*; o, como en esta ocasión, junto a una obra clásica del repertorio de Lavirgen: *Payasos*. Pasado el tiempo, este papel del estibador será llevado al escenario por nuestro tenor en tres ciudades más: Caracas en este año 1974, Oviedo en 1980 y Barcelona, dos años después.

Una de las intervenciones a solo del tenor es la *arieta Hai ben raggione*, en la que el joven estibador, Luigi, se muestra desalentado por su vida miserable. Se trata de una interpretación norteamericana, correspondiente al día 16 de enero, recogida en el CD *Pedro Lavirgen Grandes momentos*. En esta página, el verismo se muestra con todo el desgarró, exigiendo del protagonista los acentos más trágicos, expresados por boca de Lavirgen con un texto hiriente (*i sachi in groppa...*) o de contrastes dinámicos. Compárese, a este respecto, la amargura de la frase *il pane lo guadagni col sudore*, frente a la dulzura de *el óra dell'amore...*, y la desesperación puesta nuevamente sobre *Tutto é conteso... y la giornata...* Pese a las fuerte carga emocional que debe otorgar al canto, en ningún momento desdibuja la línea vocal, y aún debe guardar energías para las frases finales *hai ben raggione meglio non pensare* (en que un mismo motivo melódico iniciado en *sol* asciende hasta su octava, la primera vez en *forte* y la segunda en *piano*) y el *sib* con que debe atacar la palabra *Piegare*.<sup>319</sup>

Según Mosco Carner, este *arioso* es un lamento en la vena típica del compositor, aunque de expresión más energética y viril que en cualquiera de sus

---

<sup>318</sup> Las respectivas fechas para ambos giran en torno al 3 y 18 de enero, según el libro de contabilidad. En la ciudad norteamericana anota dos funciones.

<sup>319</sup> Un fragmento del final de este aria puede escucharse en el CD que hemos preparado.

óperas anteriores.<sup>320</sup> En nuestra opinión, Pedro Lavirgen se pliega perfectamente en su forma de canto a esas necesidades vocales y dramáticas.

Estas actuaciones en Viena y Pittsburgh constituyen el preámbulo de las que desarrolla en Italia: *Il trovador* y *Tosca* en el Teatro Sociale de Mantua; *Turandot* en el Teatro Ponchielli de Cremona y *Cavalleria rusticana* en Pisa, todas ellas marcadas por la pasión que suscita entre el público. Nuevamente ofrecerá *Turandot*, esta vez en el Teatro de Las Termas de Caracalla en Roma, pero el punto culminante vendrá cuando en agosto interprete al egipcio Radamés en La Arena de Verona. A continuación analizaremos más detenidamente estas actuaciones italianas.

### **2.3.1. Mantua, Cremona y Pisa: fuoco in palcoscenico**

En Mantua, el tenor actúa en la tercera ópera de la temporada del Teatro Sociale, con *Il trovador*, de la que ofrece dos representaciones (los días 31 de enero y 5 de febrero); y otras dos de *Tosca* inicialmente no previstas, con las que sustituyó a un indispuerto Giuseppe Giacomini (los días 7 y 19 de febrero).

En el diario *Gazzetta di Mantova*, el firmante G. Panizza nos describe la función de presentación, rodeada de un clima de entusiasmo en la que se desencadenó un “fuoco in palcoscenico” en los espectadores, pero para el que no hizo falta el servicio de los bomberos. El ardor de las voces fue el que levantó los aplausos para el maestro Giuseppe Morelli y para los intérpretes: Giuliana Tombin (Leonora), Franco Bordon como el Conde de Luna, la mezzosoprano Stella Silva (Azucena) y el bajo Leonida Bergamonti como Ferrando. Sus voces en el escenario rivalizaron notablemente en habilidad y valentía, estimulando continuamente al auditorio a los aplausos más calurosos. Como parte de este reparto, es Pedro Lavirgen el primer protagonista que acapara la atención del crítico, porque ha recibido el apoyo incondicional de todos los espectadores con ovaciones cerradas en reconocimiento a la calidad de su voz:

---

<sup>320</sup> Cfr. CARNER, M: *Puccini*, p. 513. Obra a la que remitimos para un estudio más completo de esta ópera.



“E veniamo alle voci che un palcoscenico hanno nobilmente gareggiato in bravura, stimolando continuamente l’uditorio ai più calorosi applausi. Protagonista di smagliante vocalità, il tenore Pedro Lavirgen che ha svettato gagliardo sull’acuto, con accenti pieni e calde sonorità nei centri, e la cui sfavillante «pira» e stata accolta da un vero uragano di aplausi: un Manrico il suo che non dimenticheremo facilmente!”<sup>321</sup>

En la segunda representación verdiana, se volvió a repetir el entusiasmo del público “galvanizzato”, que tenía conciencia de haber presenciado un espectáculo del que raramente volvería a disfrutar en mucho tiempo. Todo ello se debió, según el comentario de la *Gazzetta di Mantova*, a la batuta firme y sensible del director Morelli y a que sobre la escena se han hecho aplaudir los solistas, uno tras uno, con cada uno de los números. Pedro Lavirgen será recordado durante mucho tiempo, pues no ha habido ninguno otro que haya interpretado el Manrico, respetando la partitura, con la coherencia y pasión que él ha puesto:

“Tenor de voce virile e de squilli lampeggiante ha scolpito nuovamente con gagliardi accenti e laminate arrampicate acute il personaggio di Manrico; conferendogli sul piano interpretativo, coerenza e passionalità; ribadendo quanto abbiamo già scritto, pensiamo che oggi nessun tenore sia in grado di dar vita a questo protagonista per eccellenza, meglio di lui.”<sup>322</sup>

Para cerrar esta temporada del Sociale se representaba *Tosca*. El reparto artístico lo integraban los altisonantes nombres de Virginia Zeani, Aldo Protti y el tenor Pedro Lavirgen, revelación de esta temporada ya fuertemente aplaudido, que sustituía al indispuerto Giuseppe Giacomini. Sigamos a la prensa para conocer cómo se desarrollaron las sesiones de Puccini:

---

<sup>321</sup> “Y ahora pasamos a las voces que encima de un escenario compitieron noblemente en maestría, arrancando continuamente al auditorio los más calurosos aplausos. Dueño de una deslumbrante calidad de voz, el tenor Pedro Lavirgen resalta vigoroso en sus agudos, con acentos llenos y cálida sonoridad en el centro. Su chispeante «pira» fue acogida por una verdadera lluvia de aplausos: un Manrico el suyo que ¡no olvidaremos fácilmente!”. Confróntese PANIZZA, G.: “Applausi a scena aperta per il maestro e gli interpreti”, en: *Gazzetta di Mantova*, 1 febrero 1974, p. 5.

<sup>322</sup> “Tenor de voz varonil y de toques chispeantes que talló nuevamente con acentos gallardos y laminadas escaladas agudas el personaje de Manrico; dándole en el plano interpretativo, coherencia y ardor; repitiendo cuanto escribimos antes, pensamos que hoy en día ningún tenor pueda dar vida, mejor que él, a este protagonista por excelencia.” Cfr. G. P.: “Applauditissima la replica di «Trovatore» al Sociale”, en: *Gazzetta di Mantova*, 6 febrero 1974, p. 5.

El diario *Il Resto del Carlino* recoge los numerosos aplausos que se prolongaron al término de cada una de las páginas de mayor efecto: *Recondita armonia*, *E Lucean le stelle* y *Vissi d'arte*, “con richiesti di bis”. Por tanto, éxito en las dos intervenciones a solo de Pedro Lavirgen, que hubo de bisar sus arias del primer y tercer acto. Como se esperaba, fue el triunfador de la noche:

“Pedro Lavirgen, come si prevedeva, é stato il trionfatore dalla serata, col suo canto di una finezza straordinaria, ricco di sfumature e accenti. Un grande tenore, un etusiasmante Cavaradossi che non dimenticheremo per la gioia che ci ha procurato; le romance del primo e terzo atto, stupendamente eseguite, hanno scatenato un uragano di applausi e di richieste di bis.”<sup>323</sup>

En la misma línea se manifiesta nuevamente *La Gazzetta di Mantova*. El crítico Umberto Bonafini nos describe las interpretaciones en la función de clausura de esta temporada del Sociale, con un teatro completamente lleno, que aplaudió con efusivos aplausos tras las célebres arias y al finalizar cada uno de los actos, haciendo bisar al intérprete Lavirgen en *el adiós a la vida*. Llegaba de dos actuaciones del *Trovatore* cantadas en cuatro días, y tuvo que reemplazar al indispuerto Giacomini. En estas condiciones, el tenor andaluz ha ofrecido con valentía sus energías, acabando con un resultado ampliamente positivo en las dos grandes arias del primer y tercer actos, esta última justamente repetida por unánime solicitud del auditorio.<sup>324</sup>

En definitiva, un *bel successo* dirigido por Wolf Ferrari. Estas inesperadas *Toscas*, junto a las representaciones anteriores de *Il trovatore*, han conformado una de las más afortunadas temporadas de la ópera de Mantua, en especial, para el tenor Pedro Lavirgen. Los Amigos de la Lirica organizarán en honor del tenor

---

<sup>323</sup> “Pedro Lavirgen, como se intuía, fue el triunfador de la velada, con su canto de una finura extraordinaria, rico en matices y acentos. Un gran tenor, un etusiasmante Cavaradossi que no olvidaremos por la felicidad que nos ha dado; los romances del primer y tercer acto, estupendamente ejecutado, desataron una lluvia de aplausos y peticiones de bis.” Vid. GATTI, D.: “«Tosca»: un allestimento da ricordare”, en: *Il Resto del Carlino*, 8 febrero 1974, p. 6. Recoge dos fotografías, una de Lavirgen con Zeani y otra en la que también están Aldo Protti y Wolf Ferrari.

<sup>324</sup> Confróntese “Pedro Lavirgen veniva da due recite di «Trovatore» cantate in quattro giorni, ed ha dovuto sostituire l’indisposto Giacomini. In queste condizioni il tenore andaluso ha profuso con coraggio le sue energie, risultando ampiamente positivo nelle due grandi arie del primo e del terzo atto, quest’ultima giustamente bissata a furor di popolo”. BONAFINI, U.: “Applausi e bis per «Tosca»”, en: *Gazzetta di Mantova*, 8 febrero 1974, p. 7. Subtítulo: Pedro Lavirgen ha dovuto ripetere “E lucean le stelle” –l’intensa drammaticità di Virginia Zeani e la seconda giovinezza di Aldo Protti –ottimo direttore Manno Wolf Ferrari.

revelación del Sociale, un concierto-homenaje en el que le hacen entrega de una Medalla de Oro en reconocimiento de sus méritos artísticos. En el mismo interpretó cuatro arias, en las que puso de manifiesto sus cualidades vocales:

“Ha interpretato quattro arie di notevole impegno offrendo ai suoi ammiratori, un rinnovato saggio dei propri talenti ed entusiasmando l’auditorio, con quella sua voce gagliarda di squilli possenti e perforanti e di caldi e sensuali impasti”.<sup>325</sup>

Continuando en suelo italiano, el tenor cordobés ofrece la ópera *Turandot* en el tardobarroco Teatro Ponchielli de **Cremona** (días 8 y 10 de marzo).<sup>326</sup> Con esta página se inició el ciclo del melodrama después de la puesta en marcha de la Temporada Lírica con el ballet *Coppelia*.

Escribe Elia Santoro en el diario *La Provincia* que transcurrió una velada festiva en la que hubo lluvia de aplausos con flores para todos los intérpretes, en particular para el maestro Ottavio Ziino, que ha dirigido la orquesta en el clima que más congenia con la ópera de Puccini. Ésta es una ópera compleja que pone a dura prueba a todos, desde el maestro al director de escena, Beppe de Tomasi, pasando por el último figurante. La soprano Emma Renzi (*Turandot*), dotada de una voz amplia y robusta, tuvo a su lado a la auténtica revelación: el tenor Pedro Lavirgen, que ya dejó atónito al público en muchos otros teatros. Ahora, como Calaf, ha obtenido estrepitosos aplausos por su amplia voz y ha hecho recordar las viejas glorias de la lírica italiana. Una voz pastosa, clara, que puede vagar sin

---

<sup>325</sup> Vid. G. P.: Succeso di Lavirgen a «Gli amici della Lirica». A.P.T. Recorte de prensa, lo atribuimos a *Gazzetta di Mantova*, febrero de 1974, periódico en el que escribe G. PANIZZA, posibles iniciales del autor de este artículo. A su lado firma U. BONAFINI habitual de este diario. Recogido en Apéndice Doc. N.º 164. Remitimos al original en el que se detalla la plenitud de facultades y el estilo mostrado en cada una de las piezas.

<sup>326</sup> El Teatro Amilcare Ponchielli es el heredero de una larga historia, común a otros teatros barrocos, que se edifica sobre sus propias cenizas. Así le ocurrió a éste que inicia su historia más reciente en 1747, bautizado entonces como el Teatro della Concordia, hasta que en el 1824 un nuevo incendio destruye parcialmente la estructura de una sala de herradura con cuatro órdenes de palcos y galería, inmediatamente reconstruida. A primeros del siglo se cambia su nombre para dedicarlo al compositor de ópera de Cremona. Desde 1986 a 1989, fecha en que pasa a la propiedad municipal, el Teatro A. Ponchielli ha permanecido cerrado para su restauración y modernización tecnológica. Información obtenida de Internet, página oficial del teatro: [www.teatroponchielli.it](http://www.teatroponchielli.it).

miedo de disminuir el efecto armónico. Lavirgen fue requerido insistentemente por el público para el bis en la célebre romanza del tercer acto, pero el maestro no concedió dicha interrupción.<sup>327</sup>

En el Teatro Verdi de **Pisa**, el tenor hace su presentación con *Cavalleria rusticana* de P. Mascagni, título que comparte jornada con *Sor Angélica*, para la feliz clausura de la temporada lírica el día 15 de marzo.<sup>328</sup> Dirigió la orquesta Nino Bonavolontà y para el título de Mascagni (no representado en esta ciudad desde 1969), Mirna Pecile encarnó a Santuzza y fue su acompañante Pedro Lavirgen. Ambos obtuvieron merecidos laureles y el tenor demostró que podía soportar bien la pesada fatiga de la partitura.<sup>329</sup>

Finalmente, Pedro Lavirgen acudiría a la representación de *Turandot* en el contexto de la Temporada Lírica del Teatro de la Ópera de **Roma**, que se desarrollaba en las Termas de Caracalla (Roma) en su XXXIII edición. Un espacio arqueológico que desde 1937 fue utilizado por el Teatro Romano para las representaciones operísticas, contando con uno de los escenarios más grandes del mundo, ya que la orquesta puede acoger a 120 profesores y a unos 10.000 espectadores. Junto a Calaf, entre el reparto podemos señalar a la princesa a cargo de Hana Janku; Timur, por Carlo Nava; la joven Liú por Antonietta Cantarile, con un montaje de la regista Margherita Wallmann y la dirección musical de Armando La Rosa Parodi.<sup>330</sup>

---

<sup>327</sup> Confróntese “Una autentica rivelazione, il Tenore Pedro Lavirgen che già in molti altri teatri ha strabigliato. Lavirgen nel ruolo di Calaf, ha ottenuto strepitosi applausi per la sua distesissima voce che ci ha fatto venire alla mente le vecchie glorie della nostra lirica. Una voce pastosa, chiara, che può spaziare senza tema di sminuire l’effetto armonico. Nè possiamo sottacere la dolcissima. (...) Tanti applausi, serata festosa, con getto di fiori in onore di Emma Renzi, di Pedro Lavirgen e di Rita Lantieri. Alla fine dello spettacolo sono comparsi sulla scena tutti i protagonisti della felice serata: il maestro Ziino, il regista De Tomasi, i maestri dei cori Bottino e Regis. Lavirgen è stato insistentemente richiesto per il bis alla celebre romanza del terzo atto, ma il maestro non ha concesso l’interruzione” SANTORO, E.: “Una magnífica «Turandot»”, en: *La Provincia*, Cremona, 9 marzo 1974, p. 4. Completaron el reparto Rita Lantieri interpretando a Liú, Michele Buenza como Emperador y el bajo Silvano Pagliuca.

<sup>328</sup> El Regio Teatro Nuovo de Pisa, que posteriormente es llamado Teatro Verdi, fue inaugurado en 1867, dos años después del inicio de las obras. Para la historia de este espacio escénico remitimos a la página web de dicho coliseo en la dirección: [www.teatrodipisa.pi.it](http://www.teatrodipisa.pi.it)

<sup>329</sup> Cfr. “Nuovo per Pisa il giovane tenore spagnolo Pedro Lavirgen che ha dimostrato di reggere molto bene alla pesante fatica della partitura. Ambedue hanno riscosso meritati consensi.” PINELLI, M.: “Felice chiusura della stagione lirica”. A.P.T. Recorte de prensa, Pisa, 16 marzo 1974. Recogido en Apéndice Doc. N.º 165.

<sup>330</sup> Programa de mano. Termas de Caracalla XXXIII Temporada Lírica 1974, del 1 de julio al 31 de agosto.

### **2.3.2. Triunfo en la Arena de Verona, con *Aida*, y en Piacenza *Andrea Chénier***

Tras la larga carrera de éxitos cosechados en suelo italiano que venimos describiendo, Pedro Lavirgen subirá un nuevo peldaño de esa pirámide que conforma su vida artística cuando acceda por primera vez, en agosto de 1974, a la Arena de Verona.

En el año 1913, el tenor Zenatello tuvo la feliz idea de convertir el anfiteatro romano en un recinto lírico, acudiendo desde entonces, los amantes de la lírica a la Arena de Verona. Una audiencia general, de no menos de las trescientas cincuenta mil personas, llega a pasar por el ciclo, y en algunas noches sobrepasan los veinte mil espectadores. Cuenta con un elevado presupuesto, la mitad subvencionado por el propio Estado, y genera una gran masa de empleados: ciento cincuenta profesores de orquesta, dos centenares de coristas, ballet aproximado a la centena, figurantes, tramoyistas, técnicos, que llegan a formar un ejército. En general, los espectáculos son admirables y siempre se produce una pugna por la escenografía, entre las técnicas de vanguardia y la tradición, para un escenario de gigantes proporciones.

El ambiente de expectación se inicia con la llegada de las caravanas de autobuses con los espectadores, que desde dos horas antes de la hora anunciada pueden ocupar sus asientos. Desde el inicio se produce el silencio, sólo interrumpido por el momento de los aplausos en que los artistas son trasladados a los laterales y al centro del escenario, donde reciben la demostración de entusiasmo del graderío.<sup>331</sup>

Este ambiente no sólo rodea a las representaciones en sí, sino que se hace popular y callejero, ya que los artistas son vitoreados incluso en plena vía pública. Entre el público existen personajes realmente populares, como el físicamente inmenso Serafino. Lo mismo es hinchas de la “squadra azzurra” que del divo del momento, y lo mismo hace retumbar la Arena con un “Raina sei

---

<sup>331</sup> Para una descripción más detallada de este ambiente de Verona véase FERNÁNDEZ-CID, A.: *Festivales de música en el mundo...*, pp. 136-142. Nombra las producciones que más le han asombrado y entre ellas cita en las que intervino Pedro Lavirgen, como ya comentaremos más adelante.

meravigliosa” que, colocado su cuerpo sobre las gradas en posición totalmente horizontal, dice imitar “la muerte de Bergonzi”; o en plena Piazza Brá (en donde se encuentra la Arena), prorrumpe en un “Pedro, sei grande” que atruena el espacio.<sup>332</sup>

Las representaciones en la Arena de Verona tienen un encanto muy particular, siempre supeditado al gigantismo a que obligan las inmensas proporciones del recinto y escenario, sin que se descuide el aspecto musical de las representaciones. Por ello atrae a una ingente masa aficionada, desplazada ex profeso desde las más diversas latitudes. La espectacularidad que requieren estas representaciones hace que las óperas más representadas en la Arena sean las que permiten un mayor despliegue de medios escénicos. Así, *Aida* alcanza un número de representaciones que ronda el 140; *Carmen*, 46; *La Gioconda*, 43; *Turandot*, 38 y *Mefistofele*, 35.<sup>333</sup>

Pedro Lavirgen interviene por primera vez en la Arena de Verona, dentro del 52 Festival, en la séptima representación de *Aida*. La función tiene lugar el día 17 de agosto, al lado de la protagonista Gilda Cruz Romo, Stella Silva (Amneris), Aldo Protti (Amonasro), Luigi Roni (Ramfis) y Giovanni Foiani (El Rey). Días antes, el Radamés supuso un triunfo personal para Plácido Domingo, y antes lo fue para Carlo Bergonzi.<sup>334</sup>

El título verdiano es la “ópera reina” en las noches veronesas, pues con *Aida* comenzaron los festivales líricos. Desde entonces, la mayoría de los años consigue un ambiente y una movilización impresionante de entusiastas que, apiñados hasta en el último rincón, cubren las gradas por completo. Para esta ocasión se ha pretendido crear una *Aida* escenográfica y directorialmente distinta realizándose verdaderas maravillas para dar novedad a una ópera tan conocida. Lo han intentado Roberto Guicciardini en la dirección y Remo Brindisi en la escenografía y los trajes, pero –como dice Antonio Fernández-Cid– parece que no lo han conseguido. Se busca el intimismo, la diafanidad por la reducción del

---

<sup>332</sup> Confróntese DE NADAL, P.: “52 Festival Arena de Verona”. *Monsalvat*. Barcelona, n.º 10, octubre 1974, pp. 804-806. Este animador se refiere en su grito a Pedro Lavirgen.

<sup>333</sup> Vid. *Ídem*.

<sup>334</sup> B. M.: “Un tenore dalla Spagna. Esordio di Lavirgen stasera in *Aida*”, en: *L’Arena*, 17 agosto 1974, p. 10. Recoge “Bugalance” como pueblo natal del tenor.

movimiento, la concentración en busca de que resplandezca la música, pero hay movimientos, monumentalidad, masas y elementos ornamentales que en nada recuerdan al ambiente egipcio. En su lugar hubo una representación musical de primer orden para servir a una escénica muy discutible, que redujo el entusiasmo del público, más por las protestas que por las reservas, salvo cuando estallaron las ovaciones en los números concretos. Por todo ello, considera la *Aida* en Verona como una asignatura irremplazable, en este caso con un Carlo Bergonzi dueño de medios y estilo.<sup>335</sup>

Otro español, Pablo de Nadal, también nos deja su testimonio en forma de crónica. Formaba parte de las veinticinco mil personas que llenaron por completo el recinto en *Aida* para presenciar la intervención de su compatriota Pedro Lavirgen. Coincide en los comentarios con Antonio Fernández-Cid, respecto de la escenografía, que califica de polémica, derivada de la extravagancia del decorado, de indudable efecto pictórico pero de muy dudosa utilización para un espectáculo en el marco de la Arena. Brindisi, autor asimismo del vestuario, logró solamente efectos parciales, con la dificultad inherente al hecho obligado de adecuar el vestuario a la escenografía. El regista Roberto Guicciardini creó momentos en que acertó en la atmósfera de legendario misterio con que pretendía rodear a la acción. Entre los momentos menos afortunados escénicos de la representación cita el acto del Nilo y el último cuadro.

También coincide en subrayar que la dirección musical estaba en las expertas manos de Francesco Molinari Pradelli, lo que benefició a la representación. Molinari no posee un temperamento arrebatador, pero es un gran detallista y sabe crear auténtica belleza en los momentos más líricos, ofreciéndonos, junto a Gilda Cruz-Romo y Pedro Lavirgen, un maravilloso último cuadro que, musicalmente, es de los mejores que recuerda haber oído nunca. A continuación describe a Gilda Cruz-Romo, de timbre extraordinariamente bello, pastoso y penetrante, con gran igualdad en todos los registros que, unido a su

---

<sup>335</sup> Cfr. FERNÁNDEZ-CID, A.: “Una magnífica versión musical de «Aida», en la «Arena» de Verona colmada por impresionante multitud”, en: *ABC*, 2 agosto 1974, p. 56. Con respecto al trabajo de Francesco M. Pradelli se lamenta porque que no haya visitado el Festival madrileño, que debería contratar la batuta y a los artistas con meses, y hasta años, de antelación.

musicalidad y su depurada técnica, estuvieron al servicio de una actuación plenamente convincente. En cambio, de Stella Silva, artista digna y eficiente, opina que sus condiciones no son las idóneas para representar una parte de la envergadura de la de Amneris. Junto a ellas, el veterano Aldo Protti creó su personaje con indudable acierto, y respecto a Pedro Lavirgen destaca que lo hizo con particular fortuna, triunfando:

“Ya su «Celeste Aida» fue muy aplaudido, para ir paulatinamente a más a lo largo de toda la representación. Pleno de generosa entrega y temperamento, que la prensa italiana calificó de «torrencial», logró un tercer y cuarto acto maravillosos, triunfando con todo merecimiento ante un difícil público, que días antes había admirado en la misma parte nada menos que a Carlo Bergonzi y Plácido Domingo.”<sup>336</sup>

La prensa italiana también recoge la representación en que debutaba el tenor cordobés, un artista de personalidad fuerte y de carácter casi vehemente:

“In Aida, quale Radames, ha effettuato il suo esordio areniano il tenore spagnolo Pedro Lavirgen: un artista di forte personalità e di temperamento quasi irruente. Dello scorbutico generale egizio ha offerto una presenza teatralmente pregnante, a tutto tondo, nella quale la vocalità, potente e sicuro nel registro acuto, ha potuto spaziare con una certa agilità, specialmente, specialmente dopo aver superato il previsto scoglio della «Celeste Aida» iniziale. Il meglio ci è stato offerto proprio in quel terzo atto nel quale scioltezza di fraseggio ed una più attento uniformità timbrica hanno contribuito a confortare l’eccezionale contenuto musicale del celeberrimo duetto con Aida.”<sup>337</sup>

---

<sup>336</sup> Confróntese DE NADAL. P.: *Op. cit.*, pp. 804-806. Interesante referencia, porque este autor asistió también a los montajes de *Tosca* (bajo la dirección musical de Nino Sanzogno, con Raina Kabaivanska, Carlo Bergonzi y Peter Glossop) y *Giselle*, con entusiastas ovaciones, que al fin de la representación se prolongaron durante más de un cuarto de hora.

<sup>337</sup> “En Aida, como Radames, efectuó su debut areniano el tenor español Pedro Lavirgen: un artista de fuerte personalidad y de carácter casi vehemente. Del arisco general egipcio ofreció una presencia teatralmente preñada, completa, en la cual la calidad de la voz, potente y segura en el registro agudo, ha podido moverse con soltura, especialmente después haber superado el esperado escollo de la «Celeste Aida» inicial. Lo mejor nos ha sido ofrecido propiamente en ese tercer acto en el que la soltura del fraseo y una más cuidada uniformidad en el timbre han contribuido a vivificar el excelente contenido musical del muy celebre dueto con Aida”. Confróntese B.M.: “Due debutti, due successi”, en: *L’Arena*, 20 agosto 1974, p. 10. Subtítulo: “Pedro Lavirgen: un artista di forte personalità e di temperamento quasi irruente.” Muestra una foto estudio del tenor.



En otro recorte de prensa, tras analizar esta polémica suscitada por la innovación del regista y de la escenografía, se informa de que en esta representación se han batido todos los récords en afluencia del público, con un resultado envidiable de verdad en el mundo del espectáculo, en el que la última palabra la tienen siempre los espectadores que, en esta ocasión dado el número de ellos se hubo de ampliar las localidades en un graderío. La única novedad, respecto a las últimas actuaciones, fue el debut en la Arena, como Radamés, del tenor español Pedro Lavirgen, acogido con calor por el público.<sup>338</sup>

Unida a este acontecimiento areniano, Miguel Barrosa contaba a la prensa madrileña una anécdota. Éste maestro ha recibido grandes satisfacciones de Pedro Lavirgen, pero también le ha hecho sufrir mucho. Al parecer, en los días de función, su discípulo se ponía un poco nervioso por la mañana. Si estaba cerca de él se ponía más, incluso, que el solista. Aquella misma noche en que tenía que hacer su debut areniano con *Aida*, Lavirgen se encontraba con la voz un poco tomada, así que se pasó todo el día vocalizando con él suavemente. Cuando llegó la hora de la función, Barrosa estaba tan asustado que apenas podía tenerse en pie, sobre todo cuando se vio rodeado de una masa de espectadores de más de veinte mil personas. No obstante, tuvo la satisfacción de poder decir que fue el mejor *Celeste Aida* que recuerda de su discípulo, señalando dicho día como uno de los más felices de su vida porque fue el día de la de Pedro. Una hora antes le decía que no se encontraba bien del todo, lo que podía producirse bien por sugestión o por lo que fuera, pero al pisar el escenario se creció y las ovaciones fueron delirantes.<sup>339</sup>

<sup>338</sup> “Ieri sera l’unica novità rispetto le ultime rappresentazioni era rappresentata dal debutto areniano, quale Radamés, del tenore spagnolo Pedro Lavirgen, accolto con calore dal pubblico che ancora una volta aveva fatto scattare l’ «esaurito» benchè si fosse provveduto ad ampliare, sulle ali estreme, il settore della seconda gradinata.” Cfr. “Aida: ventiduesima recita consecutiva senza interruzioni”. A.P.T. Recorte de prensa, atribuido a Verona, agosto de 1974. Recogido en Apéndice Doc. N.º 166.

<sup>339</sup> Vid. GÓMEZ-SANTOS, M.: “Pedro Lavirgen cuenta su vida (y V). La importancia del si natural”, en: *Ya*, 24 enero 1976, p. 40. Barrosa cuenta cómo lo conoció, su debut en la Arena de Verona y, según su punto de vista, afirma que la carrera del discípulo había sido difícil pero sin exagerar. Por ser la última entrega de una serie de artículos dedicados al tenor, ofrece como complemento un buen reportaje gráfico en la p. 27: ensayando al piano; en el San Carlo de Nápoles, ante un cartel de *Turandot* y actuando; con su maestro Barrosa; caracterizado de Don Carlo para Hamburgo; con su esposa; en *Payasos*, del Liceo.

Con el mismo reparto, el jueves día 22, Pedro Lavirgen vuelve a subir al escenario de La Arena de Verona en la penúltima representación de *Aida*.<sup>340</sup> Al llegar al cuarto acto, los espectadores se vieron privados de presenciar el final. El viento apagaba las luces, cada vez con más furia y violencia, y el director dio la orden de retirarse justamente cuando se interrumpía la condenación a muerte de Radamés.

*Aida* es una ópera, en la que el cantante, dice Lavirgen, padece una enorme tensión, un gran terror porque el tenor está desde el principio en el escenario. En aquella *Aida* areniana estaba nublado; había 27.000 espectadores a los que se le entregaron velas que, vistas desde el escenario, ofrecían un aspecto fantasmagórico. El tenor, atendiendo al desarrollo de la escena, aguardaba el momento de su intervención, estaba con los ojos cerrados tan ensimismado en su papel y tan aterrorizado que, cuando le tocó decir su frase soltó las primeras palabras y entonces vio que no había nadie delante, porque había comenzado a llover y los músicos se habían tenido que resguardar. ¡Estaba tan concentrado que ni se dio cuenta!.<sup>341</sup>

Para cerrar el relato de las actuaciones que Pedro Lavirgen tuvo en Italia en este año, haremos mención a su intervención en noviembre en la inauguración de la Temporada Lírica del Teatro Municipale de **Piacenza**.

Para *Andrea Chénier*, junto a nuestro protagonista actuaron Adelina Romano y Renato Bruson, con la dirección orquestal de Ottavio Ziino. En el ensayo general, el tenor cantó a plena voz, sin reservarse, generoso, en buena forma tanto en los agudos como en el fraseo.<sup>342</sup>

Esta obra de Umberto Giordano –nos comenta Gianni Manstretta del periódico *Libertá*– es, sobre todo, cuestión de tenor porque sobre este protagonista

---

<sup>340</sup> Cartel de *Aida*, Arena de Verona, jueves 22 agosto 1974. También se puede ver un anuncio de esta fecha en: “Torna il balletto con Carla Fracci”, en: *L’arena*, 20 agosto 1974, p. 10. La última función de *Aida*, que clausura la temporada el sábado 24 del mismo mes, correrá a cargo de Gilbert Py y Fiorenza Cossotto.

<sup>341</sup> Pedro Lavirgen: “Conferencia tenor verdiano”. Sala de telares del Gran Teatro de Córdoba, 11 junio 2001.

<sup>342</sup> Confróntese MANSTRETTA, G.: «Stasera Andrea Chénier», en: *Libertá*, 7 noviembre 1974, p. 7. Recoge instantánea de Lavirgen durante el ballet del primer acto. Esta temporada, conformada por diez óperas, se prolongaría hasta el mes de abril.

pesa, más que en otro lugar, el éxito del espectáculo. Sin cantantes adecuados no se puede hacer el Chénier o, cuando menos, lo hace corriendo no pocos riesgos. Pero la función del día 7 de noviembre discurrió “sobre terciopelo”, porque un tenor como Pedro Lavirgen no podía ofrecer sorpresas negativas, sobre todo después de la *Carmen* que ofreció hace dos años. Ahora:

“Ha sido un Chénier brillante con *squillo*, generoso por naturaleza, seguro en los agudos y musical en la entonación. Lavirgen obtuvo una ovación con «L’improvviso» (concluido magníficamente) y aguantó extraordinariamente el difícil papel, con un poco de cansancio al final, del todo comprensible. Un buen Chénier, el suyo, que ha convencido al público, siendo hoy raro encontrar un tenor (sin incomodar a los grandes) igualmente seguro y versátil.”

Por todo ello –finaliza el comentarista–, para Pedro Lavirgen se sucedieron merecidamente los aplausos a escena abierta, reclamando su salida al escenario al final de los cuatro actos.<sup>343</sup>

## 2.4. LA LABOR DE LAS ASOCIACIONES DE AMIGOS DE LA ÓPERA DE ESPAÑA

Mientras Lavirgen desarrolla su carrera de gran proyección internacional, en España la ópera sigue siendo el punto de interés de las Asociaciones de Amigos de la Ópera. Pese a todas las dificultades a las que deben hacer frente, dichas asociaciones no cesan en su empeño para que la ópera, como medio cultural, no quede constreñida a los teatros y a los festivales de las grandes capitales.

En este sentido, durante el año 1974 se continúan desarrollando las actividades operísticas de las asociaciones de Mahón, Bilbao, Elda, Las Palmas, La Coruña, Málaga, Valencia y Vigo. Analicemos las características de cada una

---

<sup>343</sup> “Il tenore Lavirgen è stato uno squillante Chénier, generoso com’è nella sua indole, sicuro negli acuti e musicale nell’intonazione. Ha ricevuto un’ovazione con “L’improvviso” (concluso superbamente) ed ha retto egregiamente l’ardua parte, con qualche stanchezza nel finale peraltro comprensibile. Un buon Chénier, il suo, che ha convinto il pubblico, essendo oggi raro trovare un tenore (senza scomodare i grandi) altrettanto sicuro e versatile.” Confróntese VICE: «La bianca vela del poeta-soldato», en: *Libertá*, 8 noviembre 1974, p. 7. Subtítulo: Vivi consensi al tenore Lavirgen, alla soprano Romano e al baritono Bruson. Contiene foto del tenor mientras canta *Improvviso*.

de ellas, las preferencias locales del público y los equipos artísticos con los que cuentan para las representaciones:

La Asociación de Amigos de la Ópera de Mahón, creada en 1971 bajo el patrocinio del Ayuntamiento, ofrece anualmente una Semana de la Ópera, con la puesta en escena de dos obras con dos representaciones cada una.<sup>344</sup> Cuenta con quinientos cincuenta socios, en una población de diecinueve mil habitantes. A las representaciones asiste toda clase de público con especial presencia del elemento joven, mostrando predilección por el repertorio verdiano y, por extensión el italiano. Para las representaciones cuenta con la colaboración de elementos locales tales como: instrumentistas, maestro de coros, el maestro interno, tramoya y otros servicios; el coro “Orfeón Mahonés”, reforzado por coristas de otras entidades, quines, a su vez, se sumaban a los profesionales de Barcelona.<sup>345</sup>

La veterana Asociación de Amigos de la Ópera de Bilbao, la ABAO, fue creada en 1953. En su tradicional Festival de Ópera cuenta con la orquesta y coro vizcaínos para ofrecer a un público muy universal óperas clásicas, entre las que predominan las italianas. También organiza conciertos, conferencias, etc...<sup>346</sup>

La Asociación de Amigos de la Ópera de Elda (Alicante) nació en 1972 cuando se unen para la organización de unos festivales de ópera la Comisión Municipal de Fiestas y la Asociación de Amigos de la Música. Dada la heterogeneidad económica del público se ofrecían facilidades con localidades a precios asequibles. Con ella colabora la “Coral Crevillentina de Educación y Descanso”, admitida por el Liceo de Barcelona para llevar a cabo las producciones. Para sus actividades, no dispone de ayuda estatal.

---

<sup>344</sup> Para este año 1974 se representan en el Teatro Principal de Mahón *Trovador* y *Norma*. Sus repartos con nombres como Bianca Berini, M.<sup>a</sup> Luisa Cioni, Luigi Ottolini, Francisco Ortiz, Mario Stecchi... son señalados como especialmente acertados, sin que tengan nada que envidiar a otros intérpretes vocales internacionales. Fueron dirigidos por Ricardo Bottino y contaron con la presencia de elementos del Liceo de Barcelona Remitimos a GUTIÉRREZ DE LIENCRES, J.A.: “III Semana de la ópera en Mahón”. *Monsalvat*. Barcelona, n.º 5, abril 1974, pp. 423-424.

<sup>345</sup> Confróntese RODRÍGUEZ MORENO, A. (Coord.): “Ópera en España a través de amigos de la ópera”. *Ritmo*. Madrid, n.º 447, diciembre 1974, pp. 44- 47. Remitimos a este interesante reportaje, una síntesis de las entrevistas que realizan los corresponsales de las distintas ciudades a los representantes de las Asociaciones.

<sup>346</sup> Como, por ejemplo, la conferencia ofrecida por Antonio Fernández-Cid titulada “Crónica viajera de un crítico musical”. Véase *Ritmo*. Madrid, n.º 443, 1974, p. 23. Para el XXIII Festival de Ópera de Bilbao se representaron: *Un ballo, Lucia, Favorita, Nabucco, Traviata* y *Macbeth*. “La Música en toda España. Crónicas de los corresponsales”. *Ritmo*. Madrid, n.º 445, 1974, pp. 48-49.

Desde 1968, la Asociación de Amigos Canarios de la Ópera venía ofreciendo los Festivales de Ópera que, en el año 75 alcanzará diez funciones de cinco títulos y un oratorio, para un público local de preferencias por el género más clásico. Contaba con una orquesta local insuficiente, por lo que contratará a otros conjuntos, al igual que para el ballet. En el aspecto coral se forma este año un coro de la propia asociación.

La más antigua de todas es la Asociación de Amigos de la Ópera de La Coruña que, se constituye en 1952. Llega a colocar un cartel con cuatro representaciones en el Teatro Colón y una popular en el Palacio de los Deportes, destinada a un público de aficionados. A cargo de la parte coral tiene la Polifónica “El Eco”, agrupación que acababa de cumplir noventa años. La promoción del Ayuntamiento y la subvención del Ministerio de Información y Turismo suponen un gran respaldo.<sup>347</sup>

En Málaga, por el contrario, en este año cesaba la labor de la antigua Delegación de Fiestas del Ayuntamiento. Organizaba todos los años, dentro del programa de las Fiestas de Invierno, una temporada de cuatro o cinco funciones; pero, ahora, en su lugar y por falta de medios, la Asociación Malagueña organiza dos conciertos. Consideran relevantes la presencia de elementos locales, como los alumnos del Conservatorio de Música y Arte Dramático, Coral “Sta. M.<sup>a</sup> de la Victoria” y Orquesta Sinfónica, que han colaborado en las representaciones de años anteriores.<sup>348</sup>

La Asociación de Amigos de la Ópera de Valencia, AVAO, nacida en 1970, ha incrementado la afición por lo que se hace necesario duplicar las sesiones. Su labor es posible gracias al apoyo de la Caja de Ahorros y Monte de Piedad de Valencia, que hace asequible las entradas al gran público. Cuenta con una masa coral y la estrecha colaboración de la Orquesta Municipal de Valencia.

---

<sup>347</sup> Cfr. RODRÍGUEZ MORENO, A. (Coord.): *Op. cit.*, p. 45.

<sup>348</sup> BETES, S.: “Málaga”. *Ritmo*. Madrid, n.º 439, 1974, p. 34. En el Conservatorio Superior se ha representado *Don Pasquale*, sin ánimo de lucro, para potenciar la ópera. Esta asociación malacitana, la única de Andalucía, alcanzó en el año 1975 los siete años de vida. Sin el apoyo municipal se vio limitada a la realización de conciertos y demás actos para mantener vivo el interés por la ópera. Al frente de la misma se encontraba José Giménez. Véase LEÓN ARA, A.: “Aspectos legales de la ópera en España: las Asociaciones de Amigos de la Ópera en España”, en: IGLESIAS, A.: *La ópera en España y su problemática*. Ministerio de Educación y Ciencia, Madrid, 1976, p. 150-151.

En Vigo, su Asociación de Amigos de la Ópera coordina esfuerzos con la vecina localidad de La Coruña, con la que acuerda la selección de obras y contratación de orquestas, ballet o el coro coruñés “El Eco”. Pese a que tiene paralizadas las subvenciones, logra mantener una programación de cuatro títulos.<sup>349</sup>

Las asociaciones mencionadas coinciden en tres aspectos: la preferencia del público hacia el repertorio italiano; en segundo lugar los problemas presupuestarios a que deben hacer frente; y en tercero, una visión de la ópera alejada de cualquier consideración clásica o elitista.

Efectivamente, atraviesan graves dificultades económicas para cubrir los altísimos presupuestos; por lo que reclaman una mayor ayuda estatal en forma de subvenciones, que pueden darse aportando elementos de iluminación y escenografía a los teatros. Proponen la creación de un centro lírico nacional que permita el abaratamiento de los costos de desplazamiento, dietas para los grupos estables, tales como la orquesta, coros, ballets, cuadros técnicos, etc., y ofrecen sus propias ideas para salir adelante, como la posible desgravación de impuestos.

Todas las Asociaciones de Amigos de la Ópera, lejos de mantener una visión elitista de la ópera, vienen a calificarla como un fenómeno teatral-cultural, una manifestación artística; como tal, consideran que debe ser facilitada a la población, porque la “normalidad” del espectáculo prepara al ciudadano para la ópera. Por ello, no ceden en su empeño por ofrecer entradas a bajo precio, fenómeno que podría ser viable si existiese una conveniente financiación y ayuda estatales.<sup>350</sup>

Venimos hablando de los importantes problemas que salen a la luz cuando se habla de la ópera en España. Por aquellos años los compositores mostraban su punto de vista en la revista *Ritmo*; confluyen en la concepción de una manifestación artística, una forma de expresión en la que se pueden resumir los conceptos del arte en un espectáculo integral. Como tal, permanece viva, si bien, distinguen la representación del repertorio tradicional de la aportación vanguardista que se pueda introducir, tanto en el lenguaje musical como en la

---

<sup>349</sup> Cfr. RODRÍGUEZ MORENO, A. (Coord.): *Op. cit.*, pp. 46-47.

<sup>350</sup> *Ídem.*

escena. En este sentido, Cristóbal Haffter opina que el Estado ha considerado la música y, en concreto la ópera, como algo no fundamental en la formación de los españoles. Tomás Marco señala que desde el punto de vista económico sigue siendo un espectáculo poco asequible para el público, mientras Ramón Barce añade las dificultades materiales para estrenar una ópera en España.<sup>351</sup>

Más duras son las palabras de Pablo Sorozábal cuando habla de la música en España en términos de decadencia, debido a que las autoridades no saben lo que se hace en materia musical, ni les importa. Jamás se han invertido tantos millones para proteger el arte musical, pero se hace con tan mala fortuna que hace que seguimos siendo uno de los países más atrasados en la música. En el género lírico se está a la cola, pese a que se cuenta con un verdadero tesoro lírico como el que nos legaron, Barbieri, Arrieta, Breton, Chapí, Jiménez, Chueca, Usandizaga etc. etc... Pero nadie conoce las obras de esos maestros inmortales pues no se representan. Existe media docena de sociedades de Amigos de la Ópera Italiana, porque no quieren saber nada de la ópera española. De las tres óperas magníficas que dejó Usandizaga: *Mendi-Mendian*, *Las golondrinas* y *La llama*, no se ha montado ninguna. De las tres de Chapí: *La bruja*, *Curro Vargas* y *Margarita la tornera*, ninguna, y lo mismo de las de Bretón, Arrieta, etc. Sorozábal cuenta su propia experiencia como compositor cuando recientemente ha estrenado *Pepita Jiménez*, obra de la que se dieron dos representaciones y está muerta en un cajón, y *Juan José* (en la que, como compositor, ha trabajado durante once años ) para la que no contó con los elementos necesarios que hicieran posible su estreno en el XI Festival de la Ópera de Madrid.<sup>352</sup>

---

<sup>351</sup> Cfr. LÓPEZ, J. M.: “Ópera: Los compositores opinan”. *Ritmo*. Madrid, n.º 447, diciembre 1974, pp. 36-37.

<sup>352</sup> Vid. SOTOCA, J.L.: “Al habla con Sorozábal”. *Monsalvat*. Barcelona, n.º 9, septiembre 1974, pp. 688-693.

Además de las mencionadas, otras ciudades españolas pudieron disfrutar del género teatral: Mallorca, que lleva hacia adelante una corta temporada; Oviedo<sup>353</sup>, Zaragoza, Vigo<sup>354</sup>, a las que se sumarán en un futuro Sevilla y Valladolid, sin olvidar a Madrid y la temporada estable del Gran Teatro del Liceo de Barcelona.

Antonio Fernández-Cid analiza el paisaje interpretativo de España, en la parcela concreta de la voz humana, y su resultado no puede ser más paradójico. España es un país (con el panorama para la ópera como el que acabamos de describir) que carece de un teatro nacional de la ópera, y sólo por el sostenido esfuerzo del Gran Teatro del Liceo –una entidad privada– se mantiene en el mapa internacional de la especialidad. Por el contrario, raro es el viaje que realiza como crítico en el que no se encuentre con artistas nacionales como cabezas de reparto, o en la inauguración de temporadas tales como la de la Scala de Milán, o de los teatros líricos sicilianos, Palermo y Catania.

Establece una relación prolija de nombres con la que demuestra una realidad presente de España: “que cuenta como suministradora de primerísima calidad en el momento de seleccionar voces atractivas, hasta el punto de que se habla del origen con voluntad de adjetivación decisiva: «Es una voz típicamente española» se dice como elogio máximo.” Tras describir las voces femeninas, enumera a los tenores en una lista a modo de ejemplo en la que cita a Alfredo Kraus, Jaime Aragall, el iniciado José Carreras, Plácido Domingo, y continúa con Esteve Ortiz, Juan Oncina. En la misma incluye a Lavirgen y lo califica como:

---

<sup>353</sup> En Oviedo, en 1978, también se constituirá una Asociación de Amigos de la Ópera que tomará las riendas de la Temporada de Ópera cuando el Ayuntamiento deja de organizarla, como veremos en otro lugar de nuestra investigación.

<sup>354</sup> Mallorca posee una corta pero magnífica temporada de ópera con los títulos *Turandot*, *Don Carlo* y *B. Godunov*. Véase *Ritmo*. Madrid, n.º 439, 1974, p. 34. En Asturias se organizan conciertos líricos a cargo de la sociedad de conciertos líricos AGAL, como puede verse en *Ritmo*. Madrid n.º 443, 1974, p. 22. Para la ópera en Oviedo y la programación de la XXVII temporada del Campoamor remitimos a MENÉNDEZ, P.L.: “Crónica del corresponsal de Asturias”. *Ritmo*. Madrid, n.º 444, 1974, p. 30. En el XVII Festival de Ópera de Vigo, organizado por el Ayuntamiento, la Diputación y el Ministerio de Información y Turismo se representa *Puritani*, *Carmen* y un concierto de Sergio de Salas. Véase “La Música en toda España. Crónicas de los corresponsales”. *Ritmo*. Madrid, n.º 445, 1974, p. 50. El Ayuntamiento de Zaragoza organiza en mayo un Festival de Ópera que cuenta con la presencia de Bernabé Martí, Montserrat Caballé, Plácido Domingo, Jaime Aragall o Vicente Sardinero, entre otros, para un total de siete representaciones. Una descripción más completa de los mismos se ofrece en LAFUENTE IBARRA, J.: “Ópera en Zaragoza”. *Monsalvat*. Barcelona, n.º 8, julio-agosto 1974, pp. 666- 667.



“Un tenor «Spinto», casi dramático, de un enorme temperamento, que contagia y enciende al público, Pedro Lavirgen es tenor ligado en sus arranques a Madrid, miembro, como Teresa Berganza del coro de «Cantores» y elemento hoy valioso y de reconocido prestigio.”<sup>355</sup>

En una labor aún más amplia de descripción del ambiente musical español, transcurre un artículo de Pablo de Nadal, en el que analiza los conciertos, la danza, las orquestas y coros, los directores de orquesta, los solistas y, cómo no, la ópera. Con respecto a esta última, hace una síntesis de las ciudades españolas de mayor prestigio y la labor que se hace en las provincias. Pero lo más interesante, a nuestro entender, es que pone su pluma para proponer remedios a lo que considera los problemas actuales. Esto es, para que exista una difusión de la música y un aumento de la afición deben entenderse y colaborar todas las entidades y estamentos de las actividades musicales. Considera que la Comisaría General de la Música, dependiente de la Dirección general de Bellas Artes, está capacitada estructuralmente para esa tarea, pero carece de los medios suficientes. Las subvenciones deben aumentarse para permitir una promoción cultural a nivel popular y para asegurar la promoción de las actividades.<sup>356</sup>

Esbozado el panorama de la ópera en España, veamos a continuación cómo transcurren las actuaciones del tenor durante el año 1974, en concreto en las ciudades de Madrid, Valencia, La Coruña y Santa Cruz de Tenerife.

#### **2.4.1. La representación de Payasos en Madrid**

Madrid, en su vida musical, ha ido evolucionado hasta llegar a la década de los setenta a un panorama sinfónico de tres sesiones de concierto de la Orquesta Nacional y dos de la Orquesta de la RTVE. Contribuyen a que durante

---

<sup>355</sup> Vid. FERNÁNDEZ-CID, A.: “Nuestros intérpretes vocales”. *Monsalvat*. Barcelona, n.º 9, septiembre 1974, pp. 694-698. Menciona a Victoria de los Ángeles, Teresa Berganza, Pilar Lorengar, Consuelo Rubio, Montserrat Caballé; en el paisaje de los barítonos tras Sagi Barba y Marcos Redondo, la cuerda tiene ahora sus herederos en Manuel Ausensi, Vicente Sardinero y Pedro Farrés.

<sup>356</sup> DE NADAL, P.: “Generalidades históricas y actuales sobre la música en España”. *Monsalvat*. Barcelona, n.º 3, febrero 1974, pp. 235- 246. Entre los solistas cita a: Caballé, Berganza, Lorengar, Victoria de los Ángeles, Enriqueta Tarrés, Ángeles Gulín, Kraus, Aragall, Juan Oncina, Lavirgen, Carreras y Domingo.

toda la semana se ofrezca una programación en la sala de conciertos del Real; pero en la lírica no se ha producido una situación paralela. Efectivamente, en el Teatro de La Zarzuela se ofrece una temporada, de cinco meses de la Compañía Lírica Nacional dirigida por José Tamayo, mientras la ópera es impulsada en ese teatro por un Festival que patrocina el Ministerio de Información y Turismo.<sup>357</sup>

Tanto en la ópera como en la zarzuela, se viene arrastrando un antiguo problema como es el déficit de compañías líricas por falta de subvenciones estatales. A estas compañías podrían tener acceso los cantantes españoles que se van formando, porque –como muy bien sintetizaba Isidoro Gavari– el aspirante no puede formarse porque no hay temporadas o funciones suficientes para formar al cantante novel, y para las pocas existentes sólo se contrata al cantante que tiene un gran nombre:

“Si todos los cantantes con méritos tuviesen acceso a representar óperas, el cantante saldría beneficiado, pero además, también tendría una mayor difusión de la ópera, que igualmente podría representarse en provincias. En España tenemos los mejores cantantes. Los alemanes tienen las mejores compañías, pero las voces están aquí, y tenemos que ir fuera, al extranjero, a hacernos un nombre, para que luego se nos contrate en nuestro suelo”.<sup>358</sup>

Otro problema es la carencia de un espacio adecuado para que las representaciones de teatro lírico –no sólo de la ópera sino también de zarzuela– alcancen mayor calidad, así como el reducido número de localidades que encarecen su valor; cuando se cumplían los veinticinco años de uso del Teatro Real como sala de conciertos, a pesar de la opinión contraria de los críticos. A este respecto, el presidente de la Asociación de Amigos de la Ópera de Madrid, Ángel Vegas Pérez, se lamenta de la carencia de un espacio adecuado para las representaciones líricas, lo que encarece la entrada y no permite que los

---

<sup>357</sup> Confróntese FERNÁNDEZ-CID, A.: “Consideraciones en torno a la ópera en Madrid”. *Monsalvat*. Barcelona, nº 16, abril 1975, pp. 205-209.

<sup>358</sup> Vid. LOPEZ, J. M.: “Cosas sobre la ópera. Conversamos con Isidoro Gavari”. *Ritmo*. Madrid, nº 445, octubre 1974, p. 17. Es una de las figuras mejor acogidas tras la temporada de zarzuela que ha presentado la Compañía Lírica Española

aficionados menos pudientes puedan satisfacer sus deseos, e impide la extensión de la afición a aquellos que no conocen todavía las excelencias del arte lírico.<sup>359</sup>

Antonio Fernández-Cid, en relación al panorama de la música en Madrid, antepone, en cambio, como primera necesidad una gran sala de conciertos, un auditorium. Para la ópera, plantea que, ante el abandono de toda tradición, hay que adaptarse a las nuevas posibilidades actuales de visualidad, acústica, luminotecnia, espacios para la producción, foso, etc. La acomodación del antiguo Real para la lírica sería tan gravosa como la construcción directa de un nuevo coliseo, porque, aparte del costo de la rehabilitación, deben abandonar ese edificio la Escuela de Arte Dramático, el Conservatorio, la Comisaría Nacional de la Música y otras dependencias.<sup>360</sup>

Tal es el contexto para la lírica cuando en el mes de mayo de 1974 Pedro Lavirgen interviene, por segundo año consecutivo, en la Temporada de Ópera de Madrid. Se han programado obras como *Payasos*, *Bohème*, *Un ballo o Adriana Lecouvreur*. En las primeras sesiones, la Ópera de Berlín de la República Democrática Alemana desplazó hasta el Teatro de La Zarzuela los decorados, su coro y orquesta para *El holandés errante*, *Così fan tutte*, *Wozzeck* y *Lohengrin*.<sup>361</sup>

En esta XI edición, ofrece Canio, uno de sus roles más emblemáticos. Comparte reparto con Giampiero Mastromei, María Orán, Julián Molina, Antonio Blancas, el Coro Nacional de España y la Orquesta Sinfónica de RTVE, dirigidos por Odón Alonso.

Siguiendo la tónica de las dos últimas temporadas, los Amigos de la Ópera de Madrid abordan la programación gracias a la participación de compañías estables que vienen con todos los elementos *al completo*. De esta manera, pueden atender las carencias derivadas de la ausencia de un teatro de la ópera en Madrid, la única capital de Europa que se encuentra en tan lamentable situación.

Del balance de la temporada que ofrece esta asociación, se refleja la ilusión por poder asistir, por fin, a la ópera *Wozzek* de Alban Berg. Así mismo,

<sup>359</sup> Cfr. VEGAS PÉREZ, A.: "La ópera en Madrid". *Monsalvat*. Barcelona, n.º 16, abril 1975, pp. 222-224.

<sup>360</sup> Véase FERNÁNDEZ-CID, A.: *Op. cit.*

<sup>361</sup> Cfr. "XI Festival de la ópera en Madrid". *Ritmo*. Madrid, n.º 442, 1974, p. 12.

recoge que una de las sesiones correspondió a un programa doble, integrado por la obra de Leoncavallo y el estreno de *Selene* del español Tomás Marco, ante un público aún distante para este repertorio.<sup>362</sup> Difícil fue la comparación de ambos títulos, que fueron ofrecidos inmediatamente detrás de las representaciones del teatro estable de la ópera de Berlín-este. Ahora se mostraban los “coros «desnutridos», direcciones faltas de ensayos y peligro al intentar desplazar épocas, para las que han sido escritas las partituras, a nuestros días, como ocurrió con la obra de Leoncavallo en la que fue gran triunfador Pedro Lavirgen, que cantó admirablemente, dando a «Canio» el temperamento que exige el autor del drama.”<sup>363</sup>

Ramón Barce, en su crónica sobre el festival para el diario *Ya*, señala la baja calidad de este programa doble, por la improvisación y falta de ajustes. Sin embargo, le dedica un subtítulo al espléndido Pedro Lavirgen, que ha unido en su personaje prestancia vocal y escénica:

“La representación llegó a su término sin naufragar gracias al espléndido trabajo del Tenor Pedro Lavirgen (Canio), en gran momento de voz, con un estilo verdaderamente adecuado y llenando la escena con talento de actor. Para él fueron los únicos grandes aplausos, que muy galantemente, insistió en compartir con María Orán y sus restantes compañeros.”<sup>364</sup>

Este éxito en suelo madrileño por la versión de Canio, también le vale el subtítulo de “Triunfo de Pedro Lavirgen” que le dedica Lerdo de Tejada. En la revista *Ritmo* escribe que la parte más destacada y el éxito grande fueron para el tenor, que cantó con alma y puso todo su saber de actor. Junto a él, Giampiero

---

<sup>362</sup> Esta referencia a la falta de preparación del público para apreciar obras fuera de repertorio o más contemporáneas también es comentada en la edición siguiente, correspondiente al año 75. Con respecto a las óperas *Dalibor* de Smetana, *Rusalka* de Dvorak y el estreno de *Katya Kabanova* de Janacek, por la Compañía del Teatro Nacional de Praga, este crítico señala el disfrute por haber podido contar con estas óperas, pero reconoce que los auditorios no están aún preparados para afrontar la exacta comprensión de obras fuera del ámbito tradicional de la ópera. Resultó muy lamentable la tibieza con que el público recibió la buena versión ofrecida por el conjunto checo, que si no tiene su fuerte en las voces (no todas aceptables como se ha visto), en el curso de sus actuaciones sí ofrece una elevada calidad de conjunto y unas facultades portentosas de teatralidad. Véase SOTOCA, J. L.: “XII Festival de la Ópera en Madrid”. *Monsalvat*. Barcelona, n.º 18, junio 1975, pp. 352-354.

<sup>363</sup> Confróntese *Asociación de Amigos de la Ópera de Madrid*, p. 165. Para un comentario más extenso sobre el resto de la temporada, véanse las páginas 163-167.

<sup>364</sup> Vid. BARCE, R.: “Ópera: “Payasos” y estreno de “Selene”, de Tomás Marco”, en: *Ya*, Madrid, 16 mayo 1974, p. 44.

Mastromei le siguió en importancia y el resto de los cantantes estuvieron muy desdibujados y apenas sin relieve que destaque sus intervenciones.<sup>365</sup>

José Luis Sotoca manifiesta su desacuerdo por la manera en que se han ofrecido, en un mismo día, dos obras de signo tan distinto entre sí. Comienza justificando su desaprobación a la obra *Selene*: un engendro; y con respecto a *Payasos* comenta que resultó deslucida por la falta de ensayos, con una orquesta que sonó en muchos momentos áspera y desafinada, y con una conjunción de voces que no siempre alcanzó el nivel deseable. Pedro Lavirgen cantó un Canio discreto y no muy centrado en la voz, así como Giampiero Mastromei, mejor en el *Prólogo* que en *Tonio*, resultó lo mejor sobre la escena, y también por la voz María Orán. La orquesta de la RTVE no tuvo su mejor actuación, ni su director mostró la eficiencia de otras veces; el Coro Nacional cumplió aunque con falta de teatralidad en la escena y los decorados fueron flojos. En general, pues, una desafortunada sesión.<sup>366</sup>

Como observamos, la ópera como espectáculo precisa del equilibrio de todos los elementos para que se pueda llevar a buen término. En esta ocasión, el montaje de Madrid parece que adolece de falta de ensayos, de coros más rotundos y vemos que cuando se desea incorporar alguna novedad (como el desplazar de época el libreto), todavía no es bien acogido. Por todo ello, el peso de la representación recae sobre el cantante, al que se le exige sobrevivir en medio del descalabro de alguno de los elementos del montaje. Si vocalmente funciona, si solo ante el público cuerpo a cuerpo, es capaz de ofrecer teatralidad y credibilidad de su role, traducido por medio de la voz, en nuestra opinión, el artista consigue acaparar la atención. Entonces nos viene a demostrar que el montaje ayuda a la inmersión en el contexto teatral y que un proceso a la inversa sería imposible. De

---

<sup>365</sup> Cfr. DE TEJADA, L.: "XI Festival de la ópera en Madrid". *Ritmo*. Madrid, n.º 443, julio-agosto 1974, pp. 116- 117. Aparecen cuatro ideas resumen en un recuadro que son: Lección de Humildad de Plácido Domingo; Triunfo de Pedro Lavirgen; José M.<sup>a</sup> Carreras, futuro gran divo; Broche de Oro por la soprano Montserrat Caballé.

<sup>366</sup> Véase SOTOCA, J. L.: "Música en Madrid". *Monsalvat*, Barcelona, n.º 8, julio-agosto 1974, p. 652. En este mismo artículo comenta las restantes producciones y detalla las intervenciones de los tenores participantes: Luciano Pavarotti, como Rodolfo y Ricardo; José M.<sup>a</sup> Carreras como Mauricio. Entre las mujeres destacaron Josefina Arregui, la revelación de la noche. Para todos los participantes hay enumeración de virtudes y de defectos, excepto para la sensacional Montserrat Caballé.

ahí que el éxito en España de la labor de los cantantes de ópera, para triunfar en estas condiciones, fuese el reconocimiento de su mayor genialidad artística.

## 2.4.2. Valencia y La Coruña

En mayo se celebra la edición IV del Festival de la Ópera de Valencia en el Teatro Principal, organizado por la AVAO. La capital levantina va consolidando su labor por este género musical. En este festival toman parte eminentes figuras del canto como: Montserrat Caballé, Plácido Domingo, Magdalena Bonifaccio y José M<sup>a</sup>. Carreras, para intervenir en una única función en obras como *Fausto*, *Andrea Chénier*, *La forza del destino*, *L' elsisir* y *Otello*.<sup>367</sup> Pedro Lavirgen intervino en la función de la obra de Umberto Giordano (día 19 de mayo) en la que logró una versión digna y aplaudida.<sup>368</sup>

Esta asociación valenciana ve poco a poco reconocidos sus esfuerzos, y para el año siguiente doblará incluso la actividad operística con la creación de dos turnos.<sup>369</sup> Con una perspectiva operística y musical sin ánimo de lucro, calcula los precios de las localidades para hacer frente a los gastos y, además, todos los socios abonan una cuota mensual para satisfacer los gastos ordinarios. En cuanto a subvenciones, el Ministerio de Educación y Ciencia, el de Información y Turismo y organismos como la Diputación y Ayuntamiento de la ciudad, contribuyen con ciertas cantidades. Junto a los problemas económicos, que no son pocos, habría que atraer al público valenciano, para lo que el divo en el cartel es siempre un

---

<sup>367</sup> “Adriana Lecouvreur de Cilea, abre el IV Festival de la Ópera Valenciano”, en: *Ya*, Madrid, 16 mayo 1974, p. 44. Ofrece la fecha de las representaciones y referencias sobre los principales intérpretes masculinos Jose M.<sup>a</sup> Carreras, Pedro Lavirgen y Plácido Domingo.

<sup>368</sup> RICART, L. M.: “Valencia: IV Festival de ópera”. *Ritmo*. Madrid, n.º 442, junio 1974, p.18. En este artículo se exalta la participación de Montserrat Caballé, que inaugura la temporada junto a José M.<sup>a</sup> Carreras en *Adriana Lecouvreur*. Posteriormente nombra al resto de los solistas: Ángeles Chamoro, Jaime Aragall, el joven valor Justino Díaz y M. Curphey. Con respecto a Pedro Lavirgen y Plácido Domingo, señala que “lograron unas versiones dignas y aplaudidas”.

<sup>369</sup> Cfr. FALCÓ, T.: “AVAO 5 años”. *Monsalvat*. Barcelona, n.º 18, junio 1975, p. 362. Este interesante artículo relaciona cada uno de los títulos y cantantes que han pasado por el festival desde 1971. El segundo Festival contó con la dirección artística de Juan Antonio Pamias y en él se representaron cinco óperas, interviniendo por primera vez Montserrat Caballé. En el tercer Festival se alcanzaron los siete títulos y actuó el tenor Alfredo Kraus. En el celebrado en mayo de 1974, para seis títulos tomaron parte eminentes figuras como Montserrat Caballé, Plácido Domingo, Maddalena Bonifaccio y José María Carreras. El número de socios se elevó hasta la cifra de 1310.

gran reclamo: “El público, en un período de «rodaje» busca los divos, pero también consideran que se debe ir conciliando con la fórmula de una buena compañía apreciando los valores, que igual aparecen en una compañía que en un elenco de «estrellas»”. Por otro lado, pretenden salir de los caminos trillados de las programaciones y buscar los grandes títulos olvidados por el público valenciano, sabiendo que al lado de esas novedades, es preciso ofrecer los grandes títulos populares. Para las actuaciones cuenta con la Orquesta Municipal de Valencia.<sup>370</sup>

En este sentido, cuando en 1975 se presentó en Valencia la Compañía del Teatro Nacional de Mainz, el público se sorprendió con un *Tannhäuser* muy aceptable en los cometidos vocales e impecable en lo escénico por la elegancia e imaginación, lejos de los decorados y bambalinas usuales hasta el momento. Como característica fundamental del conjunto se señalaba la unidad, pues aunque no presentaba estrellas en el reparto, tenía encomendados los papeles fundamentales a actores-cantantes solventes y seguros.<sup>371</sup>

En **La Coruña** se celebra el XXII Festival de Ópera, en que se programan dos obras con carácter más popular en el pabellón de deportes: *Marina* y *Carmen*; y otras tres en el Teatro Colón: *La favorita*, *Puritanos* y *Rigoletto*.<sup>372</sup> A través de

<sup>370</sup> Confróntese CASAL NOVOA, J. y BADENES MASÓ, G.: “Entrevista con D. José María Torres Murciano, presidente de La Asociación Valenciana de Amigos de la Ópera”. *Monsalvat*. Barcelona, n.º 20, septiembre 1975, pp. 491-492. A través de estas líneas se comenta la problemática de la ópera en Valencia, y cómo el público de esta capital ha respondido al esfuerzo de la AVAO. En el quinto Festival, año 1975, aprovecharán el cincuentenario de Puccini para reponer *La bohème*, al lado del estreno en Valencia de *La fanciulla del West* y otra obra poco representada, *Werther* que contará con el aliciente de Alfredo Kraus. También contarán con la ayuda de la Caja de Ahorros, que regala entradas de los pisos altos, y de una gran empresa comercial que facilita la asistencia del público juvenil al ensayo general de *Trovatore*. Finalmente, habla de una gala homenaje a G. Lauri Volpi, irreplicable, en la que actuaron Alfredo Kraus, Montserrat Caballé con el homenajeado tenor, y del Concurso de Canto María Ros.

<sup>371</sup> Cfr. CASAL NOVOA, J.: “V Festival Ópera Valencia”. *Monsalvat*. Barcelona, n.º 18, junio 1975, pp. 378-379. Otras obras del festival fueron *El holandés errante* y *Mefistófeles*, con los coros de la ABAO; y ALMAZÁN, R.: “Aspectos sociales de la ópera en Valencia”. *Monsalvat*. Barcelona, n.º 19, julio-agosto 1975, p. 436-437. Comenta nuevamente los problemas (las pocas subvenciones y ayudas estatales, y los precios de las localidades forzosamente caro), hasta hacer posible que durante 14 noches se levante el telón del teatro de la ciudad. Por el contrario, muestra la alegría de ver público juvenil y sugiere la necesidad de crear un Teatro Nacional de Ópera, que totalmente subvencionado se desplace a las provincias.

<sup>372</sup> Vid. ANDRADE MALDE, J.: “Crónica desde La Coruña”. *Ritmo*. Madrid, n.º 444, septiembre 1974, p. 32

la crónica del corresponsal de la revista *Ritmo*, podemos conocer cómo transcurrió la obra de Bizet. Tuvo un reparto importante con Viorica Cortez, Ángeles Chamorro, Pedro Lavirgen y Vicente Sardinero, con excelente nivel también en los secundarios y una dirección espléndida de Eugenio Marco.<sup>373</sup>

Mientras en el panorama musical español, la vecina ciudad de Vigo continúa con su edición del Festival de Ópera. En el Teatro Campoamor de Oviedo, los aficionados se lamentan de la escasa participación de los cantantes españoles en la programación de la edición XXVII de Festival.<sup>374</sup> Finalizadas las representaciones de *Carmen*, el tenor realiza una incursión por el oratorio con el *Requiem* de Giuseppe Verdi, el cual interpreta en San Sebastián.<sup>375</sup> Observamos que esta obra italiana, junto a *Misere* de Hilarión Eslava, son las dos únicas piezas de carácter religiosa que aborda a lo largo de su carrera.

### 2.4.3. *Carmen* en la ATAÓ de Tenerife

Siguiendo el relato de las intervenciones en España, una *Carmen* que representa Lavirgen en Winnipeg (Manitoba, Canadá) da paso a la programada en la temporada de Santa Cruz de Tenerife dentro del III Festival de Ópera, a finales de noviembre. Se realiza con el patrocinio del Cabildo Insular y su Ayuntamiento.

Con motivo de la celebración del centenario del estreno de la obra de Bizet, los promotores de la Asociación Tinerfeña de Amigos de la Ópera (ATAO), programan en el Teatro Guimerá la citada obra. Cuenta con un interesante reparto: Rita Lantieri, Pedro Lavirgen, Franca Matuzzi (mezzo, en el papel de Carmen), Enzo Sordello, Dolores Cava y Carmen Sinova (como Frasquita y Micaela); con

---

<sup>373</sup> Confróntese ANDRADE MALDE, J.: “En la Coruña, XXII Festival de ópera”. *Ritmo*. Madrid, n.º 445, octubre 1974, pp. 48-49. En el libro de contabilidad se señala el día 12 de agosto para la *Carmen* coruñesa.

<sup>374</sup> Vid. MENÉNDEZ, P.L.: “Crónica del corresponsal de Asturias”. *Ritmo*. Madrid, n.º 444, septiembre 1974, p. 30. Se está programando la XXVII temporada del Campoamor ovetense que organiza el Ayuntamiento y lamentan la escasa participación de los cantantes españoles. Se pregunta el cronista si acaso no se tienen hoy primerísimas figuras líricas españolas para una corta temporada como ésta, y destaca la asistencia de Ángeles Gulín, Jaime Aragall y Vicente Sardinero, para un total de seis títulos.

<sup>375</sup> El día 25 de agosto *Requiem*, según el libro de contabilidad. Creemos que por coincidir con las fechas de otras ediciones anteriores, posiblemente este concierto se inserta en la Quincena Musical de San Sebastián.



el “Coro de voces blancas de la Caja General de Ahorros”, los coros de la ATAO y la Orquesta Sinfónica de Tenerife, todos bajo la dirección de Eugenio Mario Marco.<sup>376</sup>

Una semana antes de la actuación, el tenor se encuentra en la isla para realizar los ensayos, y en el entreacto de uno de ellos es entrevistado. Nuevamente habla de una explicación sobre sus inicios profesionales y de cómo ha llegado al mundo de la ópera. Actualmente ya ha interpretado 24 títulos que, sumados a las zarzuelas, hace que en estos momentos su repertorio ascienda a más de 50 obras distintas. Sobre si la zarzuela es un subgénero lírico con respecto a la ópera, afirma muy rotundo que en absoluto. La zarzuela –dice– por ser el contenido del libreto de naturaleza localista, regionalista o nacionalista, se interpretan en España e Hispanoamérica. Pasa lo mismo que con la opereta vienesa. La ópera en cambio no, porque los asuntos que inspiran los libretos ocurren en los más variados países y, por eso, es más universal. Preguntado sobre si la ópera está mejor escrita que la zarzuela, si se adecua mejor a la tesitura de la voz humana, expone:

“La dificultad de la zarzuela reside en que hay que alternar la prosa con la parte cantada. La mecánica de la emisión del sonido humano es distinta para hablar que para cantar. Eso presupone que la zarzuela es más difícil de interpretar, puesto que se produce un desequilibrio constante en el intérprete que ha de «colocar» la «artillería vocal» para cantar y a los diez minutos ha de desmontarla para comenzar a hablar. Esto crea un desequilibrio en la emisión.”<sup>377</sup>

Justifica su predilección por Verdi, cuyas obras son hechas para su tipo de voz, para su temperamento y sus posibilidades físicas como tenor: “Ha hecho una música en la que encuentro gran comodidad y un medio para dar lo mejor de mí mismo”. Aunque Don José es su rol preferido, la gran excepción a su predilección

---

<sup>376</sup> Confróntese “Mañana comienza la temporada de ópera con «Carmen», de Bizet”, en: *El Día*, 29 noviembre 1974. A.P.T.

<sup>377</sup> Vid. ROGER: “Pedro Lavirgen tiene en «Carmen» su papel y su autor preferidos”, en: *El Día*, 27 noviembre 1974, pp. 7 y 11. Reproduce dos fotografías de Lavirgen, una tomada en la entrevista y otra, tomada durante el ensayo.

verdiana, por la gran ocasión de lucimiento que da al tenor y porque tiene quizás una gran dificultad que él ha entendido, como es “la evolución de tipo anímico del personaje a lo largo de la obra.”

Como aspecto positivo de la carrera de un cantante –explica– la inmensa satisfacción que produce el aplauso como recompensa a una actividad para lo que uno siente y tiene vocación, sobre todo cuando uno se ha preparado bien y se ha metido en el trabajo. El gran problema de esta profesión es que exige estar bien vocalmente, pues la voz puede verse afectada por la enfermedad, las vivencias personales y las inclemencias climáticas.<sup>378</sup>

El periódico *La Tarde* nos ofrece también otra entrevista realizada al tenor el mismo día del espectáculo. En ella comenta cómo la ópera está teniendo una mayor difusión gracias a los esfuerzos de los Ayuntamientos; pero no se ve apoyada oficialmente por los poderes del Estado que solamente contribuye al Festival de Ópera de Madrid. Todavía se espera que se cree la Compañía de Ópera Nacional, el Teatro de Ópera Nacional, con cuerpos estables, donde se puedan dar audiciones en locales grandes, en auditorios que estén al alcance de todas las clases, con lo cual la difusión de la ópera sería mucho más asequible y popular.<sup>379</sup>

Preguntado si comparte la opinión de Teresa Berganza, según la cual la verdadera *Carmen* aún no se ha montado, su respuesta nos resulta muy interesante por otras intérpretes femeninas españolas que nombra, voces que en su opinión han huido de la clásica española realizada por mezzos internacionales. Asimismo, termina con estas palabras en referencia a la Berganza: “quizá ella pueda hacerla, porque artísticamente es sensacional, pero como aún no se decide...” Entre la enumeración de sus proyectos futuros, asegura que tiene firmados contratos para los tres próximos años.<sup>380</sup>

Por fin, tras la esperada representación en el Teatro Guimerá, una primera y breve reseña remarca que las indiscutibles figuras de la noche fueron Pedro Lavirgen y Rita Lantieri. Con actuaciones calificadas de brillantes, Lavirgen fue

---

<sup>378</sup> *Ídem.*

<sup>379</sup> Confróntese CARMELO y ZENAIDO, M.: “III Festival de ópera de la ATAO”, en: *La Tarde*, 30 noviembre 1974, p. 16. Muestra foto de Lavirgen caracterizado como Don José con otros intérpretes.

<sup>380</sup> *Ídem.* Efectivamente, la agenda de trabajo que avanza hasta el año 1977 se cumplirá.

un Don José excepcional.<sup>381</sup> Pero veamos otras críticas más detalladas sobre la actuación del tenor en la isla canaria:

En el diario *La Hoja del Lunes*, José Campillo resalta la compenetración psicológica que el tenor tiene con el personaje, al que pone una voz rica en matices, llena de colorido, llegando a emular al propio Fleta. Por ello logró levantar al auditorio que, puesto en pie lo aplaudió, largamente:

“Si bien me he extendido en mi admiración por la voz de mezzo-soprano de Franca Mattiucci, oída por primera vez, no lo haré con la magnífica y privilegiada del tenor lírico Pedro Lavirgen, por ser conocida y admitida internacionalmente. Si bien, en toda «Carmen» su papel es perfecto, siempre se espera la celebérrima «Romanza de la flor» que, en esta nuestra memorable «Carmen» fue dicha y cantada con toda la penetración psicológica, con todo el fervor. Acierto, además, al sincronizar su voz con la sensacional modulación que, siguiendo fielmente la partitura, obtuvo la orquesta. Voz rica en matices, llena de colorido, en los sucesivos ascensos hacia el agudo; de acentos limpios, sostenidos, tanto en los dolorosamente expresados, como en los dramáticos. No es mi propósito hacer comparaciones, pero si decir que, desde que oí a Fleta en esta misma obra, no había vuelto a sentirme emocionado con tanta musicalidad como la obtenida por Pedro Lavirgen, primerísimo tenor lírico. Al final del acto IV, surgió nuevamente el cantante y el actor, que fue aclamado por el auditorio, puesto en pie casi cinco minutos.”<sup>382</sup>

Por su parte, también en la prensa, *El Día* señala la suerte de la ATAO al poder contar con la presencia del gran tenor Pedro Lavirgen, universalmente reconocido como el número uno de los Don José actuales. La fama de que venía precedido se vio refrendada en todo momento, pues brilló a gran altura toda la noche y en especial en su magnífica aria *La fleur*:

“El espléndido timbre vocal permitió a Lavirgen acentos de tierna afectividad, de alta intensidad emotiva con matices de delicadeza sutil. En el dramático final del acto III el tono dramático de su voz alcanzó cotas sublimes. Su diálogo con «Carmen» al final del acto IV fue igualmente un portento de

<sup>381</sup> Cfr. C.: “Por la ATAO. Anoche, puesta en escena de «Carmen», de Bizet, en el Guimera”, en: *El Día*, 30 noviembre 1974. A.P.T.

<sup>382</sup> CAMPILLO ROS, J.: “Carmen”, un clamoroso éxito, en: *Hoja del Lunes*, 2 diciembre 1974. A.P.T.

expresiva perfección dramática. Su voz nos llegó perfecta de empaste y afinación, ajustándose fielmente a las situaciones, demostrando ser también un gran actor.”<sup>383</sup>

El público de Tenerife respondió con una larga ovación de cinco minutos, fuertes aplausos ante el Don José que encarnó porque ningún espectador puede escapar a la perfecta simbiosis dramática que ofrece cuando su voz, modelada en un abanico de matices, se convierte en el sufrido personaje.

#### 2.4.4. Valencia y Murcia: debut en *Samson y Dalila*

Tras el éxito obtenido con *La fuerza del destino* en el Liceo de Barcelona (como desarrollaremos en el siguiente capítulo), baja por la costa mediterránea hasta Valencia y luego a Murcia<sup>384</sup>, para cantar por primera vez la ópera *Samson y Dalila* de Camille Saint-Saëns.

Esta página musical del compositor francés muestra en su libreto el conflicto del personaje del Antiguo Testamento en su deber de dirigir al pueblo de Israel para la misión que le encomendó Dios, y el encuentro amoroso con Dalila. Plácido Domingo califica este papel de pesado, tanto vocal como físicamente, pues desde la primera entrada en escena, que tiene que ser muy potente y crear un impacto inmediato hasta el último acto (la escena de la rueda del molino), ha de apelar a todas tus fuerzas físicas y vocales para lograr la escena final, cuando Samson derriba el templo. A lo largo del discurso, debe cuidar la línea de canto del trío, donde sus verdaderos sentimientos hacia Dalila comienzan a manifestarse, para llegar a su máxima expresión emocional en el dueto de amor del segundo acto, acompañado de una densa orquestación.<sup>385</sup>

En **Valencia** este título, se ofrece en versión concierto, dentro de la temporada de conciertos de la Orquesta de Valencia, bajo la dirección de Martínez

---

<sup>383</sup> Vid. “Pedro Lavirgen, la gran figura de «Carmen»”, en: *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 3 diciembre 1974. A.P.T.

<sup>384</sup> Según libro de contabilidad; el 23 de diciembre actúa en Murcia.

<sup>385</sup> Cfr. Sobre el comentario de este personaje remitimos a la opinión de este consagrado intérprete, en MATHEOPOULOS, H.: *Plácido Domingo. Mis personajes*, pp. 105-106.

Palomo.<sup>386</sup> El crítico Víctor Orenca, que acudió al ensayo, considera que un sábado en sesión matinal no era la hora ni el día más acertado para un concierto con artistas de renombre internacional: Pedro Farrés, Julio Catania, Krystina Ezostek y M.<sup>a</sup> Teresa Oller. De esta sesión destacaba el aria de Pedro Lavirgen y su dúo con la mezzo. Le resultaba polémica la programación de este quinto concierto de la temporada por ser un estreno prácticamente fuera del repertorio de las salas de ópera. Censura la elección de la obra, inscrita con una garantía indeleble, cuando existen obras de mayor alcurnia aún sin representar en esta Ciudad.<sup>387</sup> Gracias al corresponsal de la revista *Ritmo* podemos conocer la trascendencia que tuvo esta audición de alta calidad, en la que el gran tenor entusiasmó a todos.<sup>388</sup>

La opinión de Víctor Orenca recibirá por respuesta cuatro cartas al director, en el periódico *Las Provincias*. En las mismas se apuesta por la idoneidad de la programación escogida por el director de orquesta y se duda de la necesidad de un auditorium en la ciudad. Pese a las numerosas agrupaciones musicales, no se llenó el cine, dado que los aficionados no aparecen en los espectáculos insólitos de la ciudad.

Una de las cartas es del propio Pedro Lavirgen, quien matiza el comentario que realizó sobre el Maestro Martínez Palomo, que al parecer, no fue recogido de forma completa. El tenor señaló su admiración por la labor orquestal, así como la fuerza de ejecución, y añadió que Valencia es la primera ciudad española que goza de la experiencia de poder ofrecer una ópera en versión concierto: *Samson y Dalila*, que figura en la programación de prestigiosos teatros del mundo.<sup>389</sup>

<sup>386</sup> Programa de mano. Orquesta Municipal de Valencia. Temporada 1974-75. Edita Ayuntamiento. Puede verse el carácter de sesión extraordinaria para la ópera, en versión concierto, del jueves día 19 de diciembre y del sábado 21 a las 11'30.

<sup>387</sup> Confróntese ORENCA, V.: “¡Saint-Saens, en Valencia!”, en: *Las Provincias*, 19 diciembre 1974, p. 42. En una segunda parte ofrece una batería de preguntas que formula al tenor Lavirgen. En la última es preguntado por el director de orquesta a lo que responde “ha concebido la dirección según el criterio de su estilo propio”. Estas palabras forman parte de una polémica, como comentamos más adelante.

<sup>388</sup> Cfr. “«Sansón y Dalila»: Por la Orquesta Municipal y la Coral Polifónica Valentina”. *Ritmo*. Madrid. XLV, nº 448, enero-febrero 1975, p. 39.

<sup>389</sup> Cfr. Cartas al director. “Saint Saens, en Valencia”, en: *Las Provincias*, 26 diciembre 1974, p. 21.

Este debate valenciano nos sitúa en un de los eternos problemas referentes a las programaciones. Existe la queja sobre la repetición de los títulos más célebres y, en cambio, cuando se quiere introducir novedades, se discute sobre valores musicales de la partitura. No obstante, el problema es de un fondo aún mayor: el público adolece de conocimientos musicales y se encuentra reacio ante lo novedoso, especialmente hacia los lenguajes más contemporáneos.

En este sentido es muy claro el planteamiento del presidente de la AVAO, José María Torres Murciano. Opina que la ópera en versión de concierto no es la más idónea (de ahí la particularidad de este género); pero, mientras no sea posible la versión teatral de una ópera, la fórmula de concierto resulta muy válida al igual que para algunas óperas contemporáneas que el teatro todavía ignora. El público de los conciertos ha progresado más y es interesante que se integre con el que va a la ópera y viceversa.<sup>390</sup>

Con respecto a *Samson y Dalila*, hace el siguiente comentario balance: contó con la Orquesta Municipal de Valencia y un gran reparto que encabezaba Pedro Lavirgen. Fue muy positiva.<sup>391</sup> La colosal partitura la ofrecieron los mismos intérpretes en Murcia, como clausura de la III Semana de Música en Navidad, con un gran éxito, según detallaba el destacado crítico valenciano E-López-Chávarri.<sup>392</sup>

En relación con el personaje de Samson de la ópera francesa, señalamos que tras las intervenciones españolas en el Levante, sólo lo volverá a abordar en México, en el año 1981.

## 2.5. ESCENARIOS INTERCONTINENTALES

Intercaladas con las representaciones españolas, de las que ya hemos dado cuenta, Pedro Lavirgen mantiene durante 1974 una agenda internacional que le obliga a realizar numerosos viajes. Viena, en el mes de enero, fue el punto de

---

<sup>390</sup> Confróntese CASAL NOVOA, J., y BADENES MASO, G.: “Entrevista con D. Jose María Torres Murciano, Presidente de La Asociación Valenciana de Amigos de la Ópera”. *Monsalvat*. Barcelona, n.º 20, septiembre 1975, pp. 491-492.

<sup>391</sup> *Ídem*.

<sup>392</sup> Cfr. “«Sansón y Dalila»: Por la Orquesta Municipal y la Coral Polifónica Valentina”. *Op. cit.*

partida con *El trovador*; ciudad retorna para cantar *Carmen* en marzo y *Don Carlo* en los meses de mayo, junio y septiembre. La Staatsoper de Viena en su temporada 1974/75 (inaugurada el 1 de septiembre y clausurada el 31 de septiembre) se ha impuesto el ritmo de una función diaria.<sup>393</sup> También en Europa, en la ciudad de Hamburgo, el tenor actuará en *Payasos* en mayo y septiembre. Finalmente, en octubre, ofrecerá *El trovador* en Belgrado (Serbia).<sup>394</sup>

En Norteamérica interpreta *Payasos* en Baltimore el mes de abril. Siguiendo el orden cronológico, desciende a Sudamérica para intervenir, en el mes de mayo, en *Carmen* e *Il tabarro* en Caracas. Estas actuaciones venezolanas coinciden en fecha con las que se desarrollaron bajo la II Temporada Internacional de Ópera del año anterior, por lo que consideramos que ahora deben transcurrir en el contexto de la III Temporada. Le seguirán nuevamente en Norteamérica la representación de *Aida* en Nueva Orleans, en octubre; *La forza del destino* en Memphis y *Carmen* en Winnipeg<sup>395</sup>, ambas en noviembre. A continuación pasaremos a analizar algunas de estas actuaciones americanas:

Pedro Lavirgen, que ya ha actuado en numerosas ocasiones ante el público americano de **Baltimore** (Maryland), acude para el cierre de la temporada operística 1973/74. En esta ocasión, la Compañía de Ópera de dicha ciudad presenta en el Teatro Lírico, los días 4, 6 y 8 de abril, el tandem *Cavalleria e I pagliacci*.

Según el diario *The Sun*, esta última ópera, aunque apropiadamente trágica, no parecía tan real. En el escenario abundaban los momentos con sobrecarga de detalles con movimiento lo que frenaba el ritmo dramático. Las

<sup>393</sup> Cfr. "La ópera de Viena. Temporada 1974-1975." *Ritmo*. Madrid, n.º 447, diciembre 1974. pp. 42-43. Para que nos hagamos una idea, este teatro en sus primeros treinta días puso en escena 20 obras de repertorio, una nueva producción y un ballet. Asimismo, a lo largo de esta temporada presenta cinco nuevas producciones de ópera y dos ballets.

<sup>394</sup> Siguiendo el libro de contabilidad, el 26 de marzo realizó una función de *Carmen*, y el 11 de mayo, 25 de junio y 7 de septiembre *Don Carlo*. Si añadimos las dos de *Trovador* de 3 de enero y 15 de junio, completamos un total de seis actuaciones vienesas para el año 1974. En Hamburgo actuó los días 7 de mayo y 18 de septiembre; y en Caracas el día 2 de mayo. El *trovador* de Belgrado fue el 15 de octubre.

<sup>395</sup> Programa de mano. *Carmen*. Organiza Manitoba Opera Association. Winnipeg, 21 y 23 de noviembre de 1974. El reparto del cuarteto principal lo conforman Olivia Stapp (*Carmen*), Joan Patenaude (*Micaela*) y Cornelis Ophthot (*Escamillo*), con la Orquesta Sinfónica de Winnipeg que dirige Arthur Polson.

voces eran impresionantes, aunque la potencia y la sutileza de timbres no eran tan evidentes. El reparto incluía a Ryan Edwards, Tonio; Pedro Lavirgen, Canio; Patricia Craig, Nedda; James Atherton, Forresto Lorey; Nicholas Karousatos y David Link. Dirigidos por el Maestro Wendelken-Wilson's. Las expectativas del público eran considerables ante el anuncio de una de las mejores producciones de la temporada. En particular –añade– Pedro Lavirgen fue un tenor de poder e imaginación musical.<sup>396</sup>

Mediante las críticas podemos recomponer la interpretación de Canio, marcada por un merecido éxito: Fue un tenor de potencia e imaginación musical, con un gran momento en el aria más simbólica, *Vesti la Giubba*, otorgando a su papel una fuerza poderosamente dramática y también admirable precisión y suavidad.<sup>397</sup> Una de las referencias de prensa añade un emotivo detalle: Rosa Ponselle, célebre cantante ya retirada y asesora musical de la Ópera de Baltimore, justo a la caída final del telón fue enfocada en su palco con un cañón de luz; mientras aplaudía, se mostraba sonriendo y llorosa de emoción.<sup>398</sup>

Una vez finalizados en suelo americano estos compromisos musicales, se abrió un pequeño paréntesis laboral. En Bujalance, Pedro Lavirgen es nombrado Hermano Mayor de la Cofradía del Resucitado (el día 14 de abril) en un acto social y religioso para la vida de un pueblo andaluz, y de hondo arraigo sentimental y espiritual para un hombre de fuertes convicciones religiosas.

La siguiente actuación americana le llevará a **Nueva Orleans** (Lousiana), en la que su Asociación New Orleans de Opera cumplió treinta y un años. Empezó su temporada 1974/75, ante una audiencia que recibió con entusiasmo la nueva producción de *Aida*, representada en el Theatre of the Performing Arts, los días 3 y 6 de octubre de 1974, con los decorados de David Gano.

---

<sup>396</sup> Cfr. GALKIN, E. W.: "Two operas the season's best", en: *The Sun*, Baltimore, 5 abril 1974. A.P.T.

<sup>397</sup> "Pedro Lavirgen sang his Canio role with powerful dramatic force, admirable accuracy and smoothness." Confróntese ARRISS, R. P.: "«Cavalleria», «Pagliacci» season's Best Production" en: *The News American*, Baltimore, 6 abril 1974, 1B. Tenemos una segunda referencia "Mr. Lavirgen's big moment was in «Vesti la Giubba», the aria which is the very symbol of grand opera." Cfr. DI BONAVENTURA, S.: "Opera presents «Cav» and «Pag»", en: *The Evening Sun*, Baltimore, 5 abril 1974. A.P.T.

<sup>398</sup> *Ídem*.



Charles Dufour, en el diario *The States-Item*, nos describe la representación verdiana en la que Pedro Lavirgen hizo su presentación en esta ciudad, junto a Bianca Berini como Aida, Michael Devlin en el papel de Amonasro, Giorgio Tosí como Ramfis, y la Filarmónica de Nueva Orleans bajo la batuta de Knud Andersson. Los nuevos decorados le resultaron atractivos y efectivos, pero la iluminación fue en su opinión demasiado tenue, creando un aspecto sombrío que disminuyó la concepción imaginativa de Gano. Por su parte, el tenor español exhibió una voz sonora en todos los registros, particularmente muy fluida en el registro agudo. *Celeste Aida*, parece ser que le cogió esta vez un poco en frío, pero a lo largo del resto de sus intervenciones dio lo mejor de sí mismo:

“Spanish tenor Pedro Lavirgen made his, New Orleans debut, displaying a ringing voice musically satisfying in all registers and particularly fine in the top voice, which seemed to flow easily. His «Celeste Aida», early in the opera was politely received, as if both singer and audience were in a tentative mood. Señor Lavirgen was at his best, and it was good, in his duet with Aida in the Nile Scene, in the duet with Amneris in scene one of the fourth act and in the finale, «O terra, addio», with Aida, which proved the high spot of the opera.”<sup>399</sup>

Manteniéndose dentro del repertorio verdiano, Lavirgen interviene en **Memphis** (Tennessee) en la producción de *La forza del destino* para el Auditorium Music Hall (funciones del 31 de octubre y 2 de noviembre de 1974).<sup>400</sup>

---

<sup>399</sup> “El tenor español Pedro Lavirgen realizó su debut en Nueva Orleans haciendo gala de una voz musicalmente sonora (penetrante), satisfaciendo en todos los registros y particularmente bien en el agudo, que parecía fluir fácilmente. Su «Celeste Aida», aria prematura en la ópera, fue recibida cortésmente, como si ambos, cantante y audiencia, estuvieran con un humor vacilante (probando las aguas). El señor Lavirgen estuvo en su mejor momento, y estuvo bien, en su dueto con Aida en la Escena del Nilo, en el dueto con Amneris en la primera escena del cuarto acto y el final, «Oh terra, addio», con Aida, que se tradujo como el punto culminante de la ópera.” Confróntese DUFOR, C.: “Cheers for Verdi’s «Aida»”, en: *The States-Item*, New Orleans, 4 octubre 1974, p. D-1.

<sup>400</sup> Programa de mano. Memphis Opera Theatre’s ‘74-’75 season: *La forza del destino*. Editado por Memphis opera theatre magazine, Memphis State University. Recoge reparto en la página 5. Otros títulos de la programación son *Don Pasquale*, *Traviata* y *Little red riding hood*, que transcurren junto a los actos paralelos en torno a la XX Convención Anual Nacional de Asociaciones de Ópera.

En esta ocasión resultó un apasionante tenor que intervino junto a una espléndida Martina Arroyo (Leonora) y el barítono Chester Ludgin. Siguiendo a la prensa local, el *Memphis Press-Scimitar* nos destaca su timbre vocal y su dramática interpretación, que generaron desde el principio gran entusiasmo. Sus intervenciones son señaladas entre los mejores momentos de la representación:

“An exciting tenor, new to Memphis, was Pedro Lavirgen, who inspired the lion’s share of applause as Don Alvaro. The fine timbre of his voice and his dramatic interpretation generated great enthusiasm for him from the outset (...) Memorable moments include the duet between Leonora and Padre Guardiano, The tenor aria at the beginning of the second act, the two duets between tenor and baritone and, of course, Leonora’s two grat arias”.<sup>401</sup>

Crítica de esta primera representación que viene a coincidir con otro diario *The Commercial Appeal*:

“Also new in Memphis, and most gratifying, was tenor Pedro Lavirgen as Don Alvaro, Leonora’s destiny-haunted lover. Lavirgen’s Alvaro was full-throated and sharpedged. After his essentially thankless Act One pages, and total absence from Act Two, he came on strong. His poignant «Oh, tu che in seno agli angeli» launched act Three in stunning fashion”.<sup>402</sup>

---

<sup>401</sup> “Un tenor emocionante, nuevo en Memphis, fue Pedro Lavirgen, que inspiró como Don Álvaro la mayor parte de los aplausos. El preciso timbre de su voz y su dramática (espectacular) interpretación generó gran entusiasmo hacia él desde el comienzo (...) Momentos memorables incluyen el dueto entre Leonora y Padre Guardiano, el aria del tenor al comienzo del segundo acto, los dos duetos entre el tenor y el barítono y, por supuesto, las dos grandes arias de Leonora.” Cfr. AHRENS, L. N.: “MOT Staging, of «La Forza» Finds Favor”, en: *Memphis Press-Scimitar*, 1 noviembre 1974, p. 12.

<sup>402</sup> “También nuevo en Memphis, y más gratificante, fue el tenor Pedro Lavirgen como Don Álvaro, el amante de atormentado destino de Leonora. El Álvaro de Lavirgen tuvo plena garganta (full throated) y tonos diferenciados (sharpedge). Después de su poco apreciadas páginas del acto primero esencialmente, y la total ausencia del acto segundo, empezó a aparecer. Su conmovedor «Oh, tu che in seno agli angeli» lanzó el acto tercero de una manera sensacional.” Véase JENNINGS, R.: “Majestic «La forza» Soars On Three Wings”, en: *The Commercial Appeal*, Memphis, 1 noviembre 1974, p. 14.

### 3. EN LA CÚSPIDE (1975-1976)

Los años 1975 y 1976 representan el punto álgido de la vida profesional de Pedro Lavirgen, al estar marcados por una elevada actividad operística que le lleva, tal y como hiciera los años precedentes, a desplazarse por los cuatro continentes. Un calendario apretadísimo en que, sin apenas descanso entre producción y viaje, llega a enfrentarse hasta a siete títulos diferentes en dos meses, para alcanzar en un año más de 71 representaciones. Asimismo, nuestro tenor ha de asumir roles de gran resistencia física, con un significativo componente psicológico y emocional en cuanto a la responsabilidad para con el público, que requieren de su presencia escénica durante muchos números y en teatros de primera.

En un intento de reproducir la emoción que debió acompañarle mes a mes durante los citados años, con los desplazamientos para cada representación, hemos optado por retomar nuevamente el relato cronológico. Para desglosar la carrera artística de una de las voces más destacadas del panorama musical del siglo XX, en cada uno de los epígrafes hemos utilizado las cabeceras que consideramos más importantes, los teatros más representativos o el debut en algún título; en torno a ellos, hemos ido describiendo las sucesivas intervenciones del tenor. Un nuevo formato que rompe la hasta ahora tradicional división de epígrafes.

Comenzaremos por España, con especial atención al Liceo de Barcelona, que atraviesa unos años cruciales. La temporada del Gran Teatro del Liceo nos conduce en primer lugar al análisis de las intervenciones de Lavirgen con *La forza del destino*, *Carmen*, *Macbeth*, un concierto benéfico de la UNICEF y *La Dolores*, obra de Bretón que posteriormente será representada en Zaragoza y Viena.

Seguidamente analizaremos cómo para interpretar el *Requiem* de Verdi y *La vida breve* de Falla, el tenor viaja como embajada musical desde el City Hall

Concert Hall de Hong Kong hasta Madrid. Posteriormente hace su debut con el título verdiano *Un ballo in maschera* en Dublín y en Cork, información que hemos aglutinado junto a las actuaciones en el Teatro de la Ópera de Niza, con *La forza del destino*, y en Seattle, con *Il trovatore*.

Antes de iniciar una gira internacional, Lavirgen ofrece su punto de vista sobre la formación del cantante en España, en el contexto de la VII Decena de la Música de Toledo, centrada en el debate en torno los problemas de la ópera en nuestro país. Después daremos cuenta de actuaciones como las de La Arena de Verona, Bolonia, Viena, el Covent Garden y la Scala de Milán, que le abren sus puertas para *Aida*; y el debut con dos nuevas páginas de Giuseppe Verdi: *Otello* e *I masnadieri*. En definitiva, con itinerarios por suelo italiano, francés, asiático y americano, incluyendo Brasil y, un secuestro con final feliz en Venezuela.

### 3.1. TEMPORADA DEL LICEO 1974/75: CUATRO ÓPERAS Y UNA GALA

Un año más, tras ciento veintisiete de representaciones, el Liceo de Barcelona abre sus puertas. Para la nueva temporada (la más importante de las planteadas por su empresario) aparecen en la programación un total de 19 títulos. En ella Lavirgen es el cantante que en más ocasiones sube al escenario, y lo hace con obras tan variadas como las dos verdianas: *La forza del destino* y *Macbeth*; la española *La Dolores* y la obra de Bizet, *Carmen*. Esta última, en un especial centenario, cuenta hasta con cuatro repartos distintos en las voces de tenor de Richard Tucker, Gilbert Py, Plácido Domingo y Pedro Lavirgen.<sup>403</sup>

En el repertorio habitual del Gran Teatro del Liceo, las óperas más representadas en los últimos veintisiete años son *Tristán e Isolda* con 45 representaciones, *La bohème* con 42 y *Aida* con 41; estando a una distancia algo considerable *Carmen* con 25, seguida de otras muchas con más de una veintena de interpretaciones.

---

<sup>403</sup> “Avance de la programación del Liceo 74/ 75”. *Monsalvat*. Barcelona, n.º 9, septiembre 1974, p. 740. En otras obras adecuadas a sus características vocales los otros tenores que intervienen en esta temporada son: en *Tosca* y *Manon*, Aragall, y en *Otello*, Mastromei.

José Antonio Gutiérrez de Liencres, en un análisis sobre la programación, considera que los autores más gustados por el aficionado del Liceo son – indistintamente del orden– Puccini, Verdi y Wagner. Observa, que del total de representaciones de cada obra, en los ciento veintisiete años de vida musical del teatro barcelonés, *Tristan e Isolda* sólo ha gozado de 128 representaciones, mientras que la verdiana *Aida* ha sumado 395. En la lista de óperas más representadas, como caso sorprendente, señala que la cuarta obra más interpretada desde la fundación del Liceo ha sido *La favorita*, título prácticamente desconocido en muchos teatros. La obra de Beethoven, *Fidelio*, una de las debilidades del empresario, había sido representada cuatro veces hasta 1946 y, desde que comenzó la época de la actual empresa, lo ha sido en 21 ocasiones.<sup>404</sup>

En uno de sus números, la revista *Monsalvat* rinde homenaje al primer teatro operístico del país, así como a todas las entidades y asociaciones que, por toda España, mantienen y promueven el género musical-dramático, pues la ópera constituye la cima más alta alcanzada por el arte, por lo que demanda también una especial atención al genio creador del compositor.<sup>405</sup>

Antonio Fernández-Cid, que ha ejercido ininterrumpidamente en calidad de crítico desde el año 1943, siendo testigo de tantas representaciones, compara las programaciones de otros teatros y advierte la enorme dignidad de las series barcelonesas, con repartos de entidad y con nombres de primera. El número de representaciones –cerca de sesenta líricas y cerca de la mitad coreográficas– supone ya una prestación global de suma importancia para un teatro. Propone que para el futuro se mejoren los cuerpos fijos: montaje, dirección escénica así como el aspecto plástico de las obras, la orquesta y el coro, pero no sin la garantía de las subvenciones pertinentes y debidas.<sup>406</sup> Añade que, en lo que va de siglo, el principal problema del coliseo barcelonés es el económico, pues –como ya

<sup>404</sup> Vid. GUTIÉRREZ DE LIENCRES, J. A.: “El repertorio del Liceo en la etapa Pamias”. *Monsalvat*. Barcelona, n.º 11, noviembre 1974, p. 823. Ofrece así mismo un listado exhaustivo con las obras más representadas. Del mismo autor se pueden leer las críticas que realiza de *Otello*, con el tenor Gilbert Py; *Don Pascuale*; y *La Gioconda* con Flaviano Labo, en *Op. cit.*, n.º 13, enero 1975, pp. 43-44.

<sup>405</sup> Véase INFUESTA MONTERDE, J. M.: “Editorial”. *Monsalvat*. Barcelona, n.º 11, noviembre 1974, p. 815. Número extraordinario dedicado al Liceo.

<sup>406</sup> Confróntese FERNÁNDEZ-CID, A.: “El Liceo, permanente reducto del lirismo de altura en España”. *Ídem*, pp. 831-839.

comentamos– no subsiste en el mundo ningún otro teatro de ópera con carácter particular, como es el Liceo.<sup>407</sup>

Efectivamente, ha habido años en que las pérdidas, muy cuantiosas, han corrido a cargo de Juan Antonio Pamias. Este empresario, abogado y nieto de uno de los fundadores del Liceo considera que hay muchas cosas en la vida que no se pueden traducir en dinero y entiende esta pasión por la ópera como un servicio a su público y a su ciudad. Aunque los momentos más tensos se producen cuando algún artista de los anunciados no puede actuar y rompe el equilibrio de un conjunto equilibrado. Él mismo explica cómo funciona la Sociedad Propietaria: constituida por unos mil accionistas, es una sociedad civil que no puede tener ni beneficios ni pérdidas, por lo que todo lo que se gana ha de revertir en una función social o artística o en el mantenimiento del edificio. En cada función, el dueño de una acción tiene derecho a una localidad que está asignada a su acción, por la que abona una cuota mucho menos cuantiosa que el importe de una butaca en taquilla.<sup>408</sup>

Antonio Fernández-Cid no es partidario de este sistema de propiedad porque a veces se dejan sin ocupar las localidades en algunos espectáculos: tal ocurre con los propietarios que no pueden asistir o, por ejemplo, con los palcos de las autoridades. En su lugar propone la venta de estas entradas a debido tiempo, pues de esta manera se llenaría la sala de concurrentes *por libre* y, con el pago de su entrada, se podrían aumentar los ingresos. Tampoco aprueba la imposición de las costumbres unidas a esa condición de propietarios: el Liceo tiene el auditorio

---

<sup>407</sup> Por primera vez, el Ministerio de Información y Turismo ha colaborado en la organización de un Festival Popular de Ballet, con el que se ha llenado el recinto.

<sup>408</sup> Véase GUTIÉRREZ DE LIENCRES, J. A.: “El Liceo visto por su empresario”. Juan Antonio Pamias posee una impresionante biblioteca sobre temas operísticos. En su visión de empresario cree necesaria la apertura de los ensayos para niños, para que se puedan convertir el día de mañana en verdaderos aficionados y asiduos liceístas. Con una vida volcada en el Liceo se siente realizado, pensando que el día de mañana siga funcionando: “la Sociedad Propietaria lleva 128 años demostrando un interés extraordinario en conservar, arreglar y modernizar nuestro teatro, sería una vergüenza que los nietos o los biznietos de aquellos fundadores tuvieran que entregar el teatro en otras manos, aunque fuesen tan importantes como las del Estado”. *Ídem*, pp. 852-857.

menos silencioso del mundo y no se prohíbe el acceso a la sala una vez comenzada la obra.<sup>409</sup>

Otras opiniones sobre el Liceo se recogen en la revista *Monsalvat*, como las de los compositores Joaquín Rodrigo y Pablo Sorozábal; el escenógrafo José Mestres Cabanes, y el cantante Jaime Aragall.<sup>410</sup> Pablo de Nadal nos describe minuciosamente cómo transcurre la vida en el interior del coliseo<sup>411</sup>:

Durante el día se entraba al Teatro del Liceo por la calle de San Pablo. Subiendo por la escalera, entre la platea y el primer piso, se encuentran las dependencias de la Empresa, y ascendiendo hasta el tercer piso, las de la Sociedad Propietaria. Por el pasillo de platea, a la izquierda de la misma, se llega al escenario, que, desprovisto de decorados y otros elementos, produce extraordinaria impresión por sus grandes dimensiones: 15.90 metros de boca, 33.26 de longitud y una altura de 21 metros. El escenario cobra vida, color y luz cuando se encienden sus setecientas bombillas. A través de él se accedía a las instalaciones de la red eléctrica y a la cabina de mandos y a la Sala Corbett, en la que se llevaban a cabo los ensayos de las primeras partes. En el otro extremo del escenario se ubicaban, en dos plantas, algunos de los camerinos y los servicios de Radio Nacional de España para las transmisiones de las representaciones operísticas.<sup>412</sup> En los sótanos del mismo también había dependencias, como la caldera de la calefacción, la Sala del Ballet, perfectamente equipada para sus ensayos y otros camerinos. Con el ascensor de platea se subía al último piso, en el

---

<sup>409</sup> Cfr. FERNÁNDEZ-CID, A.: *Op. cit.*, p. 832. En realidad era ésta una buena manera para no dejar vacantes las escasas localidades del Liceo, pues son muy pocas las entradas existentes para la adquisición por parte del público. Efectivamente de las 592 butacas que componen la platea, tan sólo 317 pueden salir a la venta por taquilla o abono (275 pertenecen a los propietarios); en anfiteatro, de las 215 butacas, sólo salen a la venta 13 (202 pertenecen a los propietarios) y los palcos, un total de 130, se dividen por igual entre la Empresa y los propietarios. Estos datos corresponden a la respuesta que hace en esta sección José A. Gutiérrez de Liencres, a la pregunta que le formula un particular de Barcelona. Véase “Consultorio”. *Monsalvat*. Barcelona, n.º 13, enero 1975, p. 62.

<sup>410</sup> Véase “Lo que opinan”. *Ídem*, pp. 858-862. Se recoge hasta una dedicatoria manuscrita de Salvador Dalí. Todos se adhieren al valor artístico de las temporadas del Liceo. El compositor Sorozábal señala que este teatro “es un legítimo orgullo para Cataluña que viene encubriendo la triste y bochornosa situación del teatro lírico en España.”

<sup>411</sup> Confróntese DE NADAL, P.: “El Liceo por dentro”. *Monsalvat*. Barcelona, n.º 11, noviembre 1974, pp. 866-873.

<sup>412</sup> *Ídem*, p. 869.

que se encontraban la destartalada sala del Coro y en la misma cúspide del edificio se hallaba el taller escenográfico, de enormes proporciones.

El Liceo desplegaba una intensa actividad durante todo el año (los despachos funcionaban permanentemente en la preparación de las temporadas: atendiendo la contratación de artistas, los decorados y vestuarios, despachando los abonos), aunque de cara al público solamente durante unos cinco meses: la temporada de ópera, de primeros de noviembre a últimos de febrero; la de ballet, generalmente en abril o mayo; y algunos conciertos y otros espectáculos.

Antonio Pamias desarrolla la labor de empresario desde hace veintisiete años, auxiliado por un equipo: Francisco Masó, oficialmente es el director administrativo; las cuestiones de tipo técnico relacionadas con el escenario y otros aspectos de las representaciones tienen por velador a Diego Monjo; Federico Roca, que lleva en el teatro cincuenta y dos años, se encarga de la administración y de las relaciones directas con los abonados; en el escenario, el cargo de jefe del mismo lo ocupa Diego Monjo Jr.; la labor de maquinaria y electricidad está regida por Constancio Anguera y Rafael Laín, y en utilería y atrezzo se halla Armando Rovira.

El Coro del Gran Teatro del Liceo está bajo las órdenes del Maestro Riccardo Bottino, quien lleva a cabo su cometido desde el año 1960. Comienza a ensayar en el mes de mayo las obras que cantará a partir de noviembre La Orquesta Sinfónica liceísta, compuesta por setenta profesores, fue fundada con carácter estable en 1958. Ambos colectivos están sometidos durante las temporadas a un régimen de trabajo particularmente intenso. La orquesta tiene los ensayos la tarde y noche de los días en que no hay representación, lo que conlleva en ocasiones a tener que tocar durante siete horas diarias. En esos días el concertino es el profesor valenciano Don Abel Mus y anteriormente lo fueron, entre otros, Jaime Llecha, Adelina Pittier, Eduardo Asiaín y Jaime Francesch.

El Cuerpo de Baile, cuenta con la dirección de Juan Magriñá. Retirado de la escena en 1957, se dedicó desde entonces a la actividad coreográfica y a la dirección del Ballet. Asunción Aguadé y Alfonso Rovirason los bailarines estrellas.



La preparación directa se inicia con la llegada a la ciudad de los principales solistas. Sus primeros ensayos son a piano, la orquesta mientras trabaja sin los cantantes; luego viene la conjunción musical y, por fin, la escénica. Uno o dos días antes de la representación se llega al ensayo general, que es exactamente igual que una representación, con vestuario, maquillaje y efectos luminotécnicos.<sup>413</sup>

En Barcelona, el interés por la ópera sale fuera de los muros de este primer Coliseo y, en una labor divulgadora que desarrolla la Caja de Pensiones, se llega a la presentación de óperas célebres en versión de concierto. En 1974 se escogió *Lucia*, y en los años siguientes *Rigoletto* y *Bohème*, esta última a representar en el barrio gótico.<sup>414</sup> Y es que el ambiente lírico de la ciudad no puede ser mejor; junto a los destacados solistas que desfilan dentro de temporada de ópera también cantan, en el Palau de la Música, Renata Tebaldi y Victoria de los Ángeles.<sup>415</sup>

La presencia de estrellas internacionales en la ciudad se produce cuando el público se prepara para la primera función de *La forza del destino*, el sábado 7 de diciembre, día en que actúa Lavirgen –viene precedido del éxito que obtuvo en verano con *Aida* en la Arena de Verona–.<sup>416</sup>

En relación a la representación de *La forza del destino*, el crítico Juan Lluçh de *El Noticiero Universal* destaca el excelente cuarteto de protagonistas que llevó a buen puerto la versión de este título verdiano: Hana Janku (Leonor), una de las sopranos dramáticas más cotizadas en la actualidad; Pedro Lavirgen, Vicente Sardinero y Bonaldo Gaiotti (Padre Guardián). Con respecto a nuestro tenor, uno de los ídolos actuales del Liceo, señala su perfecta comunicación con el

---

<sup>413</sup> *Ídem*, p. 870.

<sup>414</sup> El marco escogido es el auditorium de Santa Lucía en el que voces jóvenes pueden empezar a proyectar su carrera profesional. Se ofrece el reparto completo y un comentario sobre sus virtudes, como el tenor José Ruiz, que tuvo que hacer bis en su famosa aria. Véase L. V. P.: “Barcelona. Rigoletto”. *Ídem*, p. 879 y MONSET CASTELLS, L.: “La Bohème en San Andrés”. *Monsalvat*. Barcelona, n.º 24, enero 1976, p. 41.

<sup>415</sup> Véase cartelera de anuncio del Gran Teatro del Liceo de Barcelona, incluyendo reparto en: *La Vanguardia Española*, 6 diciembre 1974, p. 63. La primera representación es el sábado 7 diciembre. En la misma página, Xavier Monsalvatge dedica una crítica a la reaparición de Renata Tebaldi en Barcelona.

<sup>416</sup> Este triunfo italiano es recordado en la prensa catalana, véase “«La Fuerza del destino de Verdi», en el Liceo”, en: *La Vanguardia Española*, 7 diciembre 1974, p. 57.

público porque, al entregarse en cuerpo y alma, vibra emocionado y hace vibrar con cada sonido. Recibió la más intensa y larga ovación de la noche:

“Siempre me ha parecido envidiable el artista a quien se identifica desde el mismo instante en que ataca la primera nota en cualquier interpretación. Supone una ventaja para él, cuando además de esa personalidad le acompañan otras virtudes y características que redondean un estilo. Y el estilo de Pedro Lavirgen es inconfundible, por su musicalidad, por su bravura, por sus arrestos, por su corazón y por su talento. Pedro es uno de esos contados cantantes que posee el don de “pasar la batería” y de este modo su comunicación con el público es perfecta. Felicísima su creación de Don Alvaro, que cabe subrayar como modélica a partir de su gran escena recitativo y aria «La vita è un inferno all’infelice... O tu che in seno agli angeli», modelando y matizando con esa pasión y enardecido fraseo, que parecen privativos de él. Pedro Lavirgen se entrega en cuerpo y alma y es capaz, por sí sólo de levantar una representación. El público vibró de entusiasmo tras esa escena y le dedicó la más intensa y larga ovación de la noche. Pero no acabaron ahí los méritos del gran tenor. Sus dúos con Don Carlos –lírico «Solemne in quest’ora», dramático y al propio tiempo contenido el del reto–, así como su angustiosos y patético reencuentro con Leonor, fueron otros tantos momentos triunfales para él. En Pedro Lavirgen, sigue teniendo el Liceo a uno de sus ídolos actuales y me atrevo a pronosticar que esa beneficiosa situación se mantendrá todavía mucho tiempo”.<sup>417</sup>

Xavier Monsalvatge, puntual a su escritura en *La Vanguardia Española*, califica *La forza* como la más verdiana de todas las óperas, porque en ella el compositor dio a la voz todas las posibilidades de lucimiento y toda su tensión dramática, elevando la orquesta a un rango casi equivalente al otorgado a los protagonistas. La primera función le resultó buena por haber encontrado lo que deseaba, especialmente un buen conjunto de artistas con la presencia sobresaliente de los nacionales. En primer lugar cita al tenor Pedro Lavirgen, uno de los mejores tenores del mundo, que recibió una gran ovación:

---

<sup>417</sup> Confróntese LLUCH, J.: “Liceo: excelente cuarteto protagonista para «La forza del destino»”, en: *El Noticiero Universal*, 9 diciembre 1974, p. 51.

“Pedro Lavirgen (que ya debía asumir el papel de Don Alvaro hace tres años y no pudo hacerlo por hallarse indispuesto, siendo sustituido por Bergonzi) ha dado una sensación de poder, de estar en el mejor momento en cuanto a facultades. Su voz espléndida por el timbre y la efusividad, llena el ámbito del teatro con una fuerza persuasiva que no vacilaríamos en comparar con uno de los mejores tenores internacionales de la actualidad. Su actuación segura, apasionada, fue repentinamente premiada con unánimes aplausos y después de la famosa aria del tercer acto «O tu che in seno», la ovación fue por su frenesí y su duración, de las que los liceístas dedican a muy pocos artistas.”<sup>418</sup>

Juan Antonio Pamias explicaba que el público mostraba su punto de vista de un modo extrovertido, con el derecho a expresar su conformidad o disconformidad con los espectáculos, dentro de unos cauces de educación y mutuo respeto. Se sentía orgulloso de la fama de riguroso que tenía el público del Liceo, ya que lo convertía en un público inteligente dentro del orbe operístico.<sup>419</sup> Estas ovaciones eran de gran apoyo para un cantante, pues muestran la conformidad o desaprobación hacia un artista por parte del público, como ocurrió al día siguiente de esta función, en la que abuchearon al tenor protagonista en la obra *Guillermo Tell* de Rossini.<sup>420</sup>

Otra crónica coincide en señalar de extraordinaria esta reposición de *La forza*, así como en conceder a los solistas el más cálido elogio, empezando por Pedro Lavirgen, quien despertó un gran entusiasmo entre el público: “Este cantante, tradujo admirablemente el papel de «Alvaro» en un doble aspecto musical y escénico y dando especial relieve al personaje a través de su irresistible temperamento artístico.”<sup>421</sup>

Esta representación del sábado hizo la actuación número 55 del tenor en el coliseo barcelonés. Finalizada la función se respiraba el ambiente del triunfo, se notaba una mayor afluencia de los fans en el escenario y en los camerinos, sobre

---

<sup>418</sup> Cfr. MONSALVATGE, X.: “Una buena reposición de «La forza del destino», en: *La Vanguardia Española*, 10 diciembre 1974, p. 66.

<sup>419</sup> Vid. GUTIÉRREZ DE LIENCRES, J. A.: *Op. cit.*, pp. 856-857.

<sup>420</sup> Cfr. MONSALVATGE, X.: “«Guillermo Tell» de Rossini”, en: *La Vanguardia Española*, 7 diciembre 1974, p. 57. Se trataba de Luigi Ottolini, que reaparecía como Arnaldo y sucumbió lamentablemente en la afinación.

<sup>421</sup> Véase “Gran Teatro del Liceo. Extraordinaria versión de «La forza del destino», de Verdi”. A.P.T. Recorte de prensa atribuido a diciembre de 1974. Recogido en Apéndice Doc. N.º 167.

todo cuando entre el cast se hallaban nombres españoles. Pedro Lavirgen, tan comunicativo y extrovertido en la escena como en su amistosa charla con admiradores (más admiradoras, todo hay que decirlo), era la estampa del hombre feliz, nos describe Juan Lluch.<sup>422</sup>

Había obtenido uno de sus éxitos por lo que, una vez finalizada la representación, y junto a algunos incondicionales y a su esposa Paquita, atendió las innumerables peticiones de fotografías. Con ellos, compartiendo el éxito, la amistad y también atendiendo a sus fans, estaba Vicente Sardinero. Ambos cantantes –continúa Lluch– debutaron en la misma temporada 64/65, y desde entonces han compartido escenario en numerosas ocasiones. Le preguntaba a Pedro Lavirgen sobre los nervios y la tensión previa al inicio, a lo que respondía:

“Siempre. Es consustancial conmigo y hoy más que nunca porque no podía dejar de pensar en aquella «Forza del Destino» de la temporada 1971-72, en la que solo pude cantar la tercera representación debido a una afección laríngea. De ahí que haya considerado la de hoy como mi auténtica primera «Forza» del Liceo”.<sup>423</sup>

Una noche de gloria para esta ópera del romanticismo español, también recogida en los siguientes términos por Alier, Aixalá y Mata:

“Contando con el vigor de Pedro Lavirgen y la buena línea de Vicente Sardinero, que aquejado de gripe dio un rendimiento menor del usual. La soprano checa Hana Janku no acabó de convencer como Leonora, y en cambio si gustó mucho Bonaldo Gaiotti en el papel de Padre Guardián.”<sup>424</sup>

Un resumen de las intervenciones para el título verdiano contrastable con otras descripciones. Como venimos señalando a lo largo de nuestra investigación, en esta obra, *El Gran Teatro del Liceo*, no se recogen fuentes documentales, por lo que pensamos que se basa en el testimonio, nada despreciable, de los propios autores. Observamos en relación a los otros intérpretes que ninguna de las críticas que hemos referido hacen mención al bajo rendimiento del barítono.

---

<sup>422</sup> Cfr. LLUCH, J.: “Entrevistas en los camerinos”, en: *El Noticiero Universal*, 9 diciembre 1974, p. 51.

<sup>423</sup> *Ídem*.

<sup>424</sup> ALIER, R., AIXALÁ, R. y MATA, F.: *El Gran Teatro del Liceo*, p. 372.

En el nuevo año de 1975, los primeros sonidos que van a llenar el espacio de la gran sala del Liceo de Barcelona corresponden a la ópera *Carmen*. En una conmemoración de lujo del centenario del estreno absoluto de la obra, la efígie del compositor francés decora el programa general de la temporada, para el que se han organizado cuatro representaciones con cuatro repartos de gala distintos.

Con gran éxito se vieron refrendadas con el lleno del público en todas las sesiones. Cuatro tenores figuran en los repartos: Pedro Lavirgen, Richard Tucker, Plácido Domingo y Gilbert Py. Días antes de las funciones se suceden varios artículos en la prensa barcelonesa sobre la obra, su autor y el carácter español de los personajes, además de hablar los intérpretes sobre sus últimas representaciones de este título.<sup>425</sup> Richard Tucker ha tenido que afrontar el rol de Don José unas cien veces, Plácido Domingo más de ochenta (después de *Tosca* es la ópera que más ha cantado) y Pedro Lavirgen señala que unas ciento veinte. Cada uno de ellos habla también sobre la opinión que le merece la partitura, el libreto y Bizet dentro de la ópera. Para el tenor cordobés se trata de la ópera más grande escrita para el teatro:

“Por la descripción del ambiente y de los personajes. Técnicamente creo que es perfecta. Don José es el personaje más variado en cuanto al proceso-emotivo que vive. El libreto es un tanto estereotipado, pero con un «registre» que sepa dosificar las cosas con un cierto equilibrio puede resultar convincente (...) «Carmen» para mí, es la primera ópera de cuantas existen. Repito que la considero la obra más grande escrita para el teatro lírico. De manera que podría decirse que Bizet, con sólo una obra, se sitúa en la cabeza de autores operísticos”.<sup>426</sup>

---

<sup>425</sup> Vid. GUERRERO MARTÍN, J.: “En el centenario de la ópera *Carmen*. Conmemoración de lujo en el Liceo: Cuatro representaciones con cuatro repartos de gala distintos”, en: *La Vanguardia Española*, 25-26 diciembre 1974, p. 31. En este artículo nos cuenta, además, cómo Rosalind Elías (*Carmen*), quien la cantó por primera vez en Montecarlo hace diez años, suma un centenar de representaciones; o cómo María Fleta (*Micaela*) la presentó en San Justo Desvern hace seis años. El autor añade también otros datos: Richard Tucker debutó en 1957 en el Metropolitan siendo su última *Carmen* en Roma, hace cinco años. Para Plácido Domingo su primera fue en Tel Aviv, en junio de 1963, coincidiendo en la fecha con Pedro Lavirgen, que la estrenó en Vigo en agosto de 1963. El crítico escribe, asimismo, sobre el tema de si *Carmen* es o no una españolada. Completando sus comentarios aparecen fotografías de los tenores.

<sup>426</sup> *Ídem*.

Entre los artículos publicados destacamos el de José María Colomer-Pujol (*Monsalvat*), quien intenta esclarecer algunos conceptos de la que considera una obra maestra de toda la literatura operística. Las mejores intérpretes de Carmen han sido siempre las cantantes españolas y le basta citar a la temperamental María Gay, o a Conchita Supervía. En cuanto a Don José, señala que ocurre lo mismo. Si Miguel Fleta ha sido el mejor de todos los tiempos, en la lista debe incluirse, entre los de antaño, a Hipólito Lázaro, a Antonio Cortis y a Pablo Civil; y entre los actuales, a Pedro Lavirgen, que lo ha demostrado en múltiples ocasiones, y Plácido Domingo, quien asimismo pisa fuerte interpretando el sargento navarro. Carmen y Don José son dos tipos perfectamente españoles y en ellos se ven exacerbadas a dimensión teatral las virtudes y los defectos de los españoles.<sup>427</sup>

Para el tenor objeto de nuestro estudio, debemos recordar cómo con este rol hizo su presentación en el teatro barcelonés, en noviembre de 1964, junto a Inés Rivadeneira en el papel de Carmen. Posteriormente representará esta misma ópera en diciembre de 1966, con Grace Bumbry; y en noviembre de 1969, con Elena Cernei. Ésta es, por tanto, la cuarta y última representación liceísta de este personaje, contando nuevamente con Bumbry como compañera de reparto. Dirige la orquesta Paul Ethuin.

Entre los binomios de solistas de esta peculiar conmemoración, figuraron Rosalind Elias y Richard Tucker para la primera función (el día de Navidad). Fue la última ópera para este ilustre tenor, pues fallecería de un ataque cardíaco poco después de retornar a EEUU, a principios de enero. La segunda (29 diciembre) estuvo a cargo de Joyce Davidson y Gilbert Py, y tuvo un interés menor que la primera. En la tercera (día de Año Nuevo) todo el mundo miró y ovacionó a Elena Obraztsova, quien no captó en absoluto el carácter del personaje, a pesar de

---

<sup>427</sup> Confróntese COLOMER-PUJOL, J. M.: ««CARMEN» no es una españolada». *Monsalvat*. Barcelona, n.º 11, noviembre 1974, pp. 840- 841. La Empresa del Gran Teatro del Liceo informa que, con posterioridad a la celebración de la presente temporada operística, se celebrará un ciclo Puccini, durante el mes de marzo de 1975. Éste consistirá en un concierto en el que se interpretará su *Misa*; una conferencia de Antonio Fernández-Cid; y tres representaciones con extraordinarios repartos, aun no confirmados: *Tosca*, *Madame Butterfly* y *Bohème*. Como despedida se celebrará un concierto con arias del compositor, a cargo de la soprano Montserrat Caballé.

cantarlo con una voz indiscutiblemente cálida. Su Don José fue un Plácido Domingo pletórico de forma.<sup>428</sup>

Pedro Lavirgen intervino en la cuarta y última representación, el 4 de enero de 1975, componiendo el cartel del cuarteto protagonista con los nombres de Grace Melzia Bumbry, Mari Carmen Hernández y Felice Schiavi (este último sustituto del indispuerto debutante Matteo Manuguerra). Continuando con las descripciones de los binomios solistas “fue la del triunfo de la temperamental Grace Bumbry, con el magnífico Don José de Pedro Lavirgen”.<sup>429</sup>

La crónica de Juan Lluich, se inicia con la referencia a la poderosa personalidad que Grace Bumbry puso al servicio de su Carmen. La gran revelación de la noche fue Carmen Hernández, joven soprano barcelonesa que cantó una admirable y delicada Micaela, siendo menos afortunado Felice, porque su calidad de barítono lírico no es la más apropiada para el difícil role de Escamillo. Pedro Lavirgen súbitamente atacado por una afección laríngea, tuvo que echar mano a su pundonor profesionalidad, temperamento e inteligencia para atacar uno de los roles que más han contribuido a diseñar su fama internacional:

“Esa afección no le traicionó en los actos tercero y cuarto, que es cuando don José pasa (como se ha dicho tantas veces) del drama a la tragedia. Su éxito, su triunfo fue tan excepcional como si sus facultades físicas no hubiesen sufrido menoscabo. Muy pocos tenores como él matizan tan patética y trágicamente el final de la obra, en el que el desgarrar de su voz y el fraseo desgranado inculcan un realismo auténticamente espeluznante. Los dos primeros actos los cantó con una extraordinaria inteligencia superando el handicap o trance fisiológico (que lógicamente se dejó sentir más en el aspecto más lírico del personaje), con técnica

---

<sup>428</sup> Cfr. ALIER, R., AIXALÁ, R. y MATA, F.: *Op. cit.*, pp. 372-373. El tenor Richard Tucker se había presentado diez días antes en *La juive* de Halévy, una ópera insólita en el Liceo. Era un entusiasta de esta obra y su interpretación fue brillante. Como detalle, vestía en escena con el atuendo que había utilizado Enrico Caruso en el Metropolitan Opera House. Ofrecía un aspecto robusto, maduro, pero de voz todavía juvenil que había cumplido ya los 60 años en plena carrera, lo que sorprendió mucho al público barcelonés. Otra anécdota nos acerca a las relaciones entre los profesionales. Entre los compañeros de reparto figuraba el entonces bajo Joan Pons, a quien le sugirió abandonar esa tesitura y dedicarse a la de barítono. Con este consejo, que no cayó en saco roto, el cantante emprendió su definitiva y exitosa carrera como tal.

<sup>429</sup> *Ídem*, p. 373.

y corazón. Probablemente el aplauso del público dio confianza a Pedro. Su sentido conocimiento del rol hizo el resto, y así la intensa ovación del auditorio tras su aria de la flor, vino a premiar la generosa entrega de quien, esté o no en óptimas condiciones, siempre da lo mejor de sí..., que es mucho.”<sup>430</sup>

Juan Arnau (*TeleExpres*) coincide también con el anterior en señalar la honesta actitud del tenor, al suponer antes de la representación que su rendimiento no sería el que él deseaba, anunciando por los altavoces que, pese a su indisposición, cantaría. En ninguno de los casos cree Arnau necesaria la advertencia, porque el trabajo de Pedro Lavirgen fue suficiente y, si el aviso hizo pensar en una dosificación del esfuerzo vocal, sirvió también para que apreciaran una habilidad y talento en una labor meritoria:

“Su constante fue la entrega sincera de todas sus posibilidades, con vigor dramático que no rehuyó los pasajes comprometidos y los resolvió con pujanza. La actuación tuvo siempre intensidad, con una versión espléndida de la romanza de la flor, donde puso sentimiento y buena línea, como hubo patetismo exultante en las escenas finales.”<sup>431</sup>

Una tercera crítica es la que puntualmente nos ofrece Xavier Monsalvatge, en *La Vanguardia Española*, quien considera las dos últimas “*Cármens*” como las mejores, llevándose Pedro Lavirgen en una de ellas la gran ovación de la noche:

“No nos sorprendió, y menos al anunciarse por altavoz que el artista por hallarse indispuerto pedía benevolencia a la sala. No era una estratagema ni exageración porque no costaba ver que el tenor en el primer acto actuaba con evidente esfuerzo si bien se mantenía vocalmente bien aunque un poco crispado. Pedro Lavirgen es un gran profesional y tenía conciencia de que no podía defraudar después de su inolvidable Don Álvaro en la *Forza del destino*. Y no defraudó imponiéndose en toda la escena y el aria del segundo acto y en el desenlace de la obra, con un vigor, un ímpetu y un calor vehemente en la

---

<sup>430</sup> Confróntese LLUCH, J.: “Liceo: Con la cuarta y última «Carmen», culminó la conmemoración de su estreno”, en: *El Noticiero Universal*, 3 enero 1975, p. 39.

<sup>431</sup> Cfr. ARNAU, J.: “Cuarta «Carmen» del ciclo conmemorativo del centenario del estreno”. A.P.T. Recorte de prensa atribuido a *TeleExpres*, enero de 1975. Recogido en Apéndice Doc. N.º 168.



expresión que dio un temple singularmente emotivo a su voz, de por sí tan lírica y apasionada.”<sup>432</sup>

La siguiente intervención de Pedro Lavirgen en el Liceo viene con el personaje verdiano de Macduff de la ópera *Macbeth*, que interpreta por segunda vez desde que lo cantara en el año 1971 en Baltimore. Se repone un título ausente de Barcelona desde 1968 del que se ofrecen tres funciones, los días 6, 9 y 12 de enero de 1975, de acuerdo con el reparto siguiente: Guillermo Sarabia (Macbeth); Mario Rinaudo / Joan Pons como Bancuo, Marisa Galvany (Lady Macbeth), María Uriz (Dama de Lady Macbeth), José Manzaneda (Malcolm), Joan Tomás (Médico), Francisco Quiles (Siervo) y Joan Pons / Rafael Campos como Sicario. Dirige la Orquesta Sinfónica del Gran Teatro el maestro Giuseppe Ruisi.<sup>433</sup>

Juan Arnau, en el diario *TeleExpres*, destaca la eficiencia mostrada por la Empresa que para esta representación ha sabido hacer frente a una baja producida en el cartel inicial. Efectivamente, Guillermo Sarabia causó una grata impresión y se pudo remediar las repentinas indisposiciones del barítono (Felice Schiavi) que reemplazaba a su vez a otro (Matteo Manuguerra). En la misma, hizo también su presentación la soprano, una voz importante, para centrarse después en el tenor, al que solamente dedica elogios:

“Pedro Lavirgen interpretó con propiedad el personaje de Macduff, cuyas intervenciones en los conjuntos fueron siempre brillantes y seguras. Su actuación destacada en el aria «Ah, la paterna mano», se produjo de acuerdo con la categoría de un cantante que supo servirla con entrega muy característica, calidad de matización y línea de excelente intérprete.”<sup>434</sup>

A través de la crítica de *La Vanguardia Española*, sabemos que sirvieron de fondo los téticos decorados de las funciones del año 1968. Solius tilda la representación de más eficaz que brillante, aunque hubiese algunos conatos de entusiasmo entre el público; Marisa Galvani fue correcta y musical; el déspota

<sup>432</sup> Vid. MONSALVATGE, X.: “Grace Melzia Bambry, la última «Carmen»”, en: *La Vanguardia Española*, 3 enero 1975, p. 57.

<sup>433</sup> Programa de mano. Gran Teatro del Liceo, *Macbeth*, correspondiente a la tercera y última representación, 12 enero 1975, p. 7. La alternancia de los repartos nos es detallada en la obra *Anuari del Liceo 1947-1997 del Gran Teatre del Liceu*, p. 80.

<sup>434</sup> Confróntese ARNAU, J.: “«Macbeth», de Giuseppe Verdi”. A.P.T. Recorte de prensa atribuido a *TeleExpres*, Barcelona, enero de 1975. Recogido en Apéndice Doc. N.º 169.

soberano evidenció gran sentido dramático; y aunque el tenor tuviera una cortísima actuación, éste levantó el entusiasmo:

“Pedro Lavirgen arrancó de nuevo el unánime grito de ¡bravo! al público del Liceo: aquella voz siempre cálida y apretada en su emisión hace contener el aliento a quien escucha y provoca después grandes explosiones de entusiasmo que tan bien debe conocerse el tenor andaluz. Lastimosamente Verdi no contó con que tenores de tan gran categoría representarían a Macduff, cuando escribió un papel tan breve para el personaje.”<sup>435</sup>

Esta opinión es coincidente con la referencia que firma Juan Lluch, en *El Noticiero Universal*, cuando escribe el entusiasmo del tenor en una parte no muy prolífica, en la que tanto empeño pone como tanto recibe:

“Verdi confió escaso relieve al tenor en «Macbeth». Y en cambio Macduff suele ser interpretado por tenores consagrados ¿por qué? Sin duda por la agradecida y hermosa aria «Ah, la paterna mano», que Pedro Lavirgen cantó espléndidamente, ya recuperado de su afección. El personaje interviene en varios concertantes y es, argumentalmente, de suma importancia (...) Nuestro gran tenor, en un rol que le obliga a poco dio, como siempre, la medida de sus conocidas y admiradas características y fue entusiásticamente ovacionado al término de la popular aria y al finalizar la representación.”<sup>436</sup>

Finalmente, para José Antonio Gutiérrez de Liencres, Pedro Lavirgen obtuvo un triunfo particular con ese breve papel del que realizó una magistral creación. Considera que “Lavirgen es uno de los más significativos valores de la ópera española, actualmente y todas sus actuaciones ratifica esa condición de primerísimo tenor.”<sup>437</sup>

---

<sup>435</sup> Cfr. SOLIUS: “Se cierra el ciclo Verdi con «Macbeth»”, en: *La Vanguardia Española*, 8 enero 1975, A.P.T.

<sup>436</sup> Vid. LLUCH, J.: “Liceo: Quinto título de Verdi de la temporada «Macbeth»”, en: *El Noticiero Universal*, 7 enero 1975, p. 36.

<sup>437</sup> GUTIÉRREZ DE LIENCRES, J. A: “Crítica del Liceo”. *Monsalvat*. Barcelona, n.º 15, marzo 1974, pp. 165-167. En esta misma, también ofrece su punto de vista sobre: *Las vísperas* con el dúo Caballé- Domingo; *Doña Francisquita*, que fuera de abono se ofreció en homenaje a la familia Domingo, interviniendo Plácido como Don Matías, Pepita Embil como Aurora (ambos padres del tenor) y su hijo desde el podio orquestal. También refiere sobre las representaciones de *Don Giovanni*, *Electra* y *El sombrero de tres picos*.

En este mismo teatro de las Ramblas se celebra el 19 de enero un concierto o Gala Benéfica de la UNICEF, presidida por sus Altezas Reales la Princesa Dña. Sofía y la Infanta Dña. Margarita de Borbón. En la misma intervinieron, Pedro Lavirgen, Montserrat Caballé, Joan Pons, Vicente Sardinero, Enric Serra, Carmen Hernández, Jaime Aragall, Sergio de Salas, Eduardo Giménez, Ángeles Chamorro, Wladimiro Ganzarolli y Nicolai Ghivselev.<sup>438</sup>

Mientras el tenor Lavirgen se encuentra descansando y preparando el repertorio de sus próximos compromisos, recibe una llamada telefónica desde el Teatro Petruzzelli de **Bari**. El tenor Franco Tagliavini, que debía estrenar en aquella producción el papel de Don José, se encuentra afectado por un imprevisto ataque gripal. Es el propio maestro Nino Verchi quien, sabiendo de su excelente labor artística, sugiere el nombre del español a la dirección artística del teatro. La casualidad de encontrarse en un breve paréntesis de libertad de las obligaciones en el extranjero, le conduce hasta Bari, donde llega el mismo día de la representación.

El propio Tagliavini elogia a este experto Don José del que anuncia que se integrará rápidamente en el reparto, al que le otorgará una excepcional categoría artística, siendo una suerte que se haya encontrado libre en esta fecha.<sup>439</sup> Con su presencia contribuye a que el cuadro encabezado por Adriana Lazzarini (Carmen), Gianna Amato (Micaela), y Enzo Sordello (Escamillo) consiga *un pienone e successo vivissimo*, del que se elogia a Pedro Lavirgen:

“Impetuoso Don José, di una vocalità piena, possente, generosa, avvincente nello smalto degli squilli.”<sup>440</sup>

---

<sup>438</sup> Una fotografía tomada en el entreacto, donde todos los solistas posaron con sus Altezas, puede verse en AAVV: *Semblanza Artística de Pedro Lavirgen*, p. 43. Otras dos panorámicas se recogen en: *Montserrat Caballé 40 anys al Liceu*. Fundació Gran Teatre del Liceu, Barcelona, 2002, p. 91. En una de ellas puede leerse: “Amb Ángeles Chamorro, Carmen Hernández, Pedro Lavirgen, Enric Serra, Joan Pons, el crític Antonio Fernández-Cid i altres convidats a la gala”.

<sup>439</sup> “«Carmen» a braccio di fero più forte della neozelandese”. A.P.T. Recorte de prensa, 24 enero 1975. Recogido en Apéndice Doc. N.º 170. También en un segundo artículo E.F.: “Ed eccola «Carmen» fra commedia musicale e dramma”. A.P.T. Recorte de prensa, 25 enero 1975, p. 10. Recoge una foto del tenor ensayando con el director Verchi al piano.

<sup>440</sup> F. C.: “«Carmen», un secolo di vita e di travagli”. A.P.T. Recorte de prensa, 26 enero 1975. Recogido en Apéndice Doc. N.º 171. Finalmente el tenor Franco Tagliavini no se repone y Lavirgen intervendrá en las tres representaciones, los días 26, 28 y 31 de enero de 1975.

Atendido este compromiso desde Italia, Pedro Lavirgen viaja a Hamburgo donde canta *Payasos*<sup>441</sup> y prosigue sus actuaciones en el Liceo de Barcelona. La penúltima obra de la temporada lírica, el único título español ofrecido en la misma es *La Dolores* de Tomás Bretón, llevada al escenario en tres funciones los días 13, 15 y 17 de febrero. Se trata de la ópera española más representada en el citado coliseo durante los últimos años, habiéndola representado Pedro Lavirgen en diciembre de 1969.

Nuestro tenor completó en esta ocasión el reparto íntegramente español del terceto de protagonistas, junto a Mirna Lacambra y Vicente Sardinero. Figuraron también los bajos Juan Pons, Julio Catania y Cecilia Fondevilla. Para dar un mayor tipismo intervino la Rondalla “Aires del Moncayo” y un cantaor de jotas, si bien remató la producción el deslumbrante colorido que ofreció el Ballet del Liceo con la coreografía de Magriñá. La primera representación del jueves se inició excepcionalmente a las 8’30 para, una vez adaptada al horario europeo, poder ser difundida a través de la Unión Europea de Radiodifusión.

Según Pablo de Nadal, el Liceo ofreció probablemente la mejor versión de *La Dolores* de las cuatro representadas hasta ahora en este teatro. Dicha función contó con la dirección musical del Gerardo Pérez Busquier y los decorados, ya estrenados en 1969, de Emilio Burgos. Respecto al tenor Lavirgen, el crítico apunta que volvió a convencerlo “con un Lázaro pleno de vibración y temperamento. El dramatismo de su voz se adapta muy bien a este personaje, que crea maravillosamente mostrando su categoría de gran artista.”<sup>442</sup>

Juan Lluch también considera triunfador de la noche a Pedro Lavirgen en un personaje de perfiles contrastados:

“En efecto, Lázaro ha de pasar por distintos estados anímicos, lo que consiguió brillantemente el tenor cordobés, en otra demostración de su característico temperamento, en el que no solo cuenta la bravura y valentía, sino el estilo y la línea. Imprimió pasión y legítimo carácter a su famosa romanza «henchido de amor» arrobado lirismo al dúo con Dolores del segundo acto y

---

<sup>441</sup> Esta única función de *Payasos* en Hamburgo es ofrecida el día 4 de febrero, según libro de contabilidad.

<sup>442</sup> Confróntese DE NADAL, P.: “«La Dolores», de Tomás Bretón”, en: *Diario de Barcelona*, 15 febrero 1975, p. 21.

fuerza dramática y sinceridad al precipitado «Dí que es verdad» (...) Pedro Lavirgen se halla en el momento álgido de su espléndida carrera”.<sup>443</sup>

Palabras que vienen a coincidir con Juan Arnau, cuando considera que Lavirgen sabe dar a su personaje la vibración dramática que exige y, como es habitual en él, lo cantó con efusión directamente comunicativa. El público aplaudió los números sobresalientes de la partitura y a sus intérpretes, dedicando a éstos insistentes palmas al final de la representación.<sup>444</sup>

También son de elogio las palabras de José Antonio Gutiérrez de Liencres, que escribe: “Con La Dolores pudimos apreciar de nuevo el excelente momento de nuestro tenor Pedro Lavirgen, tan apasionado, sincero y arrebatador como siempre.”<sup>445</sup>

Xavier Monsalvatge ofrece su crónica con una habitual introducción a la obra. Analiza la mezcla de verismo italo-francés con el costumbrismo baturro, la estructuración del libreto, y considera que, con todas las limitaciones y debilidades, no queda por debajo de varias óperas nacionalistas centroeuropeas que periódicamente asoman en el Liceo. De esta representación resalta el cuidadoso montaje y buen reparto, pero opina que sería lastimoso que la inclusión de una única ópera española en el programa de cada temporada fuera una iniciativa rutinaria para salir del paso. En este caso, al menos no ha sido así y ha visto cómo se montaba el espectáculo con las mayores garantías de acierto posibles. En el papel del seminarista Lázaro, Pedro Lavirgen mantiene unas facultades, realzadas en acontecimientos anteriores. Tanto él como Mirna Lacambra se superaron en el último acto, con valiente alarde en los agudos, que tanto gustan al público.<sup>446</sup>

---

<sup>443</sup> LLUCH, J.: “Liceo: Feliz reposición de «La Dolores», de Bretón”, en: *El Noticiero Universal*, 14 febrero 1975, p. 36

<sup>444</sup> Cfr. ARNAU, J.: “Crítica de Ópera. «La Dolores», de Bretón”. A.P.T. Recorte de prensa atribuido a *TeleExpres*, Barcelona, febrero de 1975. Recogido en Apéndice Doc. N.º 172.

<sup>445</sup> Confróntese GUTIÉRREZ DE LIENCRES, J.A.: “Gran Teatro del Liceo”. *Monsalvat*. Barcelona, n.º 16, abril 1975, pp. 229. Ofrece, además, su punto de vista sobre cómo trascurrieron *Fidelio* y *Billy Budd*, estreno en España, en el que envidió la conjunción de todos los elementos; *El Matrimonio secreto*, *Manon*, *Des Grieux* y *Sigfrido*, en ésta última pudieron volver a ver los decorados de José Mestres Cabanes.

<sup>446</sup> Véase MONSALVATGE, X.: “«La Dolores» de Bretón, y la apoteosis de la Jota», en: *La Vanguardia Española*, 15 febrero 1975, p. 45.

Frente a las tres críticas anteriores contrasta la visión más negativa que de todo el conjunto ofrece Jordi Maluquer, para quien el libreto *no se aguanta* y, pese a que el Liceo puso ingredientes para que la representación fuese excepcional, se dio de un modo irregular, con un montaje de escena realizado por Chic de puro trámite. En este ambiente, Pedro Lavirgen estuvo bien, aunque su figura de tierno seminarista no le vaya ya mucho.<sup>447</sup>

Tampoco es muy positivo el punto de vista que ofrecen Alier, Aixalá y Mata. No consideran un acierto la retransmisión que de esta función hizo la Unión Europea de Radiodifusión “ya que las representaciones de esta ópera tuvieron poca calidad, a pesar de la buena labor de Mirna Lacambra en el papel principal. Quizá con el deseo de dar tipismo, en general se dio a la función un tono populachero, carente de gracia y sin duda enigmático para los espectadores del extranjero.”<sup>448</sup> Los autores, pues, omiten cualquier referencia sobre el tenor.

Una visión muy interesante de la labor del tenor Lavirgen en esta temporada 1974/75<sup>449</sup> nos es resumida por Jaime Tribó. De la misma señala que intervino en cinco espectáculos, *Forza*, *Carmen*, *Macbeth*, *La Dolores* y un concierto, con los que llega a la cima, en la cantidad de sus actuaciones en el Liceo, todos ellas en un período de dos meses: “Así se demuestra hasta dónde se utilizaba u ordeñaba, se exprimía las posibilidades de un cantante, porque el Empresario sabía que respondía y funcionaba... ¡ y vaya con qué óperas!”. Tras las representaciones de la *Forza* vino *Carmen*, en que, tras la intervención de los otros tenores, tuvo el éxito merecido, siendo la tercera vez que presentaba este título; después vino *Macbeth*, en la que el tenor tiene que cantar poco, pero con unas arias muy agradecidas, como *Alla paterna mano*, que en cualquier tenor es de efecto seguro; pero, cuando la canta un divo, es para caerse el teatro: la ovación de cada noche fue de las que hacen historia. También se repuso *La*

---

<sup>447</sup> Cfr. MALUQUER, J.: “Ópera en el Liceo. «La Dolores», de Bretón”. A.P.T. Recorte de prensa. atribuido a Barcelona, febrero de 1975. Recogido en Apéndice Doc. N.º 173.

<sup>448</sup> Vid. ALIER, R., AIXALÁ, R. y MATA, F.: *Op. cit.*, p. 377.

<sup>449</sup> Una referencia crítica sobre otros títulos de la temporada como *Falstaff* o *Anna Bolena*, puede verse en GUTIÉRREZ DE LIENCRES, J. A.: “Ópera en el Liceo”. *Monsalvat*. Barcelona, n.º 12, diciembre 1984, pp. 942-943. En la segunda no se pudo contar con la presencia de Montserrat Caballé, que sufrió tres meses antes una grave operación quirúrgica. Su participación en el concierto benéfico, al que ya hemos hecho referencia, fue su primera reaparición ante el público liceísta.

*Dolores*, es terrible –añade el apuntador– porque al igual que antes, el tenor acaba en un tremendo *si natural*, en la frase *Yo de su muerte quedo a responder...* que Pedro Lavirgen aguantaba sobre la vocal e, casi hasta 6 u 8 compases, en que tocaba el telón al suelo. No tiene noticia de que otro tenor hiciera este *si natural* como lo abordaba él <sup>450</sup>

Para Gonzalo Alonso, que escribe en *Ritmo*, esta temporada liceísta ha estado integrada por diferentes obras, en las que se ha dado cabida a casi todas las tendencias, lográndose un conjunto variado y de interés general. En los repartos observa una gran cantidad de divos y de entre ellos cita a Montserrat Caballé, Gracie Bumbry, Hana Yanju, Gilda Cruz Romo, Plácido Domingo, Richard Tucker, Jaime Aragall, Flaviano Labó, Pedro Lavirgen, Justino Díaz y muchos nombres más. Considera que el Ayuntamiento debería implicarse en la gestión económica, porque la existencia de la Propiedad impide las subvenciones oficiales además se limitan las actividades. Como una problemática común a todas las funciones plantea la situación de la cuerda, porque antiguos elementos han abandonado la orquesta y parece ser que no encuentran profesores. <sup>451</sup>

La revista *Monsalvat* realiza entre el público barcelonés seguidor de esta publicación, una encuesta mediante la que se solicita una valoración de las preferencias por los diferentes intérpretes femeninos y masculinos, directores, intérpretes secundarios, etc. En la cuerda de tenores encabezan la lista de los más votados Plácido Domingo (281), seguido del malogrado Richard Tucker (249), Pedro Lavirgen (75), Jaime Aragall (50) y Gilbert Py (11). <sup>452</sup>

---

<sup>450</sup> Entrevista de la autora con Jaime Tribó (21 junio 2000).

<sup>451</sup> Confróntese ALONSO RIVAS, G.: “Temporada de la ópera 1974-1975 en el Gran Teatro del Liceo”. *Ritmo*. Madrid, n.º 447, diciembre 1974, p. 49.

<sup>452</sup> Véase SOTOCA, J. L.: “Encuesta Gran Teatro del Liceo”. *Monsalvat*. Barcelona, junio 1975, n.º 18, p. 354. Entre los resultados obtenidos destacamos el puesto más avanzado: Director de orquesta: Oscar Danon (70); la soprano Montserrat Caballé (320); el barítono Franco Bordoní (170); el bajo Justino Díaz (182) y la mezzo Elena Obrastsova (270). El modelo de encuesta a rellenar se ofreció en esta misma publicación en el pasado mes de marzo, n.º 15, pp.171-172. No era anónima y se ofrecía la lista completa con los repartos y las óperas de la temporada, así mismo pedían que se marcaran los títulos a los que se había asistido, o bien escuchado por radio.

### 3.2. REQUIEM, DESDE HONG KONG A MADRID

Intercalando con las diferentes producciones escénicas a las que nos venimos refiriendo, Pedro Lavirgen realiza una incursión en la forma concierto, afrontando el oratorio *Requiem* de Verdi y *La vida breve* de Manuel de Falla. Con la Orquesta Nacional de España, dirigida por Rafael Frühbeck de Burgos, hace hasta tres actuaciones en el City Hall Concert Hall de Hong Kong.

El hecho de que para el Festival de las Artes ciento veinticinco músicos de España viajaran hasta Hong Kong (es decir, la Orquesta Nacional de España al pleno de su dotación, y rodeada de figuras calificadas) es señalado por Antonio Fernández- Cid, como una efemérides única en la historia filarmónica de España, que detenidamente nos narra.

El viaje se realizó en un vuelo especial lleno de músicos, los de la Nacional y los cantantes Enriqueta Tarrés, Alicia Nafé, María Orán, Pedro Lavirgen, Julia Molina, Simón Estés y Francisco Matilla; el guitarrista Narciso Yepes y Lucero Tena, con sus colaboradores habituales; el pianista Vives, el cantaor Mairena y el guitarrista Utrera. Con ellos, los mozos, el avisador de Orquesta, y el maestro Frühbeck. En el largo trayecto reinó el mejor humor, con coplas y canciones a la guitarra, con una escala sin descenso de la nave en Teherán. Desde Japón se uniría más tarde Alicia de Larrocha, que se encontraba de gira. Asimismo, para trabajar con el coro local, se hallaba en Hong-Kong el maestro Luis Antón García Navarro.<sup>453</sup>

El primer dato musical que registra el crítico es que todo el programa se cumplió sin ningún cambio. En diez días se habían programado catorce sesiones a cargo de intérpretes españoles: cinco recitales –concierto de palillos, baile español y flamenco– de Lucero Tena con sus colaboradores. Antes de ella actuó una compañía de comedias con *La muerte de un viajante* y sendos recitales de Alicia de Larrocha y Narciso Yepes. La ONE ofrecería siete conciertos con seis programas diferentes, con sus respectivos ensayos (contando con sólo dos fechas

---

<sup>453</sup> Confróntese FERNÁNDEZ- CID, A.: *Festivales de música*, pp. 239-245.



intermedias de descanso) bajo la batuta de un director incansable. Los cantantes Enriqueta Tarrés, magnífica de voz, particularmente aclamada; Alicia Nafé, Pedro Lavirgen y Simón Estés, en Verdi; todos ellos con María Orán, Molina, Matilla, en Falla, y la soprano –en Esplá– tuvieron una calurosa y vibrante acogida.<sup>454</sup>

El crítico del *South China Morning Post*, escribiría:

“La ensordecedora ovación dada a Rafael Frühbeck debe ser grabada en los anales del Festival de las Artes como una de las más estimativas y entusiastas reacciones que el público haya rendido a un grupo de ejecutantes de música seria en Hong-Kong.”<sup>455</sup>

El segundo concierto presentado fue una combinación insólita de dos trabajos musicales muy diferentes en naturaleza y espíritu: la 8ª *Sinfonía* de Beethoven y *La vida breve* de Falla, ópera en dos actos ofrecida en versión concierto. Según L. King-Man, la principal atracción de la tarde fue la obra española, que resultó ser una experiencia musical emocionante, principalmente por causa de la brillante interpretación de Frühbeck, la excelente intervención de la orquesta y el excepcional canto de la soprano Enriqueta Tarres (Salud), de expresiva voz y exquisito fraseo; y a su lado, Alicia Nafé, Simon Estes, Lucero Tena y el Coro del Festival, que no estuvo a la altura de la orquesta y solistas. Con respecto a Pedro Lavirgen (Paco), se quedaron con las ganas de poder escucharlo en más ocasiones, dado su pequeña labor en esta obra:

---

<sup>454</sup> *Ídem*, p. 240. El vicedcónsul honorario de España, presidente del Consejo Municipal de Hong-Kong, asistió a todas las veladas. Así mismo, todos los artistas fueron recibidos por el Cónsul General de España, José Luis de la Guardia, en su hogar. La semana musical de España, sin apenas lugar para la aclimatación del artista, dio comienzo con el triunfo abierto de Narciso Yepes en un recital en la Sala sinfónica, City Hall Concert Hall. Otra gran noche de apoteosis fue para Alicia de Larrocha. Lucero Tena, capaz de llenar su teatro, sin perjuicio de que sus actuaciones se celebren al mismo tiempo que las de la Orquesta Nacional, realizó la triple exhibición de bailarina, bailaora e inimitable concertista de palillos.

<sup>455</sup> *Ídem*, p. 245.

“Had too little music to sing to be able to show his tenor voice to advantage. We nevertheless had a glimpse of his prowess in the short love duet with Salud”.<sup>456</sup>

El resto de los cantantes todavía ofrecen una actuación más con el *Requiem* de Giuseppe Verdi, una música para orquesta y coro, conformada por un total de siete movimientos.<sup>457</sup> Caracterizada por el tratamiento que otorga a los solistas, como si cada uno de ellos quisiera representar antológicamente una suma de personajes verdianos, con tesituras para dotar de máxima expresión dramática al texto.<sup>458</sup>

Pedro Lavirgen había ofrecido esta obra en San Sebastián el año anterior. Veamos muy brevemente cuál es su participación a lo largo de la misma: en su parte predomina la aportación a los números de conjunto, como en el segundo movimiento, en el trío para mezzo, tenor y bajo, *Quid sum miser* que precede al único solo para el tenor: *Ingemisco tanquam reus*. Se trata de una bella sección de tres estrofas *Ingemisco*, *Qui Marian* e *Inter Oves*, para un tenor verdiano, dulce y lleno –en palabras del Padre Sopena–, pues es el tenor de *Aida*, dramático cuando es necesario, pero aquí, en su centro, apurando todas las posibilidades de dulzura viril. Beniamino Gigli llamó a esta parte, el gran resumen de Verdi y de su misma cuerda. El tenor, junto esa destacada participación, contribuye en el resto de números de conjunto, como la parte del *Hostias* del tercer movimiento iniciada con su admirable melodía, una de las más bellas cabezas de cuarteto de

---

<sup>456</sup> “Tenía muy poca música que cantar para poder mostrar su voz de tenor con provecho. Sin embargo, nosotros tuvimos una visión momentánea de su proeza en el corto dueto de amor con Salud”. KING-MAN, L.: “A moving musical experience”. A.P.T. Recorte de prensa, Hong Kong, Arts Festival, 25 febrero 1975. Recogido en Apéndice Doc. N.º 174. Otro día intervino Narciso Yepes con la orquesta. Desconocemos la fecha exacta para el concierto en Hong- Kong, pero una posible fecha para la segunda actuación nos la ofrece el cartel anunciador de la Orquesta Nacional, véase *Ritmo*. Madrid, n.º 447, diciembre 1974, p. 35. Señala el día 27 de febrero para el *Requiem* de Verdi y nombra a los solistas: Pedro Lavirgen, Enriqueta Tarrés, Alicia Nafé y Simón Estes. Los interesados en acudir a este viaje (del 23 de febrero al 4 de marzo) podían hacer sus reservas y durante la estancia en Hong-Kong (el viaje también hacía escala en Bangkok) estaba prevista la asistencia a los cuatro conciertos de la orquesta de los días 24 al 27. En confrontación con la crónica anterior, se modificó la programación al incluirse *La vida breve* de Falla.

<sup>457</sup> Compuesta por el compositor de Busseto a la memoria del escritor Alessandro Manzoni, sería estrenada en 1838 en la Iglesia de San Marcos de Milán, bajo su propia batuta.

<sup>458</sup> Para un análisis de esta obra remitimos seguimos el estudio que ofrece SOPEÑA, F.: *El “Requiem” en la música romántica*. Ediciones Rialp. Madrid, 1965, pp. 40-41

toda su obra (siguiendo a Federico Sopena) que pasa después al resto de solistas.<sup>459</sup>

El *Requiem* de Verdi, con los mismos elementos citados para la obra de Manuel de Falla, sería ofrecido unos días después, 7, 8 y 9 de marzo, en los conciertos celebrados en el Teatro Real de **Madrid**.<sup>460</sup> Todos los participantes tuvieron gran éxito, siendo especialmente ovacionado el director, que fue homenajeado por su propia orquesta, y se recordó el éxito alcanzado en el Festival de Hong-Kong, aunque ahora junto al Coro Nacional bajo la dirección de Lola Rodríguez de Aragón.

En primer lugar se ofreció el *Salmo 127* de Oscar Esplá y en segundo, la obra verdiana. Que unas voces solistas y coro tengan que ofrecer la peligrosa partitura tres veces en dos días y medio, supone un «tout de force» temido y sólo admisible por imperio del ciclo –señala nuevamente Antonio Fernández-Cid–. Apunta la riqueza de planos, la gran línea y autoridad del director y entre los solistas menciona a Enriqueta Tarrés, Alicia Nafé, Simón Estés y “la peculiar generosidad vocal y el temperamento, la valentía de Pedro Lavirgen, que no puede lograr intimismos en el «Hostias», pero da mucho relieve al «Ingemisco» y sale airoso de un cometido que no es el más adecuado para él”. Nombra algún detalle inseguro del coro y de la propia orquesta, que hizo una versión menos relumbrante que la de Hong-Kong.<sup>461</sup>

En esta época, la soprano cordobesa Carmen Blanco formaba parte del Coro Nacional y participó en el madrileño concierto del *Requiem* verdiano. Fue la primera vez que pudo escuchar muy de cerca a su paisano y nos lo recuerda con las siguientes palabras: “se conocía su brillante trayectoria de ópera y la gente se quedó maravillada cuando al llegar al número de solo del tenor, en el *Ingemisco*, dio el brillantísimo agudo. Gustó mucho, sorprendió por esa capacidad para el oratorio.”<sup>462</sup>

---

<sup>459</sup> *Ídem*.

<sup>460</sup> IGLESIAS, A.: *Coro Nacional de España, 25 Años*. INAEM. Madrid, 1996, p. 57.

<sup>461</sup> Cfr. FERNÁNDEZ-CID, A.: “Orquesta y Coro Nacionales de España, dirigidos por Frühberck, en el Real”, en: *ABC*, 11 marzo 1975. A.P.T.

<sup>462</sup> Entrevista de la autora con Carmen Blanco (18 septiembre 2002).

### 3.3 DEBUT EN UN BALLO IN MASCHERA

Avanzando en el calendario profesional del tenor, desde Cremona con tres representaciones de *Andrea Chénier*, las siguientes actuaciones son ofrecidas en Dublín, con *Un ballo*, y Cork, con *Tosca*, dentro de la Temporada Internacional de Primavera. Seguidamente, se desplaza al Teatro de la Ópera de Niza para representar *La forza del destino*, cruzando después el Atlántico para ofrecer *Il trovatore* en Seattle, ciudad americana en la que su salud comienza a resquebrajarse. Veamos cómo son referenciados en la prensa estos acontecimientos.

Para atender la Temporada Internacional de Primavera permanecerá más de veinte días en suelo irlandés para intervenir en dos títulos italianos *Un ballo in maschera* (en Dublín, los días 1,3, y 5 de abril y en Cork, el 24 y 26) y *Tosca* (en Dublín, el 8 y 18 de abril; y en Cork, el 22 y 25 del mismo mes).<sup>463</sup>

Es el debut de Pedro Lavirgen en *Un baile de máscaras* de Giuseppe Verdi con texto de Antonio Somma, basado en el libreto *Gustave III ou le bal masqué*, ópera en tres actos que nos traslada al Boston de finales del siglo XVII.<sup>464</sup> En ella encarna el rol de Riccardo, el gobernador enamorado de Amelia, esposa de su amigo y principal consejero, Renato. Por creer que su esposa le es infiel, Renato se une a una conspiración para asesinar a Riccardo. En el momento de su muerte, éste jura que Amelia es inocente, y perdona a Renato.

En el plano vocal, la música presenta una nueva muestra de la evolución del estilo compositivo de Verdi, como es la superación de estilo ornamentalista del canto, pues en todo momento la voz de estos personajes es creíble y libre de sujeción a ornatos ajenos a la emoción expresada. Al servicio del carácter de sus personajes, el compositor crea una línea vocal que brota de la emoción misma. Para el canto del tenor crea una música en tesitura fundamentalmente central, densa y vibrante, pero ligera y limpia, con el fin de adecuarse a las complejidades

---

<sup>463</sup> Programa de mano. Dublín and Cork. International Opera Spring Season, del 3 marzo al 26 de abril de 1975. Se anuncia *Un ballo* en Dublín, los días 1, 3 y 5 de abril y en Cork los días 24 y 26 de abril. El reparto puede leerse en la página 30. En el mismo se programa *Tosca* en Dublín, los días 8 y 18 de abril, y en Cork, el 22 y 25 del mencionado mes. El reparto se recoge en la página 33. Publicado por The Dublin Grand Opera Society, editado por Irish Printers Ltd. En cambio, en el libro de contabilidad Pedro Lavirgen solo anota cuatro representaciones de la obra de Verdi

<sup>464</sup> La versión inicial es en Suecia, pero se cambió a Boston por problemas de censura.

del personaje, para el que se requiere canto, a veces leve, a veces trémulo y, en ocasiones lánguidamente elegíaco, o brillante, o sereno, o en *stacatto*, o dolorido... En un canto que requiere de un tinte más realista que el estilizado fraseo belcantista.<sup>465</sup>

Plácido Domingo define al Gustavo III (toma el nombre del protagonista de la versión primitiva, cuya acción se desarrolla en Estocolmo coincidiendo con el reinado de dicho monarca), como uno de los papeles más duros de todos los de Verdi. En especial los dos primeros actos se sitúan entre los más exigentes, porque el tenor no se detiene e interpreta un aria tras otra. *Di´tu se fedele*, en el primer acto, precisa la agilidad vocal de un tenor lírico-ligero, pero a su vez de gran potencia para que su voz pueda traspasar la orquestación asignada. Uno de los momentos que constituye un verdadero reto es la romanza *E Scherzo od é follia*. En su carácter recuerda a la música del Conde de Mantua (Rigoletto), si bien hacia la mitad exige que el tenor cambie de color, y la música que empezó con cierta vivacidad se vuelva siniestra y honda, como reflejo de la situación dramática.<sup>466</sup>

Añade Plácido que, todo lo relacionado con Verdi es terriblemente serio, y aún cuando Puccini y los otros compositores del verismo pueda dañar con más facilidad la voz, son más fáciles de cantar. En Verdi se exige todo lo que se tiene como ser humano y como cantante: su música tiene sentimiento, pulso y sangre, tiene vida y corazón. De modo que “el sonido no sólo debe ser bello, sino también generoso: debe ser luminoso, y estar apoyado en una muy buena técnica. Todos estos elementos guardan igual importancia. O sea, que no puedes cantar a Verdi si careces de alguno de ellos.”<sup>467</sup>

En el Gaiety Theatre, Napoleone Annovazzi condujo la RTE Symphony Orchestra de forma excelente –señala *The Irish Time*– cuidando detalles tanto de solistas (Salvatore Sasu como Renato, Florida Norelli en Amelia, Wally Sallio´s Ulrica, Niculina Mirea en el paje Oscar, y los conspiradores Wally Sallio´s y Sean

<sup>465</sup> Para un análisis de esta ópera véase BRAVO, I.: *Un Ballo in Maschera*. Daimon. Barcelona, 1982, pp. 37-39.

<sup>466</sup> Cfr. MATHEOPOULOS, H.: *Plácido Domingo. Mis personajes*, pp. 146-149.

<sup>467</sup> *Ídem*, pp. 148-149.

Mitten) como del Dublin Grand Opera Society Chorus. Todo aquello hizo que la ópera fuera también un marco para una de las más grandes representaciones de tenor que se ha escuchado en este teatro, recordando a Di Stefano. Por ello dedica el primer y más largo comentario a Pedro Lavirgen, una voz maravillosamente utilizada:

“All of that made the opera, but was also a frame for one of the greatest tenor performances the D.G.O.S. has ever given us. Pedro Lavirgen has a wonderful voice and uses it so subtly and with such variety. As well as his singing being a joy to listen to, he is one of those rare tenors who knows all about the music and the opera even to displaying his smiling, exuberant happiness in Act. I do not recall such a tenor performance here since di Stefano’s Cavaradossi.”<sup>468</sup>

Aspecto en el que coincide el periódico *Evening Herald*, cuando destaca la capacidad para hacer resaltar los valores humanos vertidos en el personaje Riccardo:

“The principals, on the whole, were very good, with Pedro Lavirgen giving a fine and human portrayal of Riccardo.”<sup>469</sup>

También el crítico Robert O’ Donoghue estima que las representaciones constituyeron una demostración. Le reconoce a Nappoleone Annovazzi, la maestría musical y, a su lado, el Ricardo de Pedro Lavirgen hace vivir una experiencia que no deja impasible al oyente:

“«Riccardo», in Pedro Lavirgen, a tenor role of beautiful pathos and a tenor to handle it out of the top drawer and you are in on an experience you will remember for a long time. This a voice of great flexibility and rare timbre and in such sympathy with the part that I, for one, cannot imagine it sung better. His

---

<sup>468</sup> Todo eso hizo la ópera, pero fue también un marco para una de las más grandes representaciones de tenor que la D.G.O.S. jamás nos había dado. Pedro Lavirgen tiene una voz maravillosa y la utiliza muy sutilmente y con variedad. Así como su canto es una alegría escucharlo, es uno de esos tenores poco común que conoce todo sobre la música y la ópera incluso para exhibir su sonrisa, felicidad exuberante en el acto primero. No recuerdo semejante representación de un tenor aquí desde el Cavaradossi de Stefano.” Confróntese ACTON, C.: “A fine performance of «Un Ballo in Maschera», en: *The Irish Times*, 2 abril 1975. A.P.T.

<sup>469</sup> “Los protagonistas, en conjunto general, fueron muy buenos, con Pedro Lavirgen dando una representación excelente y humana de Ricardo”. Cfr. FEEHAN, F.: “Magnificent chorus work in Un Ballo in Maschera”, en: *Evening Herald*, Dublin, 3 abril 1975. A.P.T.

rapport with the audience is immediate, is sustained throughout, meriting the lion's share of the applause and my own unstinted gratitude".<sup>470</sup>

Esta producción de *Un ballo* también se representa en la **Cork** Opera House. *The Friday morning*, señala igualmente que la presentación fue otro triunfo para la DGOS, porque había reunido a un excelente grupo de artistas y porque cuenta con Napoleone Annovazzi, de extraordinario instinto para los valores dramáticos y sentido de culminación, sacando una espléndida respuesta de la orquesta. Nuevamente se destaca la sensibilidad musical y distinción del tenor:

"The tenor role was sung by Pedro Lavirgen with distinction. A bright, clear tone is his characteristic, to which he adds a musical sensitivity and good interpretative powers. As well as being a gifted soloist, he makes an excellent partner in ensemble and had many highly artistic points during the evening."<sup>471</sup>

Una gran aceptación obtiene Lavirgen con este rol de Riccardo, para el que necesita aligerar su voz; una voz con la que demuestra poseer una bella línea de canto para sostener las arias, cada una con su correspondiente clímax, y aguardar las energías necesarias para llegar al final del drama manteniendo la tensión. No obstante, tan sólo volverá a encarnar este papel en dos ciudades más: en Viena y en Gante, en octubre de 1978.

Es Pedro un tenor de cualidades vocales que también despierta el entusiasmo del auditorio del Teatro de la Ópera de **Niza** con *La forza del destino*, ofrecida en dos representaciones. La ausencia de Montserrat Caballé parece que no fue obstáculo dada la eficacia de Rita Orlandi-Malaspina, porque Verdi no ha

---

<sup>470</sup> «Ricardo», en Pedro Lavirgen, el papel de un tenor de hermoso patetismo y un tenor para controlarlo fuera de la alta sociedad, te hace vivir una experiencia que no olvidarás durante tiempo. Ésta es una voz de gran flexibilidad y de un timbre poco común (extraordinario) y tal afinidad (simpatía) con el papel que yo, por ejemplo, no puedo imaginarlo cantado mejor. Su penetración con la audiencia es inmediata, se mantiene por todas partes, mereciendo la mayor parte de los aplausos y mi propia gratitud infinita." Confróntese O'DONOGHUE, R.: "Theatre Survey. Superb Demonstration Of Verdi". A.P.T. Recorte de prensa que escrito a máquina nos remite a Dublín, 23 de abril de 1975. Recogido en Apéndice Doc. N.º 175.

<sup>471</sup> "El papel del tenor fue interpretado con distinción por Pedro Lavirgen. Un claro tono brillante es su característica, a la que añade una sensibilidad musical y buenos poderes interpretativos. Además de ser un talentoso solista, realiza una excelente labor en conjunto y tuvo muchos momentos altamente artísticos durante la noche." Cfr. NEESON, G.: "Triumph for D.G.O.S. at Opera House", en: *The Friday morning*, Cork, 25 abril 1975. A.P.T.

salido perdiendo, comenta León Roggero. A su lado intervinieron Vicente Sardinero, Maurizio Mazzieri, la orquesta dirigida por Gianfranco Masini y el Don Alvaro interpretado por un “tenor dramático, Pedro Lavirgen siente lo que canta, seguro de un agudo contundente, muy logrado que...obtiene el entusiasmo popular”.<sup>472</sup>

A mediados del mes de mayo cruza de nuevo el Atlántico para ofrecer en **Seattle** (Washintong) cuatro representaciones de *Il trovatore*.<sup>473</sup> Por entonces, la salud del tenor parece que no pasa por un buen momento. Dice él mismo que, encontrándose en esta ciudad, comenzó a encontrarse fatigado física y mentalmente: notaba que en pasajes que había cantado en numerosas ocasiones perdía la memoria, que mantenía con facilidad los agudos: no había perdido su extensión; pero al salir de los ensayos acusaba un excesivo cansancio y deseaba llegar al hotel para dejarse caer derrumbado sobre la cama.

Una joven llamada Patricia, que hacía las labores de chófer, le condujo hasta la clínica de su padre. Con sólo verle la pupila le dijo que tenía una gluquimia, a lo que entendió el tenor una leucemia. El médico, al verlo tan apurado, le interrogó en inglés y entonces el malentendido quedó aclarado: se trataba de un descontrol en los niveles de glucosa en la sangre. Tras diferentes pruebas comenzó a tomar una medicación oral que le ayudó a superarse para las tres funciones de *Trovador*, pero desde este momento arrastró lo que él considera una crisis vocal, y hasta el año 1978 no volvería a sentirse como el tenor que tenía las facultades de principios del 75.<sup>474</sup>

Mientras Lavirgen se encontraba atendiendo estos compromisos internacionales, como contrapunto a su vivencia personal, los lectores españoles

---

<sup>472</sup> “Tenor dramatique, Pedro Lavirgen sent ce qu’il chante, sùr d’un aigu percutant, bien accroché qui...décroche l’enthousiasme populaire”. Confróntese ROGGERO, L.: “A l’Opéra de Nice «La Forza del destino» suscite un triomphe...” A.P.T. Recorte de prensa atribuido a Niza, abril de 1975. Recogido en Apéndice Doc. N.º 176. Al menos la segunda función es el día 13 de abril, según el libro de contabilidad.

<sup>473</sup> Realizó cuatro funciones en Seattle, la última el día 17 de mayo, según el libro de contabilidad.

<sup>474</sup> Entrevista personal del artista con la autora (21 de septiembre de 2002). Añadía Lavirgen: “en esos años padecí bastante, además me coincidieron con mi debut en la Scala, que estuvo bien pero no todo lo triunfante que yo hubiera querido. Lo digo sinceramente, y no es que lo hubiera hecho mal; estuve excelente en el 4º acto, e hice cuatro funciones”.



podían acceder a la opinión sobre los temas que le son planteados, a través de una entrevista publicada en la revista *Monsalvat* del mes de abril. Tras recordar su encuentro con el Teatro de La Zarzuela en la *Doña Francisquita* del 62, define al público madrileño como un público latino cien por cien, que gusta de la espectacularidad en el cantante, los agudos limpios, tenidos y potentes, y que admira todo aquello que demuestra fuerza, los *fiatos* largos, etc. Acto seguido comienza a dar respuesta a diversas cuestiones:

Sobre el actual estado del Teatro Real como sala de conciertos, considera que un teatro por el que han pasado los más grandes, un teatro de tradición, es una joya que debería conservarse como tal, cueste lo que cueste. Como sala de conciertos todavía le resulta más pequeño para la gran cantidad de aficionados que desea asistir con asiduidad a ellos. La solución debería ser la inversa; esto es, la construcción de un gran auditorium para conciertos y la reincorporación de las temporadas de ópera en el Real, que, gracias a una subvención estatal, podría suplir la falta de puestos con un número mayor de funciones a precios populares. La ópera, como manifestación cultural que es, debe ir dirigida hacia todos y no cabe otra solución que la subvención estatal.<sup>475</sup>

En cuanto a las representaciones en grandes escenarios al aire libre, una primera ventaja, al margen de lo artístico, radica en la capacidad de miles de espectadores; con ello pueden conseguirse entradas a precios muy asequibles. Esta es la manera de contribuir a la realización de festivales veraniegos, protegidos estatalmente, y con presupuestos a fondo perdido. Si a esto unimos que el recinto reúna condiciones acústicas, entonces la cosa es perfecta. En el caso concreto de la Arena de Verona, además de poseer las cualidades antes apuntadas, el espectáculo tiene un rango especial porque concurren los mejores repartos del

---

<sup>475</sup> Confróntese MONSET CASTELLS, L.: "Entrevista. Pedro Lavirgen". *Monsalvat*. Barcelona, n.º 16, abril 1975, pp. 210-215. Contiene dos fotografías del tenor. La misma entrevista es recogida en la publicación *50 entrevistas con gente importante del mundo de la música*. Ediciones de Nuevo Arte Thor, Barcelona, 1984, pp. 135-140. Este n.º 4 pertenece a una colección monográfica de la revista *Monsalvat* en el que se recogen todas las entrevistas realizadas entre los años 1974 a 1980. En esta segunda publicación no se corrigió una rectificación según la cual se trataba erróneamente a Lavirgen como poseedor de una Cátedra en la Escuela Superior de Canto de Madrid, cuando realmente donde ejerce dicho cargo es en el Real Conservatorio. Una rectificación ofrecida unos meses después en una nota en *Monsalvat*. Barcelona, n.º 19, julio-agosto 1975, pp. 402.

mundo, escenógrafos y directores. Pero, desgraciadamente, como la Arena veronesa no existe otra, y sitios que reúnan condiciones permisibles para la ópera no abundan.

Interrogado sobre quién es el supremo juez del cantante, el público o la crítica, responde que el crítico debe de ser un entendido en la materia, por lo cual su juicio debe ser siempre respetado. Ahora, como humano que es, tiene sus gustos personales y difícilmente podrá sustraerse a ellos a la hora de enjuiciar una actuación, con lo cual, inconscientemente, nunca empleará los mismos términos al hacer la crítica de un artista de su gusto que de otro que no lo sea. Dado que la objetividad es una cualidad casi teórica, y pese a que la subjetividad de la crítica tiene gran importancia en la carrera del artista, admite y considera la crítica aun creyendo que el público debería ser el supremo juez del artista, lo cual acontece en no pocos casos.<sup>476</sup>

Con respecto a las “concesiones” a la galería, cree que en una interpretación es siempre permisible una pequeña dosis del llamado efectismo, como alargar más un agudo, dar énfasis a una frase tal vez con pequeño perjuicio de su encuadre musical, etc., siempre que ello no atente contra las leyes que señalan la música y los autores. Son cosas que el público agradece y, al fin y al cabo, uno se debe al público. La buena afición puede encontrarse en cualquier sector social y tal vez se halle más frecuentemente en la llamada clase media.

Sobre si los autores clásicos serán reemplazados por otros más modernos, su respuesta es muy directa. La ópera vivirá siempre gracias a los clásicos, como verdaderos cimientos que son del arte operístico. Y ante los modernos montajes escénicos, que prescinden de decorados e incluso del vestuario de la época, su posición es tradicionalista, le gusta la ópera ambientada en su época. Si le ofrecieran un *Trovador* en el que hubiera de cantar con una túnica y en un escenario vacío, con solo un telón negro de fondo y un foco, no lo aceptaría.<sup>477</sup>

El entrevistador afirma que el canto es arte y técnica, y ésta se puede aprender. Desde este planteamiento y en relación con su labor docente en Madrid, le cuestiona si se puede enseñar lo que tiene de arte. El tenor considera que no,

---

<sup>476</sup> *Ídem.*

<sup>477</sup> *Ídem.*

que se puede orientar la capacidad artística del alumno, pero si éste carece de ella, no hay maestro que valga: “Artista se nace y no se hace. El arte ha de estar en la misma esencia de la persona, si no está, es inútil cualquier enseñanza”. Esto no quiere decir que no se pueda hacer carrera a base de una depurada técnica y un gran talento, aunque falte creatividad artística, y de hecho apunta la existencia de ejemplos vivos de este caso.

Considera ideal, para ser un buen artista, poseer estas cualidades de acuerdo al siguiente orden: talento, corazón, técnica y voz. Si el artista posee estas cualidades, será un hombre con capacidad de adaptación a cualquier ambiente, época o estilo. A la pregunta de si se debe cantar con el corazón o con el cerebro, su juicio es el siguiente: si divide el canto en cinco partes, tres deben ser de corazón y dos de cerebro. El cerebro debe administrar al corazón, aunque cree que éste debe dominar y dirigir la actuación del cantante y así convertirla en creación. Se considera apasionado y frente a lo sentido y espontáneo; desprecia lo frío y calculado.<sup>478</sup>

En una valoración de España como meta importante para un cantante internacional, afirma que España, desgraciadamente, solo tiene un teatro a nivel mundial: el Liceo de Barcelona. Es importante, no obstante, cantar en Madrid como capital de España que es y porque tiene un Festival de cierta altura y porque su público, así como el de otras ciudades como Bilbao y Oviedo, es realmente maravilloso. Pero que cuenten en el palmarés de un artista, al no ser teatros que posean temporadas largas en duración y tradición, no pueden serlo, pese al gran nivel que alcanzan las representaciones.

Sobre si cree más importante en una representación un buen cuadro de solistas a un buen conjunto, por apasionado, prefiere lo primero. Gusta de las individualidades, sin despreciar en absoluto el conjunto, pero reconoce que, si en un teatro ofrecen una ópera por solistas medianos en un conjunto global óptimo, y en otro la misma obra con un tenor de primerísima fila, aunque todo el resto sea mediano, iría a oír a ese tenor. Lo que no es menos cierto es que ese cantante rendirá, todavía más, dentro de un gran conjunto.<sup>479</sup>

---

<sup>478</sup> *Ídem.*

<sup>479</sup> *Ídem.*

Con tanta sublimidad en la escena, como hombre sencillo en el camerino y ahora tranquilo, afable y llano en su propio domicilio madrileño, apunta Luis Monset que es de justicia el calificar a Pedro Lavirgen como uno de los más grandiosos tenores que ha dado España y, sin duda alguna, una de las personas más sinceras, espontáneas y nobles que pueden hallarse. Le dedica las siguientes líneas en las que lo describen artísticamente:

“Quien, escuchando a Pedro Lavirgen en «Carmen», «Pagliacci» o «Aida», no ha logrado sentir en su piel la amargura del infortunado soldado navarro, la ira del enloquecido comediante o la pasión del generoso guerrero egipcio, no podrá jamás comprender el más alto sentido de la ópera. Lavirgen no interpreta a Don José, Canio o Radamés: Los crea.”<sup>480</sup>

Las consideraciones del tenor sobre su parcela del arte y sobre el mundo de la voz no harán más que demostrar que en el tiempo se va a mantener fiel a sí mismo, a sus propias ideas. Se encuentra en un momento en el que puede mirar, desde la perspectiva de los años, cuáles han sido su progresos y sus propias aspiraciones. Precisamente, el entrevistador ha sabido captar la faceta artística y humana de Pedro Lavirgen cuando se encuentra en la cúspide de su carrera.

### **3.4. EL TENOR EN LA VII DECENA DE MÚSICA DE TOLEDO**

En el mes de mayo, Pedro Lavirgen acudie a la ciudad de Toledo donde se celebra la VII Decena de Música. Este encuentro venía a sumarse a los foros que se celebraron en otras capitales españolas para abordar diferentes aspectos de la vida musical. En los mismos, con la intención de orientar unos principios generales de actuación en política musical, se redactaron una serie de acuerdos o conclusiones (las comentaremos en otro momento de nuestra investigación) que nos trasladan al punto de vista de los profesionales invitados y a la realidad musical por la que atravesaba España en esos momentos.

---

<sup>480</sup> *Ídem.*

En una mesa de trabajo se dan cita diferentes profesionales de la música, para abordar el tema de *La ópera en España: su problemática*. En ella intervino Pedro Lavirgen, quien presentó la ponencia “La formación del cantante de ópera español”.<sup>481</sup> Pasemos a conocer las aportaciones que realizó en torno al futuro cantante, algunas indicaciones sobre la técnica, la distinción entre el cantante para el teatro lírico y el cantante de repertorio camerístico y las mejoras al plan de estudios vigentes para la enseñanza del canto.

En una primera parte comentó los condicionantes previos que se deben de dar en un futuro cantante de ópera. Sin entrar en descripciones de los métodos de canto, asegura que la emisión de la voz tiene una sola mecánica y que “cantar supone un esfuerzo ordenado, técnico, pero esfuerzo” dado que nuestro órgano vocal está hecho para hablar, como actividad normal. Para ello hay que cuidar el máximo equilibrio funcional y, en este aspecto, se muestra partidario de los cantantes americanos, que conceden gran importancia a la preparación física de todo el aparato de fonación.

Define su concepto de *abrir*, que es simplemente “emitir con claridad, con resonancia en zonas altas. Para ello el aire debe estar bajo, y administrado y controlado absolutamente por el diafragma”, así queda liberada la garganta. A veces, en este proceso “para cantar con comodidad y con una emisión lo menos fatigosa posible y sobre todo con suficiente resistencia, es necesario sacrificar la belleza del sonido”. No es partidario de conseguir una voz redonda canalizando la emisión: ni estrechando, ni congestionando todo el aparato fonador, ya que a veces eso degenera en un sonido engolado. Eso no significa que desprecie la belleza de la voz.<sup>482</sup>

Menciona como elementos importantes en un cantante de ópera: talento, corazón, técnica y voz. En esos cuatro factores pone la voz en cuarto lugar, pero habla de “una voz con unos límites de calidad, por debajo de los cuales, ningún cerebro por brillante que sea sería capaz de utilizarla profesionalmente.”<sup>483</sup> Lo

---

<sup>481</sup> LAVIRGEN, P.: “La formación del cantante de ópera español”, en: IGLESIAS, A.: *La ópera en España y su problemática*. Ministerio de Educación y Ciencia. Madrid, 1976, p. 122.

<sup>482</sup> *Ídem*.

<sup>483</sup> *Ídem*.

primero que evalúa en un posible estudiante de canto es la voz para que, una vez que se haya establecido un margen para una posible carrera, comienza a trabajar:

“La impostación, clareando y limpiando el sonido de engolamientos y forzaduras, con ejercicios sencillos sin forzar nunca la extensión, para lo cual habrá tiempo, y preferentemente con vocales abiertas, como A y O claras. Más adelante se pueden utilizar todas las vocales (...) si se tiene paciencia el sonido comenzará a tener redondez, ductilidad y color”.<sup>484</sup>

Ahondando en la importancia de la técnica, afirma más adelante que, por muy dotado que se nazca, “por muy bella que sea la voz en su naturaleza, ha de estar siempre controlada por una emisión técnica que la haga duradera y firme.”<sup>485</sup>

Todo lo expuesto hasta ahora es relativo al cantante de ópera, de características diferentes al cantante de oratorio y lied. Éste último se prepara normalmente con más profundidad en el aspecto musical y estilístico y, al ser menores las exigencias de volumen y potencia vocal, su emisión tiende más a buscar siempre el sonido más puro y recogido. La práctica de cantar, con más intimidad y menos alarde de expresión y acento, les crea un modo diferente al exigido en la ópera. Y, por supuesto, –añade– el esfuerzo es siempre menor, salvando algún oratorio.<sup>486</sup>

En una segunda parte analiza la situación de la enseñanza de canto en los Conservatorios de Música, discrepando de su organización y señalando algunos de sus defectos:

Primero. La mayoría de los cantantes españoles han salido de las academias de canto privadas y de los conservatorios. Ambos centros se encuentran aislados del mundo profesional. El estudiante que termina debe ir a respirar ambiente operístico y desde su provincia debe ir a Madrid, a Barcelona o al extranjero, a recorrer el calvario de las audiciones por teatros o agencias:

“Ya se puede imaginar las condiciones excepcionales con que debe estar dotado un cantante en ciernes para hacer suficiente impresión y ser contratado. Los nervios reducen a la mitad sus reales posibilidades y, desgraciadamente, empresarios y agentes sólo tienen en cuenta aquello que oyen. Es un círculo

---

<sup>484</sup> *Ídem*, p. 123.

<sup>485</sup> *Ídem*, p. 125.

<sup>486</sup> *Ídem*, p. 124.

vicioso. No los contratan porque no tiene nombre, y no tienen nombre porque no los contratan”.<sup>487</sup>

Segundo. En cuanto a la programación, como justificó en las líneas precedentes, insiste en la necesidad de distinguir entre un título para cantante de ópera y de un título para oratorio y lied. Aparte deben modificarse los propios contenidos y exigencias para el examen. En el octavo curso, por ejemplo, el alumno debe llevar aprendido un repertorio de doce óperas, ochenta lieder, dos oratorios completos, que muchos cantantes profesionales, en plena carrera, no tienen.

Tercero. Con respecto al solfeo, opina que hay que aligerarlo en dificultades, porque se obliga a leer en las siete claves cuando en el canto se utilizan dos, y ese tiempo invertirlo en algo más eficaz.

Cuarto. Critica la falta de una rigurosa selección en la admisión de alumnos. Se debería exigir la interpretación de un aria y tener en cuenta la edad, porque hay muchos alumnos que se matriculan por satisfacer una afición, no para hacer una carrera.

Quinto. Reclama mayor dotación de profesorado, especialmente para el Conservatorio Superior de Madrid. No existe profesor de repertorio, ni pianista, ni de idiomas, ni de arte dramático, que es absolutamente necesario para la ópera-espectáculo. Se produce un desequilibrio entre la dotación de este centro con respecto a las atenciones que recibe la Escuela Superior de Canto (ambos estatales)<sup>488</sup>, siendo el Conservatorio el único que expide un Título Superior de Profesor de Canto. Para proporcionar una continuidad de los estudios, propone una colaboración entre ambos centros. La Escuela podría albergar estudios de perfeccionamiento para los alumnos procedentes de los Conservatorios de las diferentes provincias, que podrían beneficiarse de las representaciones efectuadas, con todos los requisitos exigibles, en el teatro de la misma.

---

<sup>487</sup> *Ídem*, p. 126.

<sup>488</sup> La Escuela Nacional de Canto, dirigida por Lola Rodríguez Aragón, se funda el 17 de enero de 1972. *Ritmo*. Madrid, n.º 419, marzo 1972. Su misión es formar a cantantes; pero curiosamente, los alumnos que finalizan sus estudios no obtienen un título de rango superior, como el del Conservatorio de Música, que les capacite como docentes.

Para finalizar, dedica unas palabras a la actividad operística española. Propone un teatro de ópera estatal, con una temporada continuada, donde tuvieran cabida las voces recientes de este teatro, una institución con sede en las más importantes capitales de provincia. De este modo, los alumnos saldrían debidamente formados y con experiencia de una real práctica de canto. Para todo ello se exigen presupuestos elevados, pero esta actividad forma parte de la integral cultura de un pueblo.

Tras la ponencia del tenor, intervinieron en el coloquio Antonia Iglesias, Carlos Gómez Amat y Álvaro León Ara. Tras el mismo, se recogieron las siguientes sugerencias sobre el tema de la enseñanza del canto: revisar urgentemente los planes de estudio referentes a la enseñanza del canto; incorporar un nuevo cuadro de profesores, que incluya de repertorio, de escena...; y establecer una colaboración entre los diversos centros docentes.

Cada una de las aportaciones de las distintas mesas de trabajo quedaron recogidas en las conclusiones de esta VII Decena de Toledo *La ópera en España: su problemática*, que abordaremos en el capítulo siguiente.<sup>489</sup>

### **3.5. LA DOLORES VIAJA A VIENA Y OVACIONES EN TURANDOT**

Continuando en España, su siguiente punto de destino le conduce a Zaragoza. La ciudad en la que debutó Pedro Lavirgen con *Marina*, aquel lejano 13 de julio de 1959, celebra una función de gala con la presentación extraordinaria de *La Dolores* de Tomás Bretón, en el Teatro Principal. Ofrecida el miércoles 21 de mayo, constituye el preámbulo de las Fiestas de Primavera, que sigue con una Temporada de Ópera organizada por la comisión de Festejos del Ayuntamiento.<sup>490</sup>

---

<sup>489</sup> Para el texto completo de la ponencia remitimos a LAVIRGEN, P.: “La formación del cantante de ópera español”, en: IGLESIAS, A.: *La ópera en España y su problemática...*, pp. 122- 126.

<sup>490</sup> Véase cartel anunciador de la temporada de ópera, en: *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 20 mayo 1975, p. 9. Otros títulos programados son *Norma*, *M. Butterfly*, *A. Chénier*, *La traviata*, *Romeo y Julieta* y *Werther*.



Es también la primera de las tres representaciones de la obra de Bretón con la que España se sumará al ciento cincuenta aniversario del nacimiento de Johann Strauss, que celebrará la ciudad de Viena en el Teatro An der Wien, y hasta donde viajará esta producción.

Por tema y argumento *La Dolores* es una obra aragonesa. El rescate de esta partitura, durante muchos años olvidada, supone todo un acontecimiento. No se ha dudado en contar con elementos locales como el Coro, la Rondalla y el Cuerpo de Baile, junto a un reparto integrado por Ángeles Gulín, Rosario Gómez, Pedro Lavirgen, José Manzaneda, Martín Grijalba, Antonio Blancas y Esteban Atarloa, dirigidos musicalmente por Eugenio M. Marco y con la dirección escénica de Antonio Amengual.<sup>491</sup>

Esta página de Tomás Bretón en Zaragoza consiguió aplausos largos y entusiásticos. Todos los artífices de este éxito musical y teatral fueron reclamados al escenario por las insistentes ovaciones del público.<sup>492</sup> Especialmente –nos señala, en el diario *Heraldo de Aragón* el crítico Aranda– que Pedro Lavirgen mostró ser un tenor excelente que interpretó a Lázaro con sencilla elegancia y con una musicalidad depuradísima, logrando grandes aplausos con la bella romanza del segundo acto y por todo su trabajo.<sup>493</sup>

Jesús Lafuente, a través de las palabras para la revista *Monsalvat*, establece un contrapunto a los comentarios anteriores. Ángeles Gulín, con una voz poderosa, pero sabiéndola modular cuando quería, hizo una perfecta interpretación del personaje, mientras Pedro Lavirgen “debido al cansancio (había venido de cantar de Alaska), no estuvo como todos lo conocemos, pero aún así cumplió debido a su entrega total y absoluta. Igual cabe decir de Antonio Blancas y Esteban Astarloa en papeles importantes”.<sup>494</sup>

---

<sup>491</sup> El cartel anunciador del reparto puede verse en *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, miércoles 21 mayo 1975, p. 9.

<sup>492</sup> Cfr. MELGUIZO, F.: “Mundialmente célebre. Pedro Lavirgen, figura cimera de la ópera”, en: *Córdoba*, 28 mayo 1975, p. 26. Este artículo ofrece un avance del calendario de trabajo de Lavirgen y anuncia su presencia en el Convent Garden de Londres y en la Scala de Milán.

<sup>493</sup> Confróntese ARANDA: “Gran éxito de la representación de «La Dolores»”, en: *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 22 mayo 1975. Recorte de prensa cedido por Cristóbal García. Recogido en Apéndice Doc. N° 177.

<sup>494</sup> LAFUENTE, J.: “Ópera en Zaragoza”. *Monsalvat*. Barcelona, n.º 19, julio-agosto 1975, pp. 427.

A primeros del mes de junio<sup>495</sup>, el tenor viajará hasta Génova para intervenir en dos representaciones de *Il trovatore*, uniéndose, días más tarde, al elenco zaragozano. Efectivamente, con la Compañía Lírica Nacional llevará su célebre *Jota* hasta la ciudad de **Viena**, dentro de las funciones de *La Dolores*, en un acontecimiento sin precedentes en que la música española aterriza en la capital austriaca. En el reparto figuran, junto a Pedro Lavirgen, Ángeles Gulín (La Dolores), Rosario Gómez (Gaspara), José Manzaneda (Celemín), Pedro Farrés (Melchor), Antonio Blancas (Patricio) y Esteban Astarloa (Sargento Rojas), dirigiendo Eugenio M. Marco.<sup>496</sup>

El tenor mantiene una estrecha relación con el público vienés desde 1966 y en ella continúa para asumir sus compromisos, con dos títulos italianos de fuerte intensidad dramática, ofrecidos en el Sattasoper: *Turandot* y *Un ballo in maschera*. Para ambos se requiere de gran presencia escénica pasar de un personaje a otro; abordar las situaciones que precisan de la voz pasajes líricos y pasajes más dramáticos; todo un *tout de force*, que suponen un triunfo absoluto de Pedro Lavirgen con ovaciones muy prolongadas:

“No se regala en dicha casa de ópera un puesto de primera fila en el reparto si no consideran que se es una figura. Y Lavirgen es ya uno de los tenores buscados, a quien oiremos aquí la próxima temporada, muchas tardes. Todo el conjunto de las dos funciones muy bien encajado. Las ovaciones finales, en las dos ocasiones, se prolongaron casi veinte minutos, teniendo que salir Lavirgen a saludar repetidas veces.”<sup>497</sup>

Éxito que le traerá nuevamente a Viena en otoño para la representación de una única función de *Il trovatore*, *Un ballo*, *Cavalleria rusticana* y *Don Carlo*.<sup>498</sup>

---

<sup>495</sup> Día 3 de junio de 1975, señala el libro de contabilidad, al menos para la segunda representación.

<sup>496</sup> Programa de Mano. Wiener Festwochen im Theater an der Wien. Compañía Lírica Nacional, Madrid. *La Dolores* de Tomás Bretón, días 5, 7 y 9 junio 1975.

<sup>497</sup> Vid. ENRÍQUEZ DE SALAMANCA, C.: “Festivales de Viena. Triunfo absoluto de Pedro Lavirgen en «Turandot»”, en: *Ya*, 16 julio 1975. A.P.T. Según su libro de contabilidad, interpreta *Turandot* el día 15 de junio y *Un ballo* tres días más tarde.

<sup>498</sup> Días 13,18 y 26 de septiembre y 4 de octubre de 1975, según indica en el libro de contabilidad.

Relacionado con la estancia en Viena, para *Un ballo*, que dirigía Gómez Martínez, nuevamente nos recuerda el propio tenor que su salud le hacía afrontar cada representación con cierta pesadumbre.<sup>499</sup> Notaba que su voz había perdido esmalte y potencia, aunque conservaba los agudos. En esta obra (durísima para el tenor y porque además está constantemente en escena), cuando fue a saludar en el Staatsoper, un grupo minúsculo del público comenzó de demostrar su desaprobación diciendo: ¡booo, booo..!. Se quedó tan asombrado y acongojado en el escenario, que sacó la lengua. Al día siguiente tuvo una crítica, la única que recuerda que le hicieran en Viena, en la que se leía: el tenor Lavirgen disconforme con el público, y el propio crítico bromeaba sobre lo ocurrido. Considera que no tenía que haberle dado importancia a ese suceso de *Un ballo*, pero se sentía abatido porque –como él señala– la vanidad de los tenores es proverbial.<sup>500</sup>

Al día siguiente, Montserrat Caballé le invitó a que acudiera al hotel Imperial donde se hospedaba en Viena. Este encuentro con la colega, con quien había compartido tantos escenarios, le permitió conocer la verdadera dimensión humana de esta mujer. Montserrat Caballé le llenó de ánimo, le dio consejos, le habló de los contratiempos que también ella había tenido en su vida, de los sinsabores por los que pasa cada persona y que a veces quedan en un segundo plano, ocultos por la faceta artística. Le invitó a comer y estuvieron hablando cinco horas, que el tenor nunca olvidará.<sup>501</sup>

De esta etapa vienesa, a nuestro interlocutor le viene a la mente también un *Trovador* que hizo encontrándose en ese estado de fuerte abatimiento, con un cansancio al borde del agotamiento. Tuvo que cantar en esas condiciones, con falta de brillantez en su voz; aun así –añade– ni en esta ocasión dejaron de aplaudirle. El triunfador de la noche fue Capuccilli, pero con éste ocurrió un incidente muy curioso. Al verlo tan sumamente debilitado, estuvo toda la actuación cantando a un volumen excesivo, tanto que García Navarro y Susomariátegui entraron, entre acto y acto, preguntando por qué gritaba tanto. Cuando fueron a saludar a solo, siguiendo las normas teatrales al uso por las

---

<sup>499</sup> Entrevista personal del tenor con la autora (21 de septiembre de 2002).

<sup>500</sup> *Ídem.*

<sup>501</sup> *Ídem.*

cuales el protagonista siempre es el último, el tenor aguardaba para salir a escenario a recibir los aplausos al final. Así pues, salió la soprano Rita Malaspina, recibió los aplausos y volvió entre bastidores. Después debería salir Capucilli, pero éste le cogió del brazo y empujó a Lavirgen quien, obligado, apareció ante el público. Entonces Rita O. Malaspina le dijo: “sei un Billaco squiffoso, prepotente, ripugnante... cosí, cosí fa la carrera”.<sup>502</sup> Un acto de prepotencia de un artista que, como en tantas ocasiones –nos imaginamos–, pasa desapercibido para los espectadores.

Pedro Lavirgen no se considera tan vanidoso para creer que siempre haya cantado bien, pero Viena fue y seguiría siendo un escenario donde fue aclamado, y como contrapunto sincero a este amargo relato de los acontecimientos, también nos da cuenta de los aplausos a solo que recibió. En una ocasión, en *Payasos*, le obligaron a salir y a entrar, a salir y a entrar al escenario, así hasta siete veces. En Viena considera que tiene un nombre bien ganado.<sup>503</sup>

Desde estos momentos de cierta inestabilidad en su salud, aconsejado por el médico, se le administró un tratamiento oral y siguió una dieta alimentaria. Una de las armas con las que mantenía su presencia ante el público dejaba de tener total efectividad y el sonido encarnado en la persona, o la persona hecha sonido, se podían ver seriamente dañados.

### 3.6. LA NUEVA CITA ARENIANA Y OTRAS ACTUACIONES

El año 1974 Pedro Lavirgen había ofrecido en la arena romana una única función de *Aida*, pues la otra quedó ahogada en una tromba de agua. No obstante, su brillante quehacer, el éxito refrenado por el público y la crítica le abren las puertas para presentarse en este año de 1975 con tres títulos: *Turandot*, *La fuerza del destino* y *Carmen*.

---

<sup>502</sup> *Ídem.*

<sup>503</sup> *Ídem.*

Verona es la cita anual más importante para los aficionados al género lírico de todo el mundo. Desde el 12 de julio al 26 de agosto se celebra el más grande festival de ópera al aire libre, que cumple su 53 edición. En el programa podemos ver cómo se anuncian las intervenciones previstas de Lavirgen para los días 10, 14 y 17 de agosto en *Carmen* (alterna en el reparto con Corelli); el día 5 en *La forza del destino* (alterna con Carlo Bergonzi); y los días 3, 8 y 12 de agosto para *Turandot* (alternando con Corelli y Plácido Domingo).<sup>504</sup>

El día 3 de agosto, dedicado –como hemos dicho– a la ópera *Turandot*, el puesto de honor lo ocupa el tenor español Pedro Lavirgen, comprometido en el papel de Calaf. La crítica destaca la enorme concurrencia de público y cómo Lavirgen resuelve los numerosos problemas del papel (que, al parecer, planteó alguna dificultad a Plácido Domingo en sus dos intervenciones) con una voz que corre, y que es segura. Añade también que es uno de aquellos tenores seriamente profesionales, que da honestamente lo que tiene y con franqueza, por lo cual ha recibido los más merecidos aplausos:

“Lavirgen ha ben risolto i duri e numerosi problemi di un ruolo che, qua è là, ha messo in difficoltà persino Domingo con intelligenza e mestiere. Non è dotato di voce potente ma di una voce che corre. Sicuro e intonato anche se non ha grande partecipazione espressiva e drammatica, Lavirgen è uno di quei tenori, seriamente professionisti, che danno sicurezza al teatro lirico. Onestamente dà quello che ha e lo dà tutto e con franchezza. Ha più che meritato gli applausi, soprattutto nei punti fondamentali dell’opera.”<sup>505</sup>

<sup>504</sup> Programa de mano. Arena di Verona, 53 Festival. Cedido amablemente por Julio Cano López, gerente de la Asociación de Amigos de la Ópera de Madrid que también nos facilitó fotocopia de los repartos de cada uno de los títulos arenianos en los que intervino el tenor.

<sup>505</sup> “Lavirgen ha resuelto bien los duros y numerosos problemas de un papel que, a veces, ha puesto en dificultad incluso a Domingo, con inteligencia y profesionalidad. No está dotado de voz potente pero de una voz que corre. Seguro y entonado aunque no tiene mucha participación expresiva y dramática. Lavirgen es uno de aquellos tenores, seriamente profesionales, que dan prestancia al teatro lírico. Da honestamente lo que tiene y lo da todo con franqueza. Tiene más que merecidos los aplausos, sobre todo en los puntos fundamentales de la ópera.” Confróntese C.B.: “Successo di «Turandot» di Puccini. Il tenore Pedro Lavirgen sicurezza del canto lirico”. A.P.T. Recorte de prensa atribuido a agosto de 1975. Recogido en Apéndice Doc. N.º 178. Esta referencia a Plácido Domingo está relacionada con la crítica que realizó el mismo periodista sobre su actuación en las dos funciones anteriores, a quien le reprocha no ser un “vero Calaf”, siendo éste un repertorio inexorable a su tipología vocal. Véase BOLOGNA, C: “Turandot: piú spettacolo che musica”, en: *Il Nuovo Adige*, 28 julio 1975, p. 11.

De este título puciniiano tenemos la reseña que recoge la revista *Monsalvat* para sus lectores. En el reparto menciona a Hana Janku, que ofreció una princesa capaz de enloquecer a Calaf; Yasuko Hayashi, una Liú servida con gran musicalidad; la esclava fue Adriana Maliponte, y Paolo Washington dio vida a Timur. Todos junto a una orquesta potente y segura en manos de Giuseppe Pátané. Al describir al intérprete de Calaf, coincide con el crítico italiano al destacar su convicción interpretativa, interrumpida por las ovaciones:

“Pedro Lavirgen recogió de Plácido Domingo el papel que más tarde sería también interpretado por Corelli y de nuevo fue sonreído por el triunfo. Su voz robusta y aterciopelada, su temperamento generoso y sutil y su técnica madura y elegante, convencieron con rotundidad al auditorio que con frecuencia interrumpía la representación, para dedicarle sus ovaciones”.<sup>506</sup>

Supuso esta ópera –continúa Luis Monset Castells– un nuevo éxito de la difícil fórmula arte-espectáculo, en la que con sólo un buen plantel de solistas no se puede apreciar lo que es en toda su extensión, ya que requiere, sobre todo, un ambiente, un coro y una orquesta capaces de secundar la labor individual de los demás elementos. A su juicio, en Verona se cumplieron todos los requisitos: la escena de Vittorio Rossi (que califica llena de gusto e ingenio); el regista Beppe Manegatti que movió las masas e introdujo al cuerpo de baile en numerosos pasajes, en un ambiente que califica de fantástico.<sup>507</sup>

Para la octava representación de *Carmen* (la obra más representada en la historia de La Arena de Verona), el mayor punto de interés, respecto a la edición de partida y tras los sucesivos cambios de reparto, residía nuevamente en el debut de Pedro Lavirgen en el rol de Don José. En esta temporada, el público areniano lo ha escuchado en *Turandot*, pero es en la obra maestra de Bizet cuando el tenor ha tenido la oportunidad de ofrecer en la justa medida y en la exacta perspectiva toda la gama de sus medios vocales y de intérprete. A su lado intervienen la célebre Grace Bumbry como Carmen, Wilma Vernocchi como Micaela y Giulio

---

<sup>506</sup> Vid. MONSET CASTELLS, L.: “53 Festival de ópera de Verona”. *Monsalvat*. Barcelona, n.º 21, octubre 1975, pp. 555-557.

<sup>507</sup> La puesta en escena es motivo de polémica. Frente a la aceptación favorable de ésta, se contraponen una visión más crítica que expone las contradicciones del regista. Véase DE CESCO, B.: “Le «trovate» di Menegatti” en: *Il Nuovo Adige*, 28 julio 1975, p. 11.

Fioravanti en el papel de Escamillo. Completando el elenco, en el podio orquestal Reynald Giovaninetti condujo la gran orquesta de la Arena.

En *Carmen*, Lavirgen dejó los temores de las extenuantes tesituras verdianas y, menos solicitado por los contenidos “sinfónicos” de Puccini, ha exhibido su voz cosechando un éxito personal:

“Ha esibito la sua voce non soltanto in quel registro acuto che costituisce comunque la gemma della sua ampia estensione, bensì in un fraseggio che la drammaticità del contesto bizetiano rende determinante nella resa del tormentato protagonista. Ottimo sotto questo profilo e confortante la verifica di una versatilità che pone il tenore spagnolo tra le “sicurezze” (rarissime) nel deserto tenorile della lírica contemporanea) di una struttura quale la nostra areniana”.<sup>508</sup>

Antonio Fernández-Cid saboreó la ópera a la luz de las estrellas. No pareció agradaarle el montaje de la *Carmen* de Bizet, en la parece que todo es posible –señala–, como el desfile de las cuadrillas apiñadas en carromatos de tracción humana y con las banderillas enarboladas como cirios; o como antes, en la salida del torero vestido con traje de luces para ser aclamado en la taberna; mientras que el relevo de la guardia se limitó a la simple llegada y marcha de cada grupo, pasando por los bailes andaluces del último prelude escenificado, que más bien le parecieron húngaros... Pero nada de todo ello era comparable al dislate permanente: el enorme fondo del escenario atravesado en diagonal por un inmenso puente, especie de construcción de mecano feo, más de Altos Hornos que de Andalucía.<sup>509</sup>

Frente a la discrepancia señalada por Fernández-Cid con respecto al montaje de *Carmen*, señala, por el contrario, que es difícil contemplar algo más espectacular y bello que *Turandot*. Así es, utilizadas con talento las posibilidades,

---

<sup>508</sup> “Ha exhibido su voz no sólo en aquel registro agudo que representa la joya de su amplia extensión, sino también en un fraseo que en el dramatismo del contexto bizetiano es determinante en la encarnación del atormentado protagonista. Excelente y confortante, bajo este perfil, es la comprobación de su versatilidad que pone al tenor español dentro de los «más seguros» (rarísimos en el desierto de los tenores de la lírica contemporánea) de una estructura como la nuestra areniana”. Cfr. B. M.: “Sucesso personale per Pedro Lavirgen”. *Il Nuovo Adige*, 12 agosto 1975. A.P.T.

<sup>509</sup> Cfr. FERNÁNDEZ-CID, A.: *Festivales de música en el mundo*. Real Musical, Madrid, 1977, p.141.

sobre todo la altura y la amplitud del recinto, con un escenario precioso de ambientación en el que no faltaban la pagoda, una especie de inmensa cúpula, tumba de la hierática Turandot, que se abre, al fin, por el amor; un sugerente círculo azul central, cabezas de dragón iluminadas con fantasías de guiñol; laterales recuerdos de la muralla china y colorido complementario en los trajes y la participación del ballet, tan brillante aquí como el estupendo coro, *Turandot* entraba por la vista para regalarnos después en lo auditivo, gracias a la espléndida versión de Giuseppe Patané, con Plácido Domingo de grandísimo triunfador especial. Y es justo recordar –añade– que en sucesivas noches lo remplazará otro ilustre cantante de España, Pedro Lavirgen, que también asumirá en *La forza del destino* y *Carmen* los cometidos Bergonzi-Corelli, en demostración de la jerarquía por él conquistada aquí el año último.<sup>510</sup>

El crítico de *Monsalvat*, Luis Monset, describe también esta *Carmen*. A sus ojos le pareció discutido el montaje escénico de Bernard Daydé, muy en correspondencia con el vestuario de Luciana Novarro. No obstante, contó con una afortunada interpretación, que corrió a cargo de artistas capaces de hacer evadir al público de tan desatinado ambiente.<sup>511</sup>

De la versión que ofreció Franco Corelli, apunta que su línea de canto ha variado notablemente, enviciado en calderones y pausas ilimitadas que destruyen el hilo musical. Al mismo tiempo que acometía la interpretación con apatía e indiferencia notables, dejaba traslucir sólo de vez en cuando ese gran ídolo que todos recordaban y admiraban. Días más tarde, Pedro Lavirgen encarnaba a Don José ante un público siervo de los dioses, que idolatra a los nombres más que a los hombres. La papeleta, pues, era difícil:

“Pero ante una creación como la que ofreció nuestro compatriota, nadie sincero y libre pudo abstenerse inmóvil. Su actuación fue inconmensurable, inenarrable e imborrable, sin duda, para los 22.000 espectadores que en todo momento le aplaudieron y bravearon hasta la locura. Inútil tratar de describir su inmejorable dicción, la elegancia y contundencia en el fraseo, la expresividad y emoción contenida en el cantabile, la compenetración total con el personaje que

---

<sup>510</sup> FERNÁNDEZ-CID, A.: *Op. Cit.*

<sup>511</sup> Confróntese MONSET CASTELLS, L: *Op. cit.*, p. 556.



vive y hace vivir, todo ello servido con voz de fácil y perfecta emisión, fresca, robusta, expresiva y rebosante de facultades. Crítica y público han sido unánimes en proclamar como máximo triunfador de la temporada a nuestro admirado tenor, lanzado al fin definitivamente a la cabeza de los de su cuerda y características”.<sup>512</sup>

Unos de los momentos de la representación de la *Carmen* veronesa, vivida desde el anfiteatro, nos es comentado por Francesco Brugnoli, cuando delante de los veinticinco mil espectadores alucinados, Pedro Lavirgen tuvo que repetir el *Aria de la flor*. En aquella ocasión alternaba el personaje con Corelli, y aquí una enésima anécdota de su admirador:

Según nos narra, a su lado casualmente se sentaba un señor italiano de cierta edad, habitual al teatro veronés, como supo después cuando pudo hablar con él. Se trataba de un seguidor acérrimo de Franco Corelli que decía durante la representación, mientras cantaba Pedro: “povero Franco”, repitiéndolo, pero sólo cuando actuaba durante la representación el tenor. Fue la curiosidad la que le llevó a preguntarle en un descanso por qué mientras cantaba Don José decía *povero Franco*. Y estas fueron sus palabras: “Yo normalmente vengo cuando canta Corelli o Bergonzi (nos recuerda que alternó con él en *La forza del destino*, otro gran éxito de Pedro), pero esta noche un amigo me había regalado sus entradas porque no podía venir. Oyendo a este joven digo *povero Franco*, porque Corelli debe luchar contra un verdadero gladiador y sobre todo en esta ópera. Nunca mejor dicho lo de gladiador, porque nos encontramos en un teatro romano. Este joven –repitió– es simplemente Don José en todas sus facetas, es tres tenores en uno.”<sup>513</sup>

---

<sup>512</sup> *Ídem*.

<sup>513</sup> Carta de Francesco Brugnoli que nos fue remitida en julio de 2002. Como explicaba, Pedro Lavirgen tuvo que luchar como un verdadero gladiador, para poder sobresalir en el mundo de los escenarios como uno de los mejores cantantes de todos los tiempos: “En sus buenos tiempos el mundo de la ópera estaba plagado de grandes tenores, sólo un ramillete de ellos para que nos hagamos una idea: Franco Corelli, Giuseppe di Stefano, Gianni Raimondi, Jaime Aragall, Plácido Domingo, José Carreras, Luciano Pavarotti, y un largo etc. Sólo un escogido por Dios como él podía seguir luchando.”

La versión de la célebre *Aria de La flor* ofrecida en Verona se ha recogido en una grabación discográfica.<sup>514</sup> Gracias a ella podemos comprobar la franqueza de la descripción de Luis Monset, esto es, un Pedro Lavirgen en posesión de todas sus facultades artísticas. En esta actuación hace un constante alarde de la excelente línea de canto que es capaz de producir: un sonido da paso a otro en un derroche de *legato*. La hondura y el arrojo temperamental, la pasión vertida, cómo se recrea en los clímax, los *tenutos* sobre los frecuentes *lab*, la preciosidad en el timbre, la energía mantenida y llevada hasta el final (sobre el brillante *sib*)... en una palabra: excelente.<sup>515</sup>

Como despedida de Verona, nuestro tenor interviene en *La forza del destino*, actuando en la novena función que supuso su consagración definitiva en la Arena. A su lado en el reparto, Ileana Meriglioli, M<sup>a</sup> Luisa Nave, Renato Bruson personificando a Don Carlo, bajo la batuta de un veterano areniano, reconocido y acreditado como uno de los más grandes directores de ópera de la actualidad: Francesco Molinari Pradelli. De este modo, es fácil pensar que el nivel artístico obtenido fue difícil de superar.<sup>516</sup>

La audición de la interpretación que ofreció en Verona del aria del acto tercero, *Oh, tu che in segno agli angeli* y del recitativo previo, *La vita è inferno* no puede sino confirmar nuevamente las excelencias del tenor para plasmar la riqueza de matices expresivos, poniendo en juego un instrumento vocal exuberante con el que responder a las exigencias más belcantistas de la partitura. Nada discurre de manera intrascendente, ni siquiera cuando en la segunda parte del recitado se le señala *con semplicitá*, porque todas las palabras forman parte del tejido conductor del drama al que sirve. Desde nuestro punto de vista, no puede ser más bello ni elegante su canto de lamento hacia Leonora, trascurriendo con derroche de fraseo para culminar la última sección sin desfallecer (subidas a *sib*

---

<sup>514</sup> Un fragmento del *Aria de La fleur*, ofrecida en La Arena de Verona, puede escucharse en la pista del CD de carácter recopilatorio que hemos elaborado.

<sup>515</sup> Una calidad interpretativa que muestra las virtudes vocales e interpretativas en la madurez de Pedro Lavirgen, frente a la versión grabada en 1967 que en su momento ya comentamos.

<sup>516</sup> Cfr. MONSET CASTELLS, L: *Op. cit.*, p. 556.

que ha de sostener en dos ocasiones o los frecuentes *lab*, incluido el final) y sin romper la dulzura puesta en su expresión de ayuda.<sup>517</sup>

Así pues, las siete intervenciones de Pedro Lavirgen en la temporada lírica del anfiteatro de la Arena de Verona suponen un nuevo éxito. Respaldado por la crítica italiana, trasciende a las crónicas internacionales: Una de ellas sintetiza la presencia del tenor que ha actuado en tres títulos “dando a cada papel la prueba de una profunda seguridad musical, contribuyendo con una voz llena de belleza, de timbre generoso y siempre agradable, con admirable extensión. Un tenor que ha complacido siempre.” Y esta mención la subraya de manera especial, tras las descripciones de los otros tenores, con los que alternó en el reparto y que también han sido fuertemente aplaudidos, como Franco Corelli, Carlo Bergonzi y Plácido Domingo.<sup>518</sup> Aún más que las ovaciones, Lavirgen ha ganado la mejor prueba de triunfo: el inmediato contrato para 1976.<sup>519</sup>

Tras estas representaciones en suelo italiano, es esperado con entusiasmo en el tradicional Festival de Ópera que se celebra en la localidad alicantina de **Elda**, organizado por el Gran Teatro del Liceo de Barcelona. Acuden al Teatro Cervantes aficionados de Levante, Madrid y Barcelona, para asistir a *Carmen*;<sup>520</sup> o al título favorito de Montserrat Caballé: la *Norma* de Bellini, representada el día 7 de septiembre; en ella, la protagonista femenina desplegó toda su amplia gama de facultades, demostrando una vez más que el lugar que ocupa en el mundo es de sobras merecido, y a su lado, Pedro Lavirgen siempre generoso, elegante y seguro, supo imponerse en todo momento, ofreciendo un Pollione difícilmente

<sup>517</sup> El fragmento final del aria *Oh, tu che in segno agli angeli* ofrecida en La Arena de Verona puede escucharse en la pista del CD que hemos elaborado. El aria se recoge en el CD *Pedro Lavirgen: Grandes momentos*, editado por el sello Fonoruz, CDF 1067 y CDF 1068.

<sup>518</sup> Confróntese DÍAZ DU-POND, C.: “La Ópera en el mundo. Memorable temporada lírica, en la Arena de Verona”, en: *El Redondel*, Méjico, 14 septiembre 1975, p. 14. El firmante de la noticia reproduce el texto que le ha enviado el corresponsal Dino de Vittori desde Milán, que ha sintetizado lo que han vivido más de medio millón de espectadores.

<sup>519</sup> Cfr. FERNÁNDEZ-CID, A.: “La sensacional «Norma», de Montserrat Caballé, en Elda”, en: *ABC*, 10 septiembre 1975. A.P.T.

<sup>520</sup> Vid. MONSET CASTELLS, L.: “IV Festival de ópera en Elda”. *Monsalvat*. Barcelona, n.º 21, octubre 1975, p. 568. Para *Carmen* figuran como protagonistas principales Carmen González, Plácido Domingo, Mari Carmen Hernández y Vicente Sardinero.

superable.<sup>521</sup> Ambos comparten reparto con Jeanette Coster y Juan Pons; la orquesta y el coro fueron los del Gran Teatro del Liceo, este último reforzado por la Coral Unión Crevillentina, dirigidos por Gerardo Pérez Busquier.

Un nuevo éxito igualmente reflejado en la crónica del crítico musical Antonio Fernández-Cid. Éste recuerda que Lavirgen también fue triunfador en la edición de 1973, y ahora ha regresado de Verona con éxitos decisivos para su cada vez más brillante carrera, en siete ovacionadas representaciones, dos de ellas por enfermedad de colega ilustre, en jornadas consecutivas. En esta *Norma* dice que su acierto reside “como es peculiar, de la generosidad de voz y temperamento, del nervio que imprime a sus actuaciones, antes de la delicadeza «bell cantista» que no faltó en la meritoria contención de momentos, difícil para una materia como la suya.”<sup>522</sup>

La ciudad de Elda, con esta nueva edición, reafirma su puesto en el panorama operístico español, sorteando no pocos escollos económicos, así como las polémicas que se suscitaron en la edición anterior en cuanto al público, la función de la ópera, su arte y su lenguaje.<sup>523</sup>

Tras la *Norma* referida y las oportunas actuaciones en Viena y en Munich,<sup>524</sup> aguarda otro de los momentos más emocionantes en la carrera artística de Pedro Lavirgen, cuando se le abren las puertas del Teatro Covent Garden de Londres.

### 3.7. CARMEN EN LONDRES Y EN BOLONIA. LUCIA EN EL LICEO

Bajo este epígrafe vamos a hacer el seguimiento de las intervenciones de nuestro tenor por el londinense teatro Covent Garden (noviembre de 1975), donde hace se presenta con *Carmen*, el mismo título que lleva un mes más tarde al

---

<sup>521</sup> *Ídem.*

<sup>522</sup> Confróntese FERNÁNDEZ-CID, A.: “La sensacional «Norma». *Op. cit.*, el subtítulo dice: Dignísimo cortejo de J. Coster, Pedro Lavirgen y J. Pons.

<sup>523</sup> LÓPEZ, J. M.: “Crónica de un festival”. *Ritmo*. Madrid, n.º 445, octubre 1974, p.19. Patrocinado por el Ayuntamiento de Elda se celebró, del 7 al 9 de septiembre, el III Festival de Ópera de Elda con dos óperas (*Traviata* con Caballé) y un recital lírico. Se levantó una fuerte polémica reflejados en la editorial de los periódicos *Valle del Elda* y *Nuevo Ciudad*.

<sup>524</sup> Según el libro de contabilidad, interpreta el 15 de octubre *La fuerza del destino* en Munich.

Teatro Comunale de Bolonia. Y en enero 1976, acude a su cita en Barcelona con las representaciones de *Lucia di Lammermoor*.

Este teatro de Londres es otro de los hitos de la carrera del tenor, según sus propias palabras. Son seis oportunidades las que tiene el público londinense para saborear el personaje de Don José de Pedro Lavirgen, con una de las óperas que más ha cantado desde los inicios de su carrera. El artista no puede defraudar; conoce las exigencias del auditorio y meticulosamente vuelve a estudiar la partitura, especialmente el idioma, para lo que se establece en París durante dos semanas.<sup>525</sup>

En el contexto de la ópera inglesa debemos hacer una distinción entre las actividades de la compañía de carácter internacional del Covent Garden y la Compañía de Ópera Nacional Inglesa (llamada anteriormente Sadler's Wells) con sede en el Coliseum. Ésta última se dividía en dos para efectuar giras por diversas ciudades británicas, contando cada grupo con su propio repertorio. La propia capital y el interior del país podía acceder a funciones generalmente elogiadas por la crítica, tanto en su repertorio como en sus producciones, y algunos de sus cantantes adquirieron fama internacional (entre ellos David Ward y Amy Shuard, que tuvieron su primera gran oportunidad con esta compañía). La Compañía de Ópera Nacional Inglesa basa su éxito en el trabajo en equipo y en los elevados niveles artísticos que mantienen gracias a los pacientes ensayos, así como al mutuo entendimiento entre los directores, la orquesta y los cantantes. El público tiene oportunidad de conocer y apreciar una amplia variedad de las óperas del mundo entero, antiguas y nuevas, con una característica más, que son cantadas en inglés.<sup>526</sup>

Cuando la función de *Carmen* comenzó en el Covent Garden, un cliché de ópera arquetípico, indiferente, convencional, nadie habría predicho que vendría la última escena en la que el público se sentaría embelesado, escuchando y mirando, con la respiración contenida. Así lo describe Peter Stadlen en *The Daily Telegraph*, para quien la obra discurrió en un emocionante *crescendo* acto por

---

<sup>525</sup> Entrevista personal del tenor con la autora (17 de febrero de 2001).

<sup>526</sup> Confróntese "La ópera Nacional de Inglaterra". *Ritmo*. Madrid, n.º 447, diciembre 1974, pp. 42-43.

acto, escena por escena, objetivo para el que Bizet y sus autores trabajaron. Ruza Baldani, una joven yugoslava, realizó su debut británico como la nueva Carmen. A su lado, Pedro Lavirgen, que también había comenzado sólidamente aunque un poco reservado como el nuevo Don José, alcanzó alturas imprevisibles, vocalmente y de modo impresionante en el aspecto dramático, cuando se volvió demente por celos con una realidad convincente. La tercera milagrosa metamorfosis fue la del director Jesús López-Cobos, otro recién llegado que, aunque con un inicio aburrido en la obertura, consiguió más de un simple reconocimiento a partir del *quinteto* de los contrabandistas en adelante. El reparto se completaba con la Micaela de Gordana Jevtovic, el nuevo Escamillo de Michaels Devlin, y las voces de Richard Van Allan y Thomas Allen, como Zúñiga y Morales.<sup>527</sup>

En el relato de la representación que nos ofrece Gillian Widdicombe (*The Financial Times*) compara la producción de 1973 –en la que intervino Plácido Domingo– con la actual, en la que también es un español, Lavirgen, el protagonista:

“This production now replaces its original Don José with another Spanish tenor, the young Pedro Lavirgen. Good looks, the Spanish lisp, and some acting habits, Domingo and Lavirgen have in common; but Lavirgen’s voice is much lighter, smaller, and on Friday wore a shrouded, strained quality, as though unable to release full resonance. Yet he worked hard, and both, «La fleur que tu m’avais jetée» and his final plea were intensely emotionally sung.<sup>528</sup>

Más efusivo nos parece el comentario de Pankhurst, para quien el nuevo director, Jesús López-Cobos dejó en el teatro una brillante sensación del sol de Sevilla en su dirección del cuento de pasión y celos de Bizet. Aunque no fue un

---

<sup>527</sup> Cfr. STADLEN, P.: “Exciting new Carmen of luxuriant voice”, en: *The Daily Telegraph*, 1 noviembre 1975, p. 11. “Here Pedro Lavirgen, too, who had started off solidly if a little nondescript as the new Don José, reached unforeseeable heights, vocally and dramatically, as he turned demented jealously into compelling reality.”

<sup>528</sup> Esta producción ahora sustituye su original Don José por otro tenor español, el joven Pedro Lavirgen. Atractivo, el ceceo español, y algunos hábitos de interpretación, tienen en común Domingo y Lavirgen; pero la voz de Lavirgen es mucho más ligera, más modesta, y el viernes lució una calidad rodeada de misterio, forzada como si fuese incapaz de liberar una completa resonancia. Aún así trabajó duro, y ambos, «La fleur que tu m’avais jetée» y su última pelea fueron cantadas intensa y emocionalmente”. Cfr. WIDDICOMBE, G.: “Covent Garden. Carmen”, en: *The Financial Times*, 3 noviembre 1975, p. 3.

sol de constante y feroz calor, había suficiente como para quemar de vez en cuando, logrando calidez a las melodías, generosas por toda la ópera. La interpretación fue ayudada también por la decisión del Garden de cortar casi todo el diálogo hablado, lo que ayudó a acelerar la acción. El resplandor de la platea fue más o menos siempre reflejado en el canto de los protagonistas, también nuevos para la casa: Ruzza Baldani, que hizo su Carmen, un poco fría, con las uñas siempre preparadas para atacar, mientras el Don José de Pedro Lavirgen fue lo bastante poderoso para cooperar y el más conmovedor en el último acto.<sup>529</sup>

Contamos con otras dos referencias sobre las actuaciones en el mítico teatro británico. En la primera se compara su canto con el flamenco; en la segunda se le tilda de “Calidad Ordinaria”:

– “The Spanish José, Pedro Lavirgen, is heavy and dark of voice, uncomfortable at the top and inclined to bleat under pressure (in the Flower Song, for instance). His stance and style of singing recalled flamenco, although the tone-colour is not so bright and edgy”.<sup>530</sup>

– “Pedro Lavirgen, a Spaniard like the equally new conductor, Jesus Lopez-Cobos. Packs his Don Jose with what Dublin teathre used to call –P.Q– Peasant Quality. Imagine a composite of Alan Bates and Oliver Reed in a prole role and with a voice fit for Otello. Very powerful.”<sup>531</sup>

---

<sup>529</sup> “Don José, Pedro Lavirgen, was powerful enough to cope and was most moving in the last act.” Véase PANKHURST, H. J.: “Opera’s new faces. Carmen: Royal Opera House”. A.P.T. Recorte de prensa, Londres, 1 noviembre 1975. Recogido en Apéndice Doc. N.º 179.

<sup>530</sup> “El español José, Pedro Lavirgen es de voz profunda y sombría, incómoda en los altos y con tendencia a gritar bajo presión (en el Aria de la Flor, por ejemplo) su postura y estilo de cantar recordaban al flamenco, aunque la tonalidad no es tan brillante y tensa”. Confróntese MANN, W.: “Carmen. Covent Garden”. A.P.T. Recorte de prensa que nos remite al diario *The Times*, Londres, noviembre 1975. Recogido en Apéndice. Doc. N.º 180.

<sup>531</sup> “Pedro Lavirgen, español al igual que el nuevo director, Jesús López-Cobos, lleva su Don José con lo que el teatro de Dublín solía llamar - P. Q.- Calidad Ordinaria. Imagina una composición de Alan Bates y Oliver Reed en un papel de proletario y con una voz fijada por Otello. Muy poderoso.” Cfr. “Cosmopolitan Carmen”, en: *Evening Standard*, Londres, 3 noviembre 1975 A.P.T. Recogido en Apéndice Doc. N.º 181.

Cerrando el calendario profesional correspondiente al año 1975, Pedro, tras intervenir en *La forza del destino* en Tenerife,<sup>532</sup> se traslada a **Bolonia** para la inauguración de la Temporada 1975/76 del Teatro Comunale, con la representación de *Carmen*, de la que realiza hasta ocho funciones. El Comunale es un teatro de muchas ideas y con mucho público, que en esta ocasión ofrece un reparto internacional con Maria Chiara (Micaela), Viorica Cortez (Carmen), Pedro Lavirgen (Don José), Giorgio Zancanaro (Escamillo), bajo la batuta de Zoltan Pesko. En medio del panorama de supervivencia del género, ante los esfuerzos políticos de los sindicatos y de los órganos dirigentes, el Comunale intenta competir con Turín, con una dirección artística excelente y una precisa organización.

Para la ópera de Bizet, que cumple este año sus felices cien, se ha escogido la versión del texto francés pero sin los diálogos originales; en su lugar se incluyen los recitativos, tal y como los compusiera Ernest Guiraud. La puesta en escena del regista Virginio Puecher sobre la escenografía de Pier Luigi Pizzi, con alusiones al franquismo en los dos primeros actos (los soldados son la guardia civil y los trabajadores son *peones*), centrará los comentarios de la crítica.

El diario *Il Giorno*, sobre la función de inauguración ofrecida el día 3 de diciembre, comenta que es una *Carmen* para entenderla “a la alemana”, pues comienza con la plaza de Sevilla toda a oscuras: faroles brillantes, una reja transversal tipo Don Carlos en Salzburgo, un cuartel de los que salen también las cigarrerías (poder-ejército-consumismo, existe una identificación entre estos términos, se interroga el crítico); espacio en un círculo ideal con proscenio ocupado por los españoles parados, tipo peones con sombrero. En ella Pedro

---

<sup>532</sup> Según el libro de contabilidad, ofrece en Tenerife una función de *La forza* el día 27 de noviembre de 1975. Unos días antes falleció Francisco Franco Bahamonde, hasta esa fecha Caudillo de España. Con tal motivo, desde el jueves día 20 hasta el sábado 22, fueron declarados días de Luto Nacional y los teatros permanecieron cerrados. IBORRA, J.: *La mirada del conserje. Dietari del Gran Teatre del Liceu (1862- 1981)*. Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona. Barcelona. 1999, p. 391. En Madrid se llegaron a suspender los conciertos de la las Orquestas ONE y RTVE previstos para esa semana, y ambas abrieron con sus siguientes conciertos el día 28 de noviembre con el *Himno Nacional*. Tomado de TURINA GÓMEZ, J.: *Historia del Teatro Real*, p. 264.



Lavirgen es un Don José siempre con un fraseo y una voz muy persuasiva, y en crescendo notable, que muestra su generosidad sobre todo en el tercer acto:

“Pedro Lavirgen sempre di frasseggio e di voce assai suadenti, e in crescendo notevole (...) Canta forte e generoso ma senza sbraitare, si esce forse non scossi ma pensisi su questa straordinaria tragedia. Tolto il calore affocato caro a Nietzsche, tolta la violenza che si doveva sprigionare, resta però un’esperienza autentica di tutto rispetto, e l’ascolto di una notevole compagnia di canto.”<sup>533</sup>

Para el rotativo *L’Unità*, en esta producción hay una voluntad de liberar esta ópera de la interpretación folclórica y de la retórica mediterránea. No obstante cree que también la dirección musical debe dar indicaciones para servir conjuntamente a los propósitos de la escenografía, porque la pareja protagonista ha meditado y ofrecido una visión de sus personajes:

“Tuttavia siamo sicuri che la volontà di interpretazione era proprio questa?. Se si, anche la regia dovrebbe darci analoghe indicazioni. Per esempio Carmen, grazie anche alla penetrante interpretazione di Viorica Cortez, è assai più donna complessa e tormentata che semplice simbolo di rivolta femminile, come di solito viene intesa: e Don José, da parte sua, acutamente meditato da Pedro Lavirgen, è più simile a una sorta di Wozzek che non al classico tenore d’opera. Fin qui dunque tutto bene”.<sup>534</sup>

De la interpretación del rol de Pedro Lavirgen podemos contrastar diferentes puntos de vista sobre la elaboración del personaje, con críticas que nos comentan la intensidad dramática o el lirismo que lo ha impregnado:

---

<sup>533</sup> “En el tercer acto, Pedro Lavirgen canta fuerte y generosamente pero sin desgañitarse, y se sale a lo mejor no conmovidos sino pensativos sobre esta extraordinaria tragedia. Quitado el calor ardiente, querido por Nietzsche, quitada toda la violencia que se debía soltar, queda sin embargo una experiencia auténtica de absoluto respeto y la escucha de una notable compañía de canto.” Confróntese ARRUGA, L.: “«Carmen» alla tedesca”, en: *Il Giorno*, 5 diciembre 1975, p. 17.

<sup>534</sup> “Sin embargo, ¿estamos seguros de que la voluntad de interpretación era propiamente ésta? Si es así, también la dirección debería darnos indicaciones análogas. Por ejemplo Carmen, gracias también a la penetrante interpretación de Viorica Cortez, es también una mujer más compleja y atormentada que un simple símbolo de rebelión femenina, como normalmente se interpreta: y Don José, por su parte, sutilmente meditado por Pedro Lavirgen es más parecido a una clase de Wozzek que al clásico tenor de ópera. Hasta aquí bastante bien.” Cfr. BARONI, M.: “«Carmen» vista e corretta da Pesko-Puecher-Pizzi”, en: *L’Unità*, 6 diciembre 1975, p. 6.

– *Il Resto del Carlino*: “Pedro Lavirgen, un Don José generoso e intelligente, il quale avrebbe avuto bisogno di un lavoro di affinamento di carattere tecnico (per evitare certi non felici «attacchi») ma che si è mostrato in grado di resistere alle tentazioni di un improvviso verismo, attuando soprattutto nell’ultimo atto un intenso personaggio”.<sup>535</sup>

– *Corriere della sera*: “Pedro Lavirgen é statto un Don José troppo rozzo e selvático (anche se si salva negli acuti).”<sup>536</sup>

– Giulio Mario Modonesi: “Le emissioni vocali ben modulate ad un chiaro fraseggio consentono al tenore spagnolo Pedro Lavirgen di disegnare un Don José di notevole rilievo anche nelle calibrate accensioni liriche”.<sup>537</sup>

– Fiamma Nicolodi: Pedro Lavirgen “dotato di un timbro caldo e pastoso da tenore drammatico e dell’agile scorrevolezza del lirico”.<sup>538</sup>

Todas las críticas coinciden en señalar que es una ópera que abre con gran estilo la temporada, un éxito, en la nueva e interesante visión del director, que el numerosísimo público presente en la sala ha acogido con entusiasmo, tributando aplausos muy calurosos a la dirección y a todos los intérpretes.

Las referencias a España, en una revisión y actualización de la escenografía, causaron cierto malestar al propio tenor español. Nos encontramos en unos momentos de revalorización del espacio escénico y, en esta ocasión, Pedro Lavirgen se encuentra reticente a estas novedades escénicas; siente que se

---

<sup>535</sup> “Pedro Lavirgen, un Don José generoso e inteligente que necesitaba una afinación de carácter técnico (para evitar ciertos infelices «ataques») pero que ha mostrado ser capaz de resistir a las tentaciones de un inesperado verismo, actuando sobre todo en el último acto como un intenso personaje.” PINZAUTI, L.: “L’iberico senso della morte nella nuova «Carmen» del Comunale, en: *Il Resto del Carlino*, 6 diciembre 1975, p. 8.

<sup>536</sup> “Pedro Lavirgen ha sido un Don José demasiado basto y selvático (aunque se salve en los agudos).” Véase PASI, M.: “Carmen gran dama in una Spagna nera”, en: *Corriere della sera*, 6 diciembre 1975. A.P.T.

<sup>537</sup> “Las emisiones vocales bien moduladas en un claro fraseo permiten al tenor español Pedro Lavirgen diseñar un Don José de notable relieve también en los graduados arranques líricos.” MARIO MODONESI, G.: “Inaugurata al «Comunale» la stagione lirica. Una bravissima parte di Carmen. Spettacolo felicemente diretto da Zoltan Pesko”. A.P.T. Recorte de prensa atribuido a diciembre de 1975. Recogido en Apéndice Doc. N.º 182.

<sup>538</sup> “Dotado de un timbre cálido y pastoso de tenor dramático y de la ágil soltura del lírico”. NICOLODI, F.: “Con Pesko e Puecher, Carmen a Bologna apre in grande stile la stagione”. A.P.T. Recorte de prensa, Bolonia, diciembre de 1975. Recogido en Apéndice Doc. N.º 183.

ridiculiza a España y a la Guardia Civil. Tal y como él mismo nos explicaba, en el cuarto acto, en la entrada de Escamillo, aparecían cuatro guardias llevando en andas una Virgen vestida de negro y detrás un ataúd del mismo color. Todo ello le creaba cierto malestar. En un momento, por la incomodidad del traje de los Guardias Civiles (los alguaciles) algunos figurantes lanzaron palabras de insulto. Esto fue un detonante porque, como español, sentía todo ello como una burla y no estaba dispuesto a aguantar más esa visión de España, por considerarla irreverente y errónea. En ese estado de crispación en el ensayo, el tenor se enfadó y se plantó. Se negó a cantar vestido de Guardia Civil y así lo hizo.<sup>539</sup>

En el nuevo año, Lavirgen acude a su cita puntual con el público de **Barcelona**. Dentro de la Temporada 1975/76 del Gran Teatro del Liceo, ofrece tres representaciones de *Lucia di Lammermoor* de Gaetano Donizetti, los días 4, 6 y 10 de enero 1976. En el reparto, Enrico es Mario D'Anna y Lucia es encarnada por Magdalena Bonifacio; Lavirgen asume el rol de Edgardo, mientras Dalmau González aborda el de Arturo; Ivo Vinco interpreta a Raimondo (función del día 4) que alterna con Gianfranco Casarini (días 6 y 10); Cecília Fondevilla a Alisa y José Manzaneda a Normando. Todos bajo la batuta de Ferdinando Cavaniglia intervienen sobre la escenografía de Enzo Dehó.<sup>540</sup>

La temporada liceísta se había inaugurado el pasado día 4 de noviembre con *Un ballo in maschera*. Por causas que no se terminaban de comprender, el teatro no presentaba el habitual aspecto de las solemnes inauguraciones de temporada, ni tampoco el entusiasmo del público era el normal.<sup>541</sup> Fenómeno que se repetiría en las temporadas siguientes, iniciando una gran crisis para el Liceo –

---

<sup>539</sup> Anteriormente, en una entrevista manifestó que no aceptaba las nuevas tendencias estéticas en cuanto a la escenografía y puesta en escena. Ahora en Bolonia, siendo fiel a sí mismo, mantenía su postura a favor de los montajes clásicos. Una vez retirado de la escena, en una conferencia expuso que los cantantes debían rebelarse “contra la tiranía del director de escena”. Conferencia de Pedro Lavirgen: “Conferencia tenor verdiano”. Sala de Telares del Gran Teatro de Córdoba, 11 junio 2001.

<sup>540</sup> Los repartos y obras completas para esta temporada se puede consultar en la obra *Anuari del Liceo 1947-1997 del Gran Teatre del Liceu.*, pp. 82-84. Las fechas para la alternancia de los repartos nos fue facilitada por Diego Monjo.

<sup>541</sup> Confróntese J. A. G. L.: “Temporada del Liceo”. *Monsalvat*. Barcelona, n.º 24, enero 1976, pp. 34-35. En esta crítica ofrece su punto de vista sobre la obra de Nino Rota *Il Capello di Paglia di Firenze*, y *Mauvra* de Strawinsky, títulos nada convencionales, y las *Las Bodas y Lohengrin*.

como analizaremos en epígrafes siguientes de nuestra investigación–; aún así, como un milagro, se mantuvo la tónica de programación de aquellos años. Constituyeron un punto culminante un *Poliuto* con Leyla Gencer, Amadeo Zambon y Vicente Sardinero; el Calaf y Canio de Plácido Domingo; la novedad de *Gemma di Vergy* de Gaetano Donizetti, rescatada por Montserrat Caballé, y el estreno de *La casa de los muertos* de Leos Janáček.<sup>542</sup>

En relación a la ópera *Lucia di Lammermoor*, Xavier Monsalvatge destaca en su titular el especial triunfo de Magdalena Bonifacio y Pedro Lavirgen. Éste, en su representación de Edgardo, resultó otro triunfador, un éxito, logrando que se llenara el teatro y que el público vibrara de entusiasmo por el espectáculo que se ofreció. El crítico justifica así el triunfo del tenor:

“Porque está perfecto de voz, con un timbre robusto, vibrante y viril, con acentos en los que palpita la emoción, la ira, la ternura, y todas las reacciones psicológicas del personaje. Lavirgen (que por cierto este mismo mes debuta en La Scala de Milán con Aida) es muy expansivo como actor, lo que conviene para una obra como Lucia de situaciones dramáticas elementales. No le podía faltar el éxito que se produjo desde el principio de sus intervenciones pero que cristalizó en la ovación de apoteosis al final de la obra en el «cuadro del tenor» del que hizo una creación.”<sup>543</sup>

Este punto de vista no coincide, en parte, con el resumen de la Temporada Liceísta de la revista *Monsalvat*, la que señala a la protagonista femenina enfrentada con éxito al terrible y temido papel de Lucia, mientras su partenaire, Pedro Lavirgen, hace una incursión atrevida a un repertorio que –asegura– no es el más adecuado a sus condiciones vocales, aunque su habilidad extraordinaria para sortear los escollos que ofrece la partitura, evidencia que, en todo momento, es un gran tenor.<sup>544</sup>

---

<sup>542</sup> Cfr. CERVELLÓ, M. y NADAL, P.: *El Gran Teatre del Liceu*, p. 46.

<sup>543</sup> Vid. MONSALVATGE, X.: “Un especial triunfo de Magdalena Bonifacio y Pedro Lavirgen en la reposición de «Lucia de Lammermoor»”, en: *La Vanguardia Española*, 6 enero 1976, p. 47.

<sup>544</sup> Confróntese GUTIÉRREZ, J. A.: “Temporada de Ópera 1975-1976 en el Liceo”. *Monsalvat*. Barcelona, n.º 27, abril 1976, p. 229. Ambos cantantes son la única referencia que ofrece con respecto a este título, en las dos cuartillas en que recoge el resumen de la temporada.

Lavirgen tenía acostumbrado al público del Liceo a sorpresas, pero esta vez –considera el apuntador Jaime Tribó<sup>545</sup> se superó así mismo porque, si antes su repertorio era de spinto, ahora con *Lucia* se presentó como lírico puro. No tiene noticia de que hiciera muchas veces ese título, pero supo doblegar su voz al bel canto y pudo demostrar sus posibilidades: que una voz que hacía el Verdi de trazo grueso sabía replegarse para un Donizetti.<sup>546</sup>

### 3.8. EN TIERRA DE TENORES: RADAMÉS TRIUNFAL EN LA SCALA DE MILÁN

Italia es de nuevo el país de referencia para el tenor cordobés, en el que a lo largo de 1976 acudirá para diversos eventos musicales. En primer lugar ofrecerá un recital operístico en Bolonia, especialmente interesante por cuanto fue recogido en una grabación discográfica. Una preparación para una de las páginas más importantes en su trayectoria profesional como es el debut en la Scala de Milán con *Aida*, a la que siguen otras representaciones como *Andrea Chénier* en el Teatro Massimo de Cagliari (Cerdeña). Pasemos a analizar su desarrollo.

El 19 de enero ofrece Lavirgen un Recital de Ópera en el Teatro Comunale de **Bolonia**, con Leone Magiera, director de orquesta que los acompaña al piano.<sup>547</sup> Lavirgen no necesitaba presentación en esa ciudad, tras el reciente éxito personal obtenido con *Carmen*. Ahora ofrece un programa centrado en la escuela verista, con Giordano, Zandonai, o Puccini, y el repertorio verdiano.

Siguiendo a Adriano Cavicchi, el cantante español acertó con su habitual generosidad vocal y sus notabilísimas cualidades interpretativas. Si bien en algunas páginas se excedió un poco en las *forzature* y en los *portamentos*, también supo sacar a la luz una dimensión recreativa de primer orden:

---

<sup>545</sup> Precisamente esta fue la temporada en que Jaime Tribó, un hombre joven y tenaz, profundo estudioso de la música, pudo dar medida de su inigualable competencia bajo la concha. Se trataba de su incorporación como apuntador, ese discreto personaje a quien sólo los cantantes conceden el mérito que su labor merece. Véase MONSET CASTELLS, L.: “Liceo: Algo más que un estreno”. Monsalvat. Barcelona, febrero 1976, n.º 25, p. 118. el artículo se centra en el estreno mundial de *Rondalla d'espervers* de Jaime Ventura Tort, sobre el drama de Joseph María de Segarra.

<sup>546</sup> Entrevista de la autora con Jaime Tribó (21 junio de 2000).

<sup>547</sup> Programa de mano del Teatro Comunale Bologna. Recital del tenore, 19 de enero de 1976.

“Il bravo cantante spagnolo ha focalizzato con la consueta generosità vocale i suoi notevolissimi pregi interpretativi. Mentre nel repertorio della cosiddetta «giovane scuola italiana» ha un poco ecceduto nelle forzature vocali e nei «portamenti», in Verdi, per contro, ha messo in luce una dimensione inventiva di prim’ordine specie nel brano dall’Otello. Lóttimo artista ha concluso il suo concerto con uno stupendo e prezioso bis del conterraneo Manuel de Falla, anche questo reso con una precisione ed un calore stupefacenti”.<sup>548</sup>

Este concierto fue grabado en directo y editado en formato de disco por el Sello Bongiovanni. El editor boloñés retornaba a la grabación espontánea, del vivo, que venía a romper el modo de grabar de las grandes compañías discográficas, que deseaban unas ediciones perfectas, con todos los detalles calibrados a la milésima, una “perfección” conseguida a base de las repeticiones, los cortes y el montaje de los mismos.

El vinilo recoge la siguiente selección de arias: *Amor ti vieta*, de *Fedora*; *Ch’ella mi creda*, de *La fanciulla del West*; *Addio florito asil*, de *Madama Butterfly*; *Ah, la paterna mano*, de *Macbeth*; *Ma se m’è forza perderti*, de *Un ballo in maschera*; *Sì, fui soldado* de *Andrea Chénier*; *Recondita armonia*, de *Tosca*; *Donna non vidi mai*, de *Manon Lescaut* y *Niun mi tema*, de *Otello*. Completan las dos caras *Tus ojos negros* de Falla y *Mistero* de Zandonai.

Esta grabación recibirá el elogio de la crítica. W. Weaver de *Revista Panorama* documenta un momento importante en la carrera del tenor español, opinión que también compartimos. Añade que el cantante ofrece una muestra estilística y también técnica, después del ascenso profesional de los últimos años. Las arias acompañadas al piano dan solamente una idea aproximada de lo que

---

<sup>548</sup> “El buen cantante español ha acertado con su habitual generosidad vocal y sus notabilísimas cualidades interpretativas. Mientras que en el repertorio de la así llamada «joven escuela italiana» se ha excedido un poco en los sobreesfuerzos vocales (*forzature*) y en los «portamentos», en Verdi, por el contrario, ha sacado a la luz una dimensión inventiva de primer orden, especialmente en el tema de Otello. El magnífico artista ha concluido su concierto con un estupendo y precioso bis del paisano Manuel de Falla, también realizado con una precisión y un calor deslumbrante”. Confróntese CAVICCHI, A.: “Il recital Lavirgen-Strow-Magiera al Comunale. Concerto per pochi intimi”. A.P.T. Recorte de prensa, 21 enero 1976. Recogido en Apéndice Doc. N.º 184.

puede llegar a hacer el artista sobre la escena, y comunica un canto viril y generoso.<sup>549</sup>

En la Revista *Ópera*, Manzini halaga al tenor español quien, tras una carrera ya larga en su país, comienza a hacerse conocer en el extranjero. Afirma que se trata, sin ninguna duda, de una voz con un fuerte timbre, cuya amplitud permite abordar los grandes papeles dramáticos del repertorio (estando el artista además sostenido por un arte escénico nada desdeñable). Todas estas cualidades son menos aparentes en un recital, y se le puede reprochar al intérprete un *vibrato* bastante acusado y la fastidiosa tendencia verista a *abrir* el registro medio y a *empujar* el agudo. Pero, entre todo eso, queda de manifiesto que se trata de un cantante capaz para los bellos matices (recitativos de Verdi, muerte de Otello), hace prueba de un buen canto sostenido, mientras que compensa sus limitaciones estilísticas por el destello que hace con algunas de sus interpretaciones, principalmente en las páginas *Si fui soldato* y sobre todo del primer aria del *Des Grieux* de *Manon Lescaut*, unos momentos muy excitantes. Considera que Lavirgen tendría mucho que ganar volviendo a escuchar con atención algunos discos de Lauri Volvi y Pertile, por no mencionar a Bergonzi, pero, con esta grabación muestra lo que domina a fondo, y puede satisfacer ampliamente a los apasionados de las bellas voces de tenor y de los brillantes *si bemoles*.<sup>550</sup>

Un tercer punto de vista se nos muestra en un diario de Génova para el que esta grabación es una muestra de la evolución vocal de Lavirgen, esto es, un

<sup>549</sup> Cfr. WEAVER, W.: "Dischi". *Revista Panorama*, 24 agosto 1976, p. 11. Crítica del Disco de Pedro Lavirgen y Leone Magiera al piano, Sello Bongiovanni GB 32, stereo.

<sup>550</sup> Confróntese "El éditeur bolognais récidive avec le concert donné par ce ténor espagnol qui, après une carrière déjà longue dans son pays, commence à se faire connaître à l'étranger. Il s'agit sans aucun doute d'une voix fortement timbrée dont la largeur permet d'aborder les grands rôles dramatiques du répertoire, l'artiste étant en outre soutenu par un art de la scène non négligeable. Toute ces qualités sont moins apparentes en récital, et l'on pourra reprocher à l'interprète un vibrato assez accusé, et la fâcheuse tendance vériste à «ouvrir» le haut médium et à «pousser» l'aigu. Mais il n'en reste pas moins que le chanteur est capable de belles nuances (récitatifs de Verdi, mort d'Otello) et fait preuve d'une bonne tenue de souffle, tandis qu'il compense ses limitations stylistiques par un éclat que fait de quelques interprétations, notamment du *Si fui soldato* et surtout du premier air du *Des Grieux* puccinien, des moments fort excitants. Sans doute Lavirgen aurait-il beaucoup à gagner à réentendre intelligemment quelques disques de Lauri Volvi et Pertile, pour ne rien dire de Bergonzi, mais, tel quel, ce témoignage possède de quoi satisfaire grandement les passionnés de belles voix de ténor et de si bemoles ensoleillés." MANCINI, R.: "Pedro Lavirgen. Sección Musica e dischi". *Ópera*, julio 1976, p. 59. Sello BONGIOVANNI GB 2.

timbre varonil, generoso y firme, unos atributos que para esos días y para la cuerda tenoril se sintetizan bajo el término tesoro:

“Dotato di voce maschia, generosa, ferma, il tenore cordovano può contare su un timbro gradevole, su centri espansi e su un registro acuto ricco di metallo. La dolcezza fondamentale della grana vocale gli consente di spaziare nella gamma tenorile dei ruoli lirici; mentre la compattezza, lo spessore delle vibrazioni più risentite si attaglia anche ai cosiddetti ruoli “spinti”. Ecco nascere, così, accanto a Cavaradossi e Pinkerton e Chenier i Calaf, i Don José, i Manrico, i Johnson di Sacramento, i Loris e addirittura gli Otello. (...) La materia prima per tanta ambizione c’è ed è ancora sana, florida, esuberante. Un indirizzo più accorto dei mezzi e uno studio più approfondito dei personaggi, differenziando la resa esecutiva e interpretativa metteranno altri traguardi a portata di mano del cantante. L’acquisizione di un mordente meno generico nei recitativi e di una maggiore varietà di accenti e di inflessioni espressive, arricchiranno la galleria di personaggi che costituisce l’impegnativo repertorio di Lavirgen. In momenti come quelli attuali, uno strumento vocale come quello dell’artista iberico e tutto da tesaurizzare. Occorre solo puntare ad una scelta più approfondita e quindi ad un affinamento e miglioramento dei mezzi a disposizione.”<sup>551</sup>

En la revista *Musica e dischi* escribe P. Caputo, afirmando que Pedro Lavirgen canta como el noventa y nueve por ciento de los tenores del momento: tiende a engordar los centros logrando así producir unos agudos menos llamativos, mostrando durezas y dificultades en las notas de paso. Sin embargo, la calidad vocal es sin duda de gran valor y la vehemencia en el fraseo anima sus

---

<sup>551</sup> “Dotado de voz varonil, generosa, firme, el tenor cordobés cuenta con un timbre agradable, con centros extendidos y con un registro agudo rico en sonido metálico. La dulzura fundamental de la tesitura vocal le permite vagar en la gama de los tenores de los papeles líricos; mientras que su solidez y sus profundas vibraciones se atenazan también a los llamados papeles «spinto». Y es así que surgen, al lado de Cavaradossi y Pinkerton y Chénier los Calaf, Don José, Manrico, Johnson de Sacramento, Loris e incluso los Otello. La materia prima para tanta ambición está ahí todavía sana, florida, exuberante. Un manejo más hábil de los medios y un estudio más profundo de los personajes, diferenciando la condición ejecutiva e interpretativa, pondrán otras metas al alcance de la mano del cantante. La adquisición de un quiebro menos genérico en los fragmentos recitados y de una mayor variedad de acentos y de inflexiones expresivas, enriquecen la galería de personajes que constituyen el trabajoso repertorio de Lavirgen. En momentos como los actuales, un instrumento vocal como el del artista ibérico es todo un tesoro. Precisa sólo apuntar hacia una elección más profundizada y por tanto hacia una afinación y una mejora de los medios a su disposición”. Confróntese “Novitá in discoteca. Lírica. Un concierto del tenore Lavirgen”. A.P.T. Recorte de prensa alusivo al disco editado por Bongiovanni. Manuscrito nos remite a la fecha de 2 de octubre de 1976, en la que fue publicado en un diario de Génova, por el crítico G. Tartoni. Recogido en Apéndice Doc. N.º 185.



ejecuciones. Estas se vuelven excelentes cuando domina la melodía amplia y lírica para lo que no se necesita forzar la voz hacia el estilo dramático. Voz de todas formas vigorosa de timbre cálido y agradable, que merece la fama adquirida. Por todo ello espera que alcance más éxitos, sobre todo si moldea su voz para aquellas exigencias estilísticas que exige el repertorio verdiano y pucciniano, preferido por el tenor.<sup>552</sup>

Efectivamente, el concierto es tan sólo una muestra del trabajo vocal que puede realizar Pedro Lavirgen, al margen del desarrollo escénico-dramático. Una recopilación de arias muy intensas, que reunidas en el formato de concierto, nos hacen que apreciemos una conjunción de melodías de gran sobrecarga dramática. El cantante se nos muestra, comparado con las grabaciones precedentes, vigoroso en su intencionalidad cuando el pianista acompañante no parece ahondar en sutilezas expresivas. Una voz homogénea poderosa y valiente, especialmente en los agudos, pero que pierde la riqueza de planos sonoros. Compárense a este respecto las versiones que se recogen de las arias *Ah la paterna mano* y *Ma se mi è forza perderti*, con las ofrecidas en Philadelphia, en 1971, y en el Teatro de la Ópera de Gante, en 1978.<sup>553</sup>

Esta referida actuación en Bolonia junto a las ya comentadas tres funciones con *Lucia* en el Liceo de Barcelona constituyen la antesala para uno de los momentos cumbres de la carrera de Pedro Lavirgen: su presentación en el Teatro de la Scala de **Milán**.

<sup>552</sup> Cfr. “Lavirgen canta come il novantanove per cento dei tenori di oggi: tende cioè ad ingrossare i centri, redendo così meno squillanti gli acuti e mostrando durezze e difficoltà nelle note di passaggio. Ma la qualità vocale è senz’altro di gran pregio e rirruenza del fraseggio ravviva le sue esecuzioni. Le quali del resto diventano addirittura eccellente laddove domina la melodia ampia e lirica, e dunque non si ricciendono forzature di tipo drammatico. Voce comunque vigorosa, di timbro caldo e gradevole, che metta la fama conquistata e che attendiamo a più autentici successo soprattutto se egli saprà perfezionare i suoi mezzi e piegare la sua voce a quelle esigenze stilistiche que esige il repertorio verdiano e pucciniano, che egli sembra prediligere”. CAPUTO, P.: “Recensioni musica classica: Recital di Pedro Lavirgen”. A.P.T. Recorte de prensa, *Musica e dischi*, n.º 361, julio 1976. Recogido en Apéndice Doc. N.º 186.

<sup>553</sup> Los fragmentos de *Ah la paterna mano* y *Ma se mi è forza perderti* de este disco editado por el Sello Bongiovanni puede escucharse en el CD de carácter recopilatorio que venimos ofreciendo. Resulta curioso escuchar el timbre claro del tenor cuando narra su propia biografía, así como el tema de Manuel de Falla para el que ha optado por el texto castellano con dejes andaluces. Obsérvese la presencia de las arias correspondientes a tres títulos *La fanciulla del West*, *Manon Lescaut* y *Fedora* que el tenor nunca interpretó en el escenario a lo largo de su carrera.

La Catedral de la ópera, es decir, el Teatro alla Scala fue construido en 1778, por el arquitecto Giuseppe Piermarini. Su nombre procede del de la esposa de Barnabó Visconti, Duque de Milán, Regina della Scala, que había fundado en aquel mismo lugar una iglesia en el siglo XIV. Desde su inauguración, este coliseo milanés figura a la cabeza del escalafón lírico mundial y, aunque la ciudad padeció bombardeos durante la Guerra Mundial, su reconstrucción y el regreso de Arturo Toscanini marcaron, en 1946, un nuevo culto a Milán. Desde esa fecha hasta el año 1966 desfilaron por el mismo los grandes mitos de la ópera: Beniamino Gigli, Giulietta Simionato, Boris Christoff, Mario Filippeschi, Mafalda Favero, Toto Schipa, Sesto Bruscantini, Renata Tebaldi, Mario del Mónaco, La Callas...<sup>554</sup>

No era una casualidad que, por esas fechas cercanas a la presentación de Pedro Lavirgen en el primer teatro lírico del mundo, la prensa madrileña diera a conocer para toda España la vida de este gran artista y profesional de la voz, mediante la publicación de cuatro entrevistas.

En concreto, el diario *Ya* ofrece durante cinco días consecutivos su trayectoria vital, demostrando una vez más el grado de superación y esfuerzo constante desde que debutara en 1959 con *Marina* y recibiera su primer reconocimiento internacional en 1964 con la *Aida* de México. Ahora, con cuarenta y cinco años, cuando se encuentra en la cúspide, no faltan las muestras de su enorme dimensión humana, cuando tiene palabras de agradecimiento y recuerdo sincero para quienes alentaron su vocación.<sup>555</sup>

---

<sup>554</sup> Para una aproximación a este teatro, remitimos a CERVELLÓ, M.: “La Scala. 20 años históricos (1946-1966)”. *Monsalvat*. Barcelona, n.º 67, diciembre 1979, pp. 673- 677.

<sup>555</sup> De estos artículos ya hemos ido ofreciendo la información, conforme han hecho referencia a los acontecimientos que cronológicamente hemos ordenado. Dichos artículos son los siguientes: GÓMEZ-SANTOS, M.: “Pedro Lavirgen cuenta su vida (I)”, en: *Ya*, Madrid, domingo 18 enero 1976. Reproduce fotografía del tenor. GÓMEZ-SANTOS, M.: “Pedro Lavirgen cuenta su vida (II). El sacrificio de mi padre me permitió estudiar”, en: *Ya*, 21 enero 1976, p. 40. GÓMEZ-SANTOS, M.: “Pedro Lavirgen cuenta su vida (III). No he desmayado nunca ante situaciones adversas”, en: *Ya*, 22 enero 1976, p. 43. GÓMEZ-SANTOS, M.: “Pedro Lavirgen cuenta su vida (IV). Artísticamente, Madrid es siempre una incógnita”, en: *Ya*, 23 enero 1976, p. 43. GÓMEZ-SANTOS, M.: “Pedro Lavirgen cuenta su vida (y V). La importancia del sí natural”, en: *Ya*, 24 enero 1976, p. 40. En la página 27 y por ser la última entrega, ofrece como complemento un buen reportaje gráfico: el tenor ensayando al piano; en el San Carlo de Nápoles ante un cartel de *Turandot* y actuando; con su maestro Barrosa; caracterizado de Don Carlo para Hamburgo; con su esposa; en *Payasos*, del Liceo. Resulta curioso porque es Barrosa quien cuenta cómo lo conoció y su debut en la Arena de Verona.

Una de las entrevistas se la hicieron a Miguel Barrosa. Sabe que su alumno le profesa admiración, le quiere como si fuera su padre. Barrosa cuenta cómo lo conoció, sus progresos vocales, su debut, cómo le ha acompañado en grandes momentos como en la Arena de Verona (tal y como hemos ido incorporando a nuestro discurso). La carrera de Pedro Lavirgen –dice– ha sido difícil pero sin exagerar porque posiblemente tuviera una juventud y etapa de corista más difíciles, incluso algún parón en el comienzo de su carrera, que se pasase dos o tres meses sin contratos gastándose los ahorros y con privaciones, de acuerdo, pero en mayo del año 1964 audicionó en Italia y en septiembre debutó, por lo que afirma “ya quisieran los cantantes más afortunados haber tenido esa facilidad de debut.”<sup>556</sup>

Entre las novedades que nos ofrece la entrevista, destacamos las siguientes referencias. En cuanto a las capacidades de su discípulo subraya su técnica, puede permitirse hacer con la voz lo que quiera, y tiene la suerte de que, aun en momentos en que no se encuentre bien de salud, puede cantar. Lo demuestra porque canta permanentemente y si no estuviera en posesión de una buena técnica se agotaría. Es el tenor que más funciones canta al año de todos cuantos están en activo. Preguntado sobre algún inconveniente, opina que no tiene ninguno de los considerados como realmente importantes: “No hablemos de la famosa pierna, cuestión que ya todo el mundo ha olvidado. Además, es cierto que al cantante se le va a oír, no se le va a ver. Pedro encontró el sistema de caminar de una manera que yo definiría como sabia. Y la verdad es que no se le nota que cojea.”<sup>557</sup>

Las entrevistas que ofrece el tenor suponen una mirada hacia atrás para reconocer y valorar el presente, cuando Pedro Lavirgen se encuentra a las puertas del sueño más grande: debutar en el Teatro de la Scala de Milán, acontecimiento que tiene lugar el 5 de febrero, y donde ofrecerá hasta cuatro representaciones de *Aida*. Para que nos hagamos una idea de la actividad de este coliseo, en sus primeros treinta días del año 1976 puso en escena veinte obras de repertorio, una

---

<sup>556</sup> Confróntese GÓMEZ-SANTOS, M.: “Pedro Lavirgen cuenta su vida (y V). La importancia del sí natural”, en: *Ya*, 24 enero 1976, p. 40.

<sup>557</sup> *Ídem*.

nueva producción y un Ballet; y a lo largo de esta temporada, presenta cinco nuevas producciones de ópera y dos Ballet.

La expectación creada entre el público milanés se debe a la excelencia del reparto, en el que figuran Montserrat Caballé, Piero Cappucilli, Pedro Lavirgen Giovanni Fioani, Mirna Percile y Liliana Molnar bajo la dirección de Thomas Schippers.<sup>558</sup> En esta ocasión se repone la producción de Franco Zeffirelli, estrenada en este mismo teatro en 1963.

El crítico español Luis Monset Castells (*Monsalvat*) se confiesa incapaz de describir con fidelidad y justicia la grandiosidad de las representaciones. A la entrada del teatro podía leer bajo el cartelón el subtítulo “Todo vendido”; un público expectante abarrotaba el recinto, siendo dos españoles los principales causantes de tal interés: Montserrat Caballé y Pedro Lavirgen.<sup>559</sup>

La Caballé, sin duda, la *diva*, con su arte incomparable encendió al público en atronadoras ovaciones con una voz que perfectamente se ha adjetivado de mágica, para un talento, una sensibilidad y una técnica únicos. Ya en *Ritorna vincitor*, mostró ductilidad en el juego de las dinámicas. En el tercer acto las exigencias escénicas acrecentaban la atención del público que seguía atónico. Sus dúos con Radamés galvanizaron al público hasta el delirio:

“El contraste entre la sublime delicadeza y dulzura de la voz de la Caballé y la rotunda suntuosidad y elocuencia de la de Lavirgen, resaltaba con vigor la intención de cada acento y cada frase que pronunciaban.”<sup>560</sup>

El otro nombre español, Pedro Lavirgen, llegaba por fin a la Scala por la puerta grande y precedido de las resonancias ensordecedoras de sus recientes éxitos en Verona. Dado que tenemos este testimonio directo, continuamos la crónica de Luis Monset Castells, dejando que sus palabras sean las que expliquen el acontecer artístico del tenor y el balance de las diferentes funciones:

“El lógico nerviosismo de la presentación no fue impedimento para que Lavirgen afrontara ya el primer día con impecable afinación y gran línea de canto

---

<sup>558</sup> Cartel Anunciador. *Aida*. Scala de Milán, 13 de febrero 1976. Aunque según la crónica de Luis Monset, también intervino en el reparto Ruggiero Raimondi como Ramfis.

<sup>559</sup> Confróntese MONSET CASTELLS, L.: “Ópera en Italia: Voces españolas en el Teatro alla Scala”. *Monsalvat*. Barcelona, n.º 26, marzo 1976, pp. 172-175.

<sup>560</sup> *Ídem*.

su temida romanza inicial. Los aplausos de su primer «Celeste Aida» se multiplicaron día a día en tremendas ovaciones y ¡bravos! que premiaban la generosidad desbordante de medios y de expresión con que interpreta la difícil aria. Derramando nobleza y elegancia en la voz y el fraseo durante los dos primeros actos, a nadie pudo escapar la belleza y el mordiente de su timbre y la verdad de una técnica eficiente y segura. En el tercer acto, siempre seguro de sí mismo y con posibilidad de lucir sus portentosas facultades, enloquecía al público haciendo gala de un temperamento sobrecogedor y escalofriante, unos «fiatos» que dejaban sin aliento al espectador, una voz madura, robusta y noble en toda su extensión, y unos agudos seguros, amplios y potentes que desbordaban la emoción hasta entonces contenida de los espectadores tras la esperada frase «Sacerdote, io resto a te». Siempre impecable y arrollador en el dúo con «Amneris» al que imprime una fuerza insuperable, llegó cada día a la escena final con «Aida» pletórico de facultades y compenetrado siempre con la prodigiosa Montserrat Caballé, supo dar desbordante patetismo y emoción a cada nota, cantando con voz brillante y cálida, emitida con seguridad y perfección en los matices sonoros, por lo que el público, mantenido en tensión por la sublime expresividad de ambos artistas, se desfogaba al concluir la función con estruendoso griterío que reclamaba ante el telón una y otra vez a ambos protagonistas. Grande y merecido pues el éxito de un tenor excepcional: Pedro Lavirgen.”<sup>561</sup>

Este cronista sigue narrando la acertada labor del resto del reparto y, tras elogiar otras representaciones como el *Werther* de Alfredo Kraus y Elena Obrastzova, cierra su crónica del Teatro alla Scala con estas palabras:

“Montserrat Caballé, Pedro Lavirgen y Alfredo Krauss son pues, tres voces españolas, capaces de resaltar con luz propia entre la pléyade mundial de grandes figuras. Nada puede complacernos más”.<sup>562</sup>

Se vio así cumplido el sueño de todo cantante lírico de arribar a la Scala de Milán. Para Pedro Lavirgen una meta a la que aspiraba desde lo más profundo de su ser; un camino en la ópera labrado representación tras representación, en las que se ha ido entregando en cada uno de los escenarios. Pero llegó, cantó y

---

<sup>561</sup> *Ídem.*

<sup>562</sup> *Ídem.*

triunfó. Pudo demostrar a los demás, no solamente el talento musical y sus cualidades vocales e interpretativas, sino la irresistible fuerza interior que supone el servicio a una vocación, a una forma de vida a la que sirve y para la que vive casi religiosamente. Para entonces contaba con cuarenta y cinco años de edad.

Cantar la durísima aria *Celeste Aida* en el contexto de la representación de la ópera, tiene para el oyente de una grabación discográfica un problema, como es el enfrentamiento con dos realidades opuestas. Una, la objetiva en el comienzo casi inmediato con respecto a la función, en la que el tenor debe darlo todo sin apenas haber pisado el escenario. La otra es la realidad virtual a la que nos vamos acostumbrando cada vez más: “la realidad” de las grabaciones. En esta última, el cantante puede hacer la toma las veces que quiera, o cantar un número de conjunto que le “caliente” la voz. En cambio, pisar las tablas del escenario con el traje de Radamés encima implica estar al 100% de facultades para poder salir arioso: hay que dominar el *legato* en sostenidas frases de incómoda tesitura y en *piano*. Para colmo de males, tres *si bemoles* deben darse, el último de los cuales cierra la pieza. Hacer arte y, por tanto, crear belleza con estos presupuestos es una empresa dura de la que nuestro tenor sale victorioso.

Nuevamente nuestro cantante hace gala de un refinadísimo arte del fraseo y de estilo. Su fiato nos remite a una escuela de canto –que hoy se nos antoja perdida– con la que puede sostener el fraseo, así como el *apianamiento* de cada uno de sus finales.<sup>563</sup> La densidad y belleza tímbrica se pone de manifiesto desde la primera frase *Celesta Aida*, en la que debe abarcar una octava a partir de la nota *fa*. Para ello mantiene el portamento sobre la vocal *i* (tal y como está escrito), perfectamente cubierto para dar el agudo sombreado.<sup>564</sup> El mismo proceso que sigue sobre el texto *forma divina*, con portamento sobre la *i*; y *mistico serto*, con

---

<sup>563</sup> Un fragmento de *Celeste Aida* ofrecida en La Scala puede escucharse en una de las pistas del CD que hemos preparado.

<sup>564</sup> Nuevamente Lavirgen nos viene a demostrar que dominaba las notas de pasaje, apreciable por su emisión perfectamente redondeada, con las notas sombreadas y no abiertas. Una comparación de cómo otros tenores, con mayor o menor fortuna, han resuelto vocalmente el inicio de *Celeste Aida*, puede apreciarse en el estudio que ofrece REVERTER, A.: “El pasaje”. *Scherzo*. Año XIX. Nº 188, julio-agosto 2004, p. 136. Según las grabaciones que ha empleado para la elaboración del artículo, Corelli resultaba antimusical; Jussi Björling se queda en una zona intermedia; Carlo Bergonzi atacaba abierto, más dulce que Tucker. Di Stefano y Nincola Monti cantaban abierto, con sonoridades tan poco canónicas y escasamente musicales.

portamento sobre la vocal *e* para arribar al *fa#*. Su dicción es clara, perfectamente inteligible, en toda la pieza, especialmente apreciable en el parlante *Il tuo bel cielo* (con “ppp”). Del final del cantable podríamos destacar la maestría del tenor en el *pianísimo* (Verdi se molestó en poner “pppp” en la partitura como afirmación de lo que quería) que hace sobre *vicino al sol*. Ocurre inmediatamente después de atacar el *sib*. Obsérvese como lo mantiene sobre la vocal *e* (*ergerti*), que en esta difícil tesitura para el tenor resulta levemente abierta. Estos agudos son sólo el estreno, una muestra de los más de veinte *sib* que debe sortear a lo largo de la ópera. Señalemos igualmente el respeto del intérprete en el seguimiento de las indicaciones dinámicas.

No olvidemos, por último, que estamos juzgando un solo aspecto del arte de Pedro Lavirgen: el estrictamente vocal. En una grabación no se puede calibrar su presencia, su manera de estar en el escenario, que realzan su poder de comunicación. Para ello, quizá nos debiera bastar el casi un minuto de ovaciones que recibe el tenor al finalizar. Ovaciones de la Scala de Milán: ¡Cuántos cantantes lo darían todo por semejantes aplausos!

Tras Milán prosiguen los compromisos contraídos por el tenor. La ciudad de **Málaga**, tras un paréntesis de tres años, tiene la oportunidad de recibirlo nuevamente para sus Fiestas de Invierno. Efectivamente, en el mes de febrero, la Asociación Malagueña de Amigos de la Ópera ha organizado en el Gran Teatro Cervantes una función de *Tosca* y un Concierto Recital de Ópera. En el segundo espectáculo, con la Orquesta Sinfónica de Málaga dirigida por Manuel del Campo, Lavirgen cantó un escogido y bello repertorio de arias y dúos. Tuvo a su lado dos colaboradoras: las voces de las sopranos M.<sup>a</sup> José González y Cristina Nollting, que dieron justa réplica a este gran tenor que en ese momento era Pedro Lavirgen.<sup>565</sup>

---

<sup>565</sup> Confróntese AGUILAR, J.: “Música en Málaga”. *Monsalvat*. Barcelona, n.º 28, mayo 1976, pp. 294-295. El Ayuntamiento malagueño programa esta representación dentro de las Fiestas de Invierno y organizado por la Asociación de Amigos de la Ópera. *Tosca* estuvo dirigida por Salvador de Alva y contó con el tenor Doménech, participando numerosos cantantes de la Escuela de Canto de Madrid. Según el libro de contabilidad, el concierto se desarrolla el día 18 de febrero de 1976.

Hacia finales de febrero, nuestro solista se desplaza nuevamente a la tierra de tenores, al Teatro Massimo de **Cagliari**, en Cerdeña, para la representación de *Andrea Chénier*, segundo espectáculo operístico de su temporada lírica. Nino Bonovolontá dirige a un cuadro de solistas encabezado por los nombres de Giulio Fioravanti (Gérard), Orianna Santunione (Maddalena) y Lavirgen (Andrea).<sup>566</sup>

El crítico Giovanni Spissu, reconoce el alto nivel conseguido en la representación de la obra de Giordano y dedica la mitad de las líneas a la puesta en escena de Renzo Frusca, en una versión no compartida porque resta credibilidad y lejanía a los personajes. Así mismo señala la expresividad y vocalidad del protagonista masculino:

“Pedro Lavirgen, generoso Chénier dalla calda vocalità, meravigliosamente espressivo.”<sup>567</sup>

Efectivamente, Pedro Lavirgen, en el papel del protagonista, hacía su presentación en la ciudad de Cagliari. Razón por la que el crítico Nenso Fara, en el diario *L'Unione Sarda*, alababa su voz dúctil, aguda y cristalina, educada en la disciplina del canto ligado:

“Le implicazioni, insite nella parte, d’incandescente ardenza canora, che talvolta degenera in gigionerie e stentoree platealità, non hanno trovato condiscendenza in lui, che, dotato di voce duttile, squillante e limpida, educata alla disciplina del canto legato, paga il merito di non strafare col limite di una contenutezza e di un riserbo estranei alle incisività, agli scatti, alle declamazioni che pure sono nello stilo musicale della «Giovane scuola». Anche scenicamente egli non esce dal riserbo (Ultimo atto: Abbracciami Baciami! Dice Magdalena e

---

<sup>566</sup> Se completa con los siguientes cantantes: Gabriella Onesti (Bersi), Anna di Stasio (Madelon), Roseta Arena (Condesa) y Carlo del Bosco (Roucher).

<sup>567</sup> “Pedro Lavirgen, generoso Chénier de cálida vocalidad, maravillosamente expresivo.” Cfr. SPISSU, G.: “La seconda opera della stagione lirica al Massimo. Andrea Chénier d’alto livello”. A.P.T. Recorte de prensa, 28 febrero 1976. Recogido en Apéndice Doc. N.º 187.



Chénier la abacia con violencia; e invece il bravo Lavirgen resta renitente all'invito); ma di che trasognata dolcezza di canto ha saputo ingemmare il duetto finale!<sup>568</sup>

Finalmente, la crítica firmada por Santos Muscas explica cómo el tenor ha renovado las emociones de su personaje con un canto adecuado a los hechos de su personaje, aunque le reprocha ciertos sonidos nasales y la falta de exteriorización sentimental:

“In una perfetta identità di intenti Orianna Santunione e Pet Lavirgen hanno rinnovato le emozioni indicibili dei protagonisti (...) Il secondo, con l'apporto di una voce calda e voluttuosa (con tuttavia qualche inflessione nasale, caratteristica in molti tenori spagnoli, ha commisurato il suo canto –talvolta però incerto per l'emozione nelle note di passaggio –alle vicende del suo personaggio, senza concedere nulla all'enfasi e all'esteriorità”.<sup>569</sup>

### 3.10. EL DEBUT EN *OTELLO*, MAHÓN

En el Teatro Municipal de Mahón se celebra la V Semana de Ópera, durante la primera de abril de 1976, con la cual se va consolidando el espectáculo operístico en Menorca. Como hemos comentado ya anteriormente, resulta curioso que en una ciudad que apenas contaba con quince mil habitantes se pudiera disfrutar de este género.

Desde 1971 unas representaciones de *Lucia di Lammermoor* patrocinadas por el Ayuntamiento sirvieron de incentivo para que un grupo de melómanos

---

<sup>568</sup> “Las implicaciones, incluidas en su papel, de apasionado ardor melodioso, a veces degeneran en latiguillos y estentórea afectación. Estas no han encontrado condescendencia en él ya que su voz dúctil, aguda y cristalina y educada en la disciplina del canto ligado, tiene a su favor no llevar demasiados asuntos entre manos mostrando una contención y una reserva ajena a lo incisivo, a los saltos, a la declamación que también están en el estilo musical de la «Joven Escuela».” Véase FARA, N.: “Triunfa al Massimo L'«Andrea Chenier» di Giordano. Affascina ancora le platee il poeta della rivoluzione”. A.P.T. Recorte de prensa, *L'Unione Sarda*, número 49. Atribuidos a febrero de 1976. Recogido en Apéndice Doc. N.º 188.

<sup>569</sup> “En una perfecta identidad de intentos Orianna Santunione y Pedro Lavirgen han renovado las emociones indecibles de los protagonistas. El segundo, con la contribución de una voz templada y voluttuosa (con, sin embargo, algunas inflexiones nasales, característica en muchos tenores españoles), ha conmensurado su canto –algunas veces inseguro por la emoción en las notas de paso– adaptándolo a los avatares de su personaje, sin otorgar nada al énfasis y a la exterioridad”. Cfr. MUSCAS, S.: “La Staggione lirica a Cagliari. «Andrea Chenier» rappresentato con costumi e scenografie nuovi”, en: *La Nuova Sardegna*, 28 febrero 1976. A.P.T.

crearan la entidad Amigos de la Ópera de Mahón, que desde entonces organiza cada año un ciclo operístico.<sup>570</sup>

En esta V Semana de Ópera de Mahón se representaban dos títulos verdianos (*Otello* y *Un ballo in maschera*) y un Concierto, en velada especial y desinteresada de los artistas a favor de los Establecimientos Municipales de Beneficencia.

Por primera vez, Pedro Lavirgen va a asumir el roll del personaje Otello, que, tanto desde el punto de vista dramático como vocal, resulta para Plácido Domingo un papel muy exigente, en gran parte debido a la enorme complejidad del segundo acto y a su gran intensidad dramática. Siguiendo las indicaciones de este tenor, por cuanto nos narra las dificultades y peculiaridades para este papel, señala que la ópera comienza con la escena con Yago, tensa y agotadora vocalmente; le sigue lo que considera el momento más difícil de toda la ópera, el cuarteto, debido a su tesitura en la que se suceden una línea de *sib* y con un final casi *a capella*. Sin ese cuarteto –afirma Domingo– sería una ópera muchísimo más fácil. Tras la exclamación *Tu fuggi, m'hai legato alla croce* y hasta el final del segundo acto, el tenor canta sin cesar, entre otros, el aria de amargo patetismo *Ora e per sempre addio* y el duelo de gran dramatismo con Yago, *Sé, pel ciel*. En

---

<sup>570</sup> Para comprender el firme arraigo que alcanzó la ópera en su capital hay que retrotraerse en el tiempo. Ya durante la primera de las tres dominaciones británicas que sufrió la isla a lo largo del siglo XVIII, se cantó la ópera inglesa *The beggar's* al poco de ser estrenada en Londres en 1728. Otras representaciones líricas tuvieron lugar durante la citada centuria y la siguiente, hasta que en 1817, tras haberse edificado un pequeño coliseo, se iniciaron unas temporadas regulares de ópera italiana. Ante la necesidad de contar con un teatro más capaz, Giavanni Palagi (arquitecto, literato y cantante italiano) proyectó la construcción del actual Teatro Principal inaugurado en 1829, fecha desde la cual se suceden, durante casi un siglo, temporadas de ópera italiana de tres a seis meses de duración. Los más adinerados se constituían en empresa para hacer frente a las pérdidas, mientras las clases media y trabajadora suministraban los elementos necesarios para formar la orquesta y el coro. Se contaba, además, con sastrería, guardarropía y archivo musical propios, y escenógrafos locales realizaban los decorados. Nuevos tiempos con nuevas modas, el auge del cinematógrafo y ciertos espectáculos ligeros fueron causa de la crisis que experimentó la ópera a partir de los años veinte, cuyas funciones sólo pudieron tener lugar de manera esporádica. MERCADAL, D.: «Amigos de La Opera de Mahón» celebra su aniversario». *Monsalvat*. Barcelona, n.º 83, mayo 1981, pp. 286- 288. En la Cuarta Semana (27 febrero al 5 marzo 1975) se representaron *La forza del destino* y *Elixir de amore*, dirigidas por el maestro Bottino, de las que Televisión Española ofreció algunos reportajes. El reparto completo de estos títulos puede consultarse en MERCADAL, D.: «Música en Mahón». *Monsalvat*. Barcelona, n.º 16, abril 1975, p. 238.

el transcurso de esta ópera, el tenor deberá, por tanto, modificar el color vocal, según la situación dramática y el estado anímico de Otello.<sup>571</sup>

Con extraordinario éxito y en un Teatro Principal de Mahón lleno en todas las funciones, Deseado Mercadal nos dice cómo Pedro Lavirgen canta por primera vez la difícil *particella* del Otello verdiano como presentación en esta ciudad, de la que ofrece dos representaciones:

“Su voz bella y poderosa se adapta perfectamente para interpretar al personaje shakesperiano. Demostró ser un cantante de primerísima categoría al que el público distinguió con imponentes ovaciones ganado por su vehemencia interpretativa y su voz densa, limpia y de hondo lirismo.”<sup>572</sup>

Continúa mencionando a su lado a Carmen Hernández, Vicente Sardinero, Antonio Borrás y Dalmacio González. Todos recibieron fogosos aplausos y ovaciones apoteósicas al final, escuchándose muchos y elocuentes bravos.<sup>573</sup>

Tras varias actuaciones en la ciudad de Viena<sup>574</sup>, el tenor de nuevo afronta un título verdiano con dos funciones de *Aida*, dentro de la clausura de la Temporada Lírica de la Ópera de Niza. Junto a las solistas Rita Orlandi Malaspina y Michèle Vilma, entre otros, y bajo la batuta de Franco Ferraris, vuelve a encarnar al egipcio Radamés:

“Si dans le difficile et redouté grand air du premier acte, parce qu’il prend «a froid» le chanteur, ce dernier resta en deça de ses possibilités il se rattrapa par la suite telsant apprécier la clarté de sos aigus”.<sup>575</sup>

---

<sup>571</sup> Confróntese MATHEOPOULOS, H.: *Op. cit.*, p. 49. Giuseppe Verdi trabajó nuevamente con el libretista Arrigo Boito para realizar su *Otello*, estrenada en La Scala de Milán en 1887. Una página musical que se aproxima bastante a la obra de Shakespeare, aunque omite su primer acto y ubica toda la acción en Chipre.

<sup>572</sup> Cfr. MERCADAL, D.: “Música en Menorca”. *Monsalvat*. Barcelona, n.º 28, mayo 1976, pp. 296-297.

<sup>573</sup> *Ídem*.

<sup>574</sup> A finales de marzo, día 29, anota en el libro de contabilidad el cobro de varias actuaciones en Viena, pero no se especifican los títulos.

<sup>575</sup> “Tanto es así que en la difícil y temida gran canción del primer acto, puesto que ésta lo cogió «desprevenido» (en frío), el cantante no consigue desarrollar completamente sus posibilidades. Sin embargo, él se recupera para la suite telsant haciéndose apreciar por la claridad de sus agudos.” Confróntese COURET, M.: “«Aida» clôture la saison lyrique à l’Opéra de Nice”. A.P.T. Recorte de prensa atribuido a abril de 1976. Recogido en Apéndice Doc. N.º 189. Al menos una de las actuaciones fue el día 19 de abril.

### 3.11. CARACAS: EL TROVADOR SECUESTRADO

Seguidamente retornaba a la ciudad de Viena, siendo el Teatro Nacional de la Ópera el marco para las funciones de *Tosca* y *Turandot*<sup>576</sup>, desde donde cruzaba el Atlántico, rumbo a Sudamérica para intervenir como Manrico en la función inaugural de la primera Temporada de Ópera desarrollada en el Teatro Municipal de Ópera de Caracas (Venezuela).

Es una primera temporada llevada a cabo tras la creación de la Fundación para la Cultura y las Artes del Distrito Federal (FUNDARTE). Esta Fundación pretende llevar a cabo una política coherente de ballet, teatro, conciertos y espectáculos escénicos, contando con un coro estable que pueda asegurar el presente y el futuro del arte lírico. Es un intento de ofrecer una temporada con continuidad para que no dependa, como hasta ahora, de los altibajos de las arcas municipales. Se quiere acercar el espectáculo no sólo a una elite, sino a todos los públicos: hacer arte popular, para lo cual el precio de las entradas ha sido rebajado en un setenta por ciento del número de localidades. Este proyecto cuenta con la dirección artística del afamado director de orquesta Michelangelo Veltri.<sup>577</sup>

Pedro Lavirgen tiene programado un esperado *Il trovatore* para el día 29 de abril de 1976, ópera con la que tres años antes ya cosechó amigos, adeptos y fanáticos en Caracas. Sin embargo, por un inesperado e insólito acontecimiento no pudo representarse.

Según una llamada telefónica, un joven aficionado a la ópera se ofreció para hacer un servicio de chofer enviado por el Doctor Rojas (un amigo de Lavirgen que, en un principio era el encargado de trasladarlo hasta el Teatro Municipal). Exactamente a la seis, el joven chofer estaba en las puertas del hotel en que se hospedaba el tenor y, cuando salía, le invitó a abordar el coche. Por casualidad, en ese momento descendían por las escaleras del hotel el director

---

<sup>576</sup> En el libro de contabilidad figuran, en torno a la fecha del 24 de abril de 1976, *Turandot* y *Tosca* en Viena.

<sup>577</sup> Programa de la temporada. 1ª Temporada de Ópera de Caracas, 29 de abril a 30 de mayo de 1976. Se representan los títulos: *Adriana Lecouvreur*, *Fedora*, *Ballo in maschera*, *Traviata*, *Tosca*, *Madame Butterfly*, *La fanciulla del West* y un concierto de ópera. El tenor ya había actuado antes en una *Carmen*, de la que se recoge una fotografía con Viorica Cortez. Programa editado por Producción Ópera Metropolitana A. C. Imprime Editorial Arte.

Michelangelo Veltri y su esposa Susi, que el tenor amablemente invitó a compartir el trayecto en el mismo vehículo.<sup>578</sup>

El coche tomó una ruta desconocida, por lo que pidieron aclaraciones al conductor quien respondió con su silencio. Tal actitud provocó cierto nerviosismo a los ocupantes que, momentos más tarde, vieron cómo otro vehículo se situaba junto a ellos y, tras parar, descendió un hombre armado con una pistola que los apuntó y les dijo: “Esto es un secuestro”. Nada más supieron hasta que un tercer hombre, que iba en otro auto, se situó al lado de la carretera oscura y pidió a los que le acompañaban bajar del auto. Tras una agria discusión, un señor de apariencia culta les pidió disculpas y dijo que había sido una equivocación. Así se explicaba Pedro Lavirgen tras declarar a la salida de la Jefatura de la Policía Técnica Judicial, P. T. J.:

“No tuvieron palabras fuertes, ni nada parecido a política, por el contrario, quienes nos secuestraron tenían todas las apariencias de ser conocedores de nuestra personalidad y de lo que somos dentro de la ópera, a pesar de que nos pedían disculpas del hecho. En ningún momento nos pidieron dinero, ni joyas.”<sup>579</sup>

Tras obligar a los artistas a bajarse del automóvil, los secuestradores se dieron a la fuga. Abandonados, se vieron obligados a solicitar ayuda entre los vecinos y fueron trasladados a la Prefectura donde avisaron por teléfono a la gerencia del teatro. La función, que debía comenzar a las 8’30, tuvo que ser suspendida originando una cuantiosa pérdida económica. Por fin, los secuestrados llegaron a Caracas a las 10 de la noche. Pedro Lavirgen caminaba rápidamente, bastante acalorado, sin corbata y muy nervioso. Preguntado sobre su estado, respondió secamente que se encontraba bien de salud.<sup>580</sup>

El director de la P. T. J. señaló a los periodistas que el secuestro pudo ser originado por personas afectadas por la competencia, ante la innegable calidad de

---

<sup>578</sup> Confróntese RAMÍREZ, G.: “Escándalo en la ópera. Secuestrados tres artistas. Abandonados luego en Santa Teresa del Tuy”, en: *2001, Hoy con las noticias de mañana*, Caracas, 30 abril 1976, p. 1. Recoge una fotografía realizada a Lavirgen junto a Veltri y Sussy, tras ser liberados.

<sup>579</sup> *Ídem.*

<sup>580</sup> Cfr. GARCÍA INSAUSTI, W.: “Obligarón a suspender la función inaugural. Pistoleros secuestraron a director y cantante de la ópera metropolitana”, en: *El Nacional*, Caracas, 30 abril 1976, p.1.

los tres artistas extranjeros. Bien pudo ser una conjura o un escándalo entre artistas de ópera.<sup>581</sup>

Con este extraño acontecimiento, que afortunadamente tuvo un final feliz, el público tuvo que esperar unos días hasta que, pasado el susto, se continuó con la programación del teatro. No obstante, se quedaron sin presenciar la actuación del apreciado tenor que, en cumplimiento de otras obligaciones, no pudo prorrogar su permanencia en Caracas.

### 3.12. EN LA SCALA *TURANDOT* Y EN LA ARENA *AIDA*

Lavirgen, tras el incidente vivido en Caracas afortunadamente resuelto sin mayores consecuencias que las de un buen sobresalto, permaneció en Italia durante una larga estancia. Un mes después, en concreto los días 23 y 25 de mayo, ofreció en la Scala de Milán dos representaciones de *Turandot*<sup>582</sup>, y nueve de *Aida* en La Arena de Verona durante los meses de julio y agosto.

Para la producción de *Turandot* en la Scala, se realizaron los correspondientes ensayos. En uno de los primeros, el director de escena comunicó al tenor que el director Zubin Metha, al parecer siguiendo una particular tradición, deseaba realizarle una audición. Pedro Lavirgen se mostró contrariado; con la experiencia profesional acumulada no consideraba necesaria la misma, pues ya había cantado en este teatro *Aida* en el mes de febrero, y había cantado en el Metropolitan, en La Arena de Verona, en el San Carlos de Nápoles, prácticamente en el mundo entero... (Si nos trasladamos en el tiempo, podemos observar que esta anécdota nos recuerda a aquel lejano 1964 en que Juan Antonio Pamias le pidió una audición).

El director de escena le insistió sobre la necesidad de audicionar porque Zubin Metha no tenía costumbre de dirigir a nadie que no hubiera escuchado. La respuesta de Lavirgen se mantuvo firme y rotunda: “pues paciencia, yo no hago audición al señor Metha”. Para esta producción otro tenor italiano realizaría las

---

<sup>581</sup> *Ídem.*

<sup>582</sup> Cartel anunciador de la Scala de Milán. *Turandot*, domingo 23 mayo 1976. D. Mastilovic, Aroni Cerri, Pablo Washintong, Pedro Lavirgen. Director: Zubin Mehta. Todo vendido.

dos primeras funciones, así que el tenor cordobés comenzó a ensayar. El director musical y el tenor no tuvieron más remedio que aceptarse en unas relaciones que podemos considerar las meramente profesionales y el primero estableció el correspondiente ensayo general a las diez de la mañana, empezando por el tercer acto de *Turandot*, con la famosa romanza *Nessum dorma*.

Realmente se trata de algo que no suele ocurrir en el mundo teatral; pues, siendo un ensayo general, lo normal es empezar desde del primer al último acto sin interrupción. El hecho de pedir el inicio del ensayo a las diez de la mañana, ya resulta intempestivo en el mundo del canto pero, además, hacerlo desde la temida aria, en frío, suponía para el tenor un duro inicio. Así que Pedro Lavirgen tomó este ensayo como un reto que aceptó para medir su propia profesionalidad. Aquella mañana se levantó a las 5 de la mañana, fue a pasear, trabajó su cuerpo e hizo gimnasia. Tras un buen desayuno vocalizó en su propia casa y a las 8'30 se dirigió a la Scala para seguir vocalizando en su camerino donde había un piano, de manera que a la hora de la cita se encontraba totalmente dispuesto a ensayar. Cantó *Nessum dorma* a voz, y el resultado fue que hasta la orquesta le aplaudió.

Posteriormente le llamó Zubin Metha a su camerino, donde al parecer el director excusaba el hecho de haber comenzado en el acto tercero. La explicación que ofrecía era que el otro tenor había hecho el ensayo general la noche anterior, y se había quedado puesto el decorado del tercer acto. En cualquier caso, recibió también la felicitación de Carlos Caballé y Luis Andreu, así como el del sobreintendente, que manifestó la gran sorpresa que había dado cantando a las diez de la mañana a voz con esa plenitud vocal, con un director tan exigente. Según el testimonio del tenor, en Milán tuvo un enorme triunfo con *Turandot*, más aún que con *Aida*.<sup>583</sup>

En el mes de junio, Pedro Lavirgen interpreta *La forza del destino* en Viena y, al mes siguiente, vuelve nuevamente a La Arena de **Verona** para ofrecer nueve funciones de *Aida*.<sup>584</sup> Se estrenaba un espectacular montaje estereofónico de los espacios, creado por el regista Carlo Maestrini, que obligaba a Molinari

---

<sup>583</sup> Entrevista personal de tenor con la autora (17 febrero 2001).

<sup>584</sup> Según libro de contabilidad la actuación vienesa fue el 28 de junio de 1976.

Pradelli a imponer su batuta de espalda a veinticinco mil espectadores, al frente de una enorme orquesta, dos fanfarrias y dos coros dispuestos en el basto espacio.

La *Aida* de este año se construye sobre una gran corrección directorial, dada la experiencia y autoridad de su director, y sobre el espectacular montaje con el que el graderío quedaba oculto provocando un espacio indefinido, huyendo de toda estampa arqueológica. El famoso cuadro del segundo acto se resuelve con grandiosidad, con las tropas triunfadoras llegando desde la arena y ascendiendo a un practicable dispuesto en una falsa perspectiva frontal, construida sobre un triangulo en elevación. Los protagonistas eran colocados uno frente a otro, muy separados cada uno, prisioneros del vasto espacio que los rodeaba.

Efectivamente, la inauguración de La arena de Verona con esta *Aida* fue pensada y adaptada a los problemas de movilidad de tenor cordobés. Tras los éxitos que había obtenido en el año 1974 con *Aida* y en 1975 con *Carmen, La forza y Turandot*, ahora en esta producción de 1976 se tenían en consideración sus necesidades. Para superar los más de 60 escalones por los que tendría que bajar como Radamés triunfante, se fabricó una plataforma sobre unos ejes que llevaban seis hombres, de manera que, cuando éstos descendían por los escalones, la plataforma siempre permanecía en horizontal. La producción, tal y como nos explicaba Pedro Lavirgen muy emocionado, fue pensada para él.<sup>585</sup>

Musicalmente esta *Aida* de Verona contaba con Seta del Grande, Bruna Baglioni (Amneris), Bonaldo Giaotti (Ramfis), Giovanni Foiani (Re), Giampiero Mastromei (Amonastro) y Pedro Lavirgen que, según el comentario de de Paolo Isotta, fue un Radamés de generoso empeño vocal y capaz de alcanzar en el suelo de la Arena la identificación psicológico-estilística del personaje.<sup>586</sup>

---

<sup>585</sup> Entrevista personal del tenor con la autora (17 febrero 2001).

<sup>586</sup> “Pedro Lavirgen é stato un Radames di generoso impegno vocale e capace di acquisire negli spazi dell’Arena quell’identificazione psicologico-stilistica con il personaggio di Radames.” Confróntese ISOTTA, P.: “L’«Aida» esaltata in Arena da un suggestivo «trionfo»”. A.P.T. Recorte de prensa, *Il giornale degli spettacoli*, 20 julio 1976. Recogido en Apéndice Doc. N.º 190.



En todos los aspectos musicales y para exaltar la espectacular edición veronesa de *Aida*, coincide también la crítica de Lorenzo Arruga, quien nos resume la personificación del egipcio:

“Pedro Lavirgen, che in certi momenti di fraseggio dolcissimo ha dato una gradevole e interessante pateticità a Radamés”.<sup>587</sup>

### **3.13. SINGULAR ACTUACIÓN EN BILBAO: EL DEBUT EN MASNADIERI**

Las nueve representaciones de *Aida* en Verona se prolongaron hasta el mes de agosto. Entre ellas intercaló una función de *Tosca* en la alicantina localidad de Elche, programada el día 19 de agosto dentro de la Semana de Ópera de la ciudad levantina.<sup>588</sup> A primeros de septiembre, nuestro artista retornaba al suelo hispano para ofrecer *I masnadieri* de Giuseppe Verdi, como ahora detallaremos.

Consistió en una noche de gala para el Coliseo Albia, dentro de la inauguración del XXV Festival de Ópera de la ABAO. Eran muy pocos los amantes del género que sólo en el término de 10 días tenían la oportunidad de escuchar a Cristina Deutekom, Ángeles Gulín, Alfredo Kraus, Carlo Bergonzi, Ruza Baldani, Gilbert Py, Pedro Lavirgen, Matteo Manuguerra, Franco Bordoni, Vicente Sardinero, Bianca Berini... entre otros.<sup>589</sup>

En el mes de marzo, este teatro había desempolvado *I lombardi* buscando una revisión de valores o, simplemente, por ir ampliando el repertorio e ir inyectando pentagramas frescos. Sin duda existía una gran afición musical en Bilbao, que en relación con el canto se revalida con cada temporada y consolida el impulso de la vida cultural desde la base, con un Coro formado con elementos

---

<sup>587</sup> “Pedro Lavirgen, en algunos momentos de fraseo dulcísimo, consiguió un agradable e interesante dramatismo para el papel de Radamés”. Cfr. ARRUGA, L.: “«Aida» tradizionale può diventare festa”. A.P.T. Recorte de prensa, *Il Giorno*, Milán, 18 julio 1976. Recogido en Apéndice Doc N.º 191.

<sup>588</sup> Según el libro de contabilidad, el día 19 de agosto interpreta *Tosca* en Elche.

<sup>589</sup> Programa de mano. XXV Festival de Ópera ABAO. 1 al 13 de septiembre de 1976. Figuran siete títulos representados en una única función en días alternos. Está patrocinado por los Ministerios de Información y Turismo/ Educación y Ciencia. En su parte inferior podemos leer “se suplica traje de etiqueta en las localidades preferentes”.

locales.<sup>590</sup> El caso es que Pedro Lavirgen asume, dentro de su apretado calendario, la responsabilidad de añadir una obra más a su repertorio; estudiarla para una única función, quizá a sabiendas de que no volverá a cantarla en su vida. Con esta partitura retorna a la ciudad que un tiempo pretérito quedó embriagada con su Don José.

*I masnadieri* estaba considerada una de las óperas “raras” del repertorio y a su vez difícil. Fue escrita en la primera época compositiva de Giuseppe Verdi: su argumento, en cuatro actos, transcurre en la Alemania del siglo XVIII.<sup>591</sup> El tenor asume el rol de Carlo, hijo de Maximiliano, el prototipo de personaje de espíritu rebelde, en contra de la sociedad. Uno de los momentos más destacados reside en el aria *O mio castel paterno*, en el que describe el carácter del joven y sus repentinos cambios de humor, seguido de su intervención en *Di ladroni attorniato*

Para esta representación, intervienen la Orquesta Sinfónica y el Coro de la ABAO bajo la batuta de Michelangelo Veltri, al frente también de las reconocidas voces de Bonaldo Gaiotti (Maximiliano), Pedro Lavirgen (Carlo), Matteo Manuguerra (Francesco), Cristina Deutekom (Amalia), Gianfranco Manganotti (Armiioo), Juan Pons (Moser) y Paolo Zuchelli (Rolla). La presentación escénica corre a cargo de de Diego Monjo.<sup>592</sup>

Al crítico Nas (*El Correo Español- El Pueblo Vasco*) la interpretación le resultó buena, de altura, aunque sin llegar en conjunto a esas que quedan en el recuerdo de los aficionados. A este respecto, ofrece sus argumentos: la soprano Cristina Deutekom no convenció, y, en concreto, Pedro Lavirgen en su rol de Carlo se mantuvo en la línea de su gran categoría, cantando con acierto y

---

<sup>590</sup> Efectivamente, los elementos locales son un impulso a la vida musical, fomento del canto grupal, un espacio para que estudiantes de canto se formen en el mundo del escenario... En reconocimiento a las actuaciones que ha venido realizando el Coro de la ABAO, la Asociación montaría una obra en homenaje al mismo: *I Lombardi* de Verdi, idónea dada la constante y espectacular intervención del coro. Para esta representación fueron invitados todos los componentes que ha tenido el coro desde su fundación. Véase J. A. S. A.: “Noticias de la A.B.A.O”. *Monsalvat*. Barcelona, n.º 25, febrero 1976, p. 116.

<sup>591</sup> Estrenada en 1847, en Londres, fue compuesto a partir del libreto de Andrea Maffei, basado en el drama *Die Räuber* de Frederick Von Schiller.

<sup>592</sup> *Ídem*.

alcanzando bellos agudos. Fue el excelente tenor que conocía el público bilbaíno pero no alcanzó aquella formidable actuación de *Carmen* de hacía ya cinco años, que esas sí que han quedado en el recuerdo. La dirección orquestal de Mihelangelo Veltri fue acertada y precisa, y puso a la orquesta en pie en dos ocasiones para recibir los aplausos.<sup>593</sup>

Ruiz Jalón (*La Gaceta del Norte*) califica la interpretación de excelente con dos protagonistas destacados: el maestro Veltri y el barítono Manuguerra, a quien encuentra perfecto en su actuación. En referencia al tenor, en el último acto brilló espléndidamente, sin que ello suponga merma en sus actuaciones anteriores. Le destaca el recitativo y aria *Di ladroni attorniano*, “pentagramas imbuidos de una gran tristeza y que Pedro Lavirgen cantó con sensibilidad e intimismo, como un remanso en el ambiente dramático del entorno”. Una representación para una feliz inauguración, acogida con el aplauso largo y caluroso del público.<sup>594</sup>

En una descripción en un tono más informal, sobre el ambiente entre bastidores, se desarrolla el artículo de José M.<sup>a</sup> Múgica. Nos narra las anécdotas de la noche, entre ellas figura el falso pistoletazo de Carlo (Pedro Lavirgen) que llenó el escenario de una intensa humareda, provocando toses en la pareja solista que tuvo que disimular.<sup>595</sup>

Algunas de las intervenciones del tenor afortunadamente se recogen en la grabación discográfica que lleva por título *Cristina Deutekom sings Verdi*.<sup>596</sup> Al escuchar el dúo con Amalia *Qual mare, qual terra*, podemos apreciar el lirismo del tenor, la belleza de su línea de canto, así como la dulzura, puestos al servicio de la unión de ambas voces.<sup>597</sup>

Con esta actuación en Bilbao se cierran las representaciones que el tenor efectúa en España durante el año 1976: Barcelona, Málaga, Mahón y Elche.

<sup>593</sup> Confróntese NAS: “Se inauguró el XXV Festival de ABAO” en: *El Correo Español- El Pueblo Vasco*, 3 septiembre 1976, p.7. Foto de Lavirgen en el rol de Carlo.

<sup>594</sup> Vid. RUIZ JALÓN, S.: “«I Masnadieri», de Verdi, una gran ópera”, en: *La Gaceta del Norte*, 3 septiembre 1976, p. 7.

<sup>595</sup> Vid. MÚGICA, J. M.: “La ópera por dentro”, en: *La Gaceta del Norte*, 3 septiembre 1976, p. 7.

<sup>596</sup> En concreto: la escena *Dio, ti ringrazio!*, el dueto con Amalia *Qual mare, qual terra*, la escena *Qui nel bosco?* y la cabaletta *Lassù risplendere*, todos del acto tercero, así como el Final *Qui son essi!* y el terceto *Caduto è il reprob!* Del acto cuarto. *Cristina Deutekom sing. Verdi* fue editado en 1998 por el sello Gala GL 334.

<sup>597</sup> Un fragmento de este dúo puede escucharse en una de las pistas del CD de carácter recopilatorio.

Salvo en la capital catalana, en el resto de las ciudades se fueron sucediendo las correspondientes ediciones de los festivales de ópera, o pequeñas temporadas que llevaran adelante las Asociaciones de Amigos de la Ópera. Estos nombres quedarán unidos al de las restantes programaciones que configuraban el mapa para la ópera en España.<sup>598</sup>

### 3.14. DE SAO PAULO A ROMA

Bajo este epígrafe recogemos las actuaciones del tenor con las que cierra el año 1976: nos conducen a Brasil, Austria, Canadá y, a Italia en enero del 1977. El tenor viaja hasta Sao Paulo (Brasil), donde la empresa al frente del Teatro de la Ópera de Brasil, con Alfredo Gaglioti como empresario, cumple 25 años de actividad teatral. Para celebrarlo éste organiza una Temporada Lírica con carácter extraordinario y, gracias a la ayuda municipal que ha dado respaldo a la iniciativa privada, la ciudad cuenta con la presencia de celebridades internacionales para las representaciones de *La traviata*, *La cenerentola*, *Macbeth* y *Turandot*.

En éste último título interviene Pedro Lavirgen para ofrecer tres funciones los días 9, 12 y 15 de septiembre, junto a la princesa Kazue Shimada y Renata Lucci, como Liú, en los papeles principales. Dirigidos por Nino Bonavolontá, cuenta con la producción de Enzo Deho de la Scala de Milán.<sup>599</sup>

Seguidamente retorna a Europa y **Viena** es nuevamente la ciudad de referencia para Pedro Lavirgen, en la que durante el mes de octubre pone en escena *Tosca*, *I pagliacci* e *Il trovatore*, obra que una vez más realizaría en

---

<sup>598</sup> Un resumen de las temporadas españolas de ópera lo podemos encontrar en *Monsalvat*. Barcelona, n.º 30, julio-agosto 1976. Ópera en Zaragoza: en el mes de mayo, intervienen Bernabé Martín, Plácido Domingo, Montserrat Caballé y Jaime Aragall en obras como *La fanciulla del West*, *Turandot* y *Aida*. En una de ellas se retiró del escenario Caballé. En el XIII Festival de Ópera de Madrid se representaron *Attila*, *Otello* y *Mendi-Mendiyán*. En Sevilla, en el Teatro Lope de Vega, representaron *Traviata* (en la que intervino el Coro del Real Centro Filarmónico Eduardo Lucena de Córdoba) y *Rigoletto*. En la Temporada de Las Palmas: *La bohème* con Aragall y *Ana Bolena*. Finalmente, en el marco del VI Festival de AVAO, se programan *La favoriata*, y las wagnerianas *Lohengrin* y *Tristán e Isolda*.

<sup>599</sup> Programa de mano. Teatro Municipal de Sao Paulo. Temporada Lírica Oficial de 1976. Libreto de la temporada, impreso por Velox Industria Gráfica Ltda. Esta temporada cuenta con la presencia de cantantes de talla internacional como Ileana Cotrubas, Renato Bruson, Luigi Alva, Enzo Dara y Olivia Stapp.

diciembre, junto a otra verdiana como es *Don Carlo*.<sup>600</sup> En el *Trovador* para el Teatro Staatsoper, el reparto no puede ser más completo, y, junto a Pedro Lavirgen figuran: Franco Bordón (Conde Luna), Liliana Molnar-Talajic (Leonora), Margarita Lilowa (Azucena), Peter Wimberger (Ferrando) y Milkana Nikolova (Inés), para una escenografía de Giuseppe Patané y bajo la dirección orquestal del mítico Herbert Von Karajan.<sup>601</sup>

En los meses de octubre y noviembre, son dos títulos los que representa en suelo francés: *Carmen* de Bizet, con cinco funciones para el Théâtre Du Capitole de Toulouse, y un *Otello* en Besancón. En **Toulouse** estrenaban una producción escenográfica para *Carmen*, realizada por Bernard Arnould con los decorados de Jean-Claude Auvray a partir de la atmósfera de los grabados de Gustav Doré, y que éste último dirigía escénicamente. Para el total de las 12 representaciones se alternaban dos repartos. Los principales compañeros de Pedro Lavirgen fueron Sandra Browne (Carmen), Evelyn Mandac (Micaela) y Giorgio Zancanaro (Escamillo), dirigidos por la batuta de Michel Plasson.<sup>602</sup>

Entre una y otra de las numerosas funciones en suelo francés, se desplazó a Canadá para ofrecer tres veces el rol de Canio (*I pagliacci*) en el Centennial Concert Hall de Winnipeg (Manitoba). Pasado el período navideño –creemos que celebrado en el entorno familiar–, reanuda su actividad el día de Reyes en la vieja Europa.

Efectivamente, en el segundo espectáculo de la Temporada del Teatro de la Ópera de **Roma**, *Turandot* consigue un gran éxito. Junto a los agudos de metal de la princesa Danica Mastilovic, el otro protagonista que lo hace posible es Pedro Lavirgen, que realiza hasta cinco funciones encarnando con honor al pobre

---

<sup>600</sup> Creemos que para ésta debió de intervenir en la producción de Otto Schenk, con decorados de Jürgen Rose, que se presentó este año en la sesión inaugural con el tenor Jaime Aragall. Véase PÉREZ SOLER, R.: La ópera en Viena”. *Monsalvat*. Barcelona, nº 33, noviembre 1976, pp. 637. A los ojos del comentarista le pareció demasiado simplista, interesado en denunciar el fanatismo religioso de un determinado momento de nuestra historia.

<sup>601</sup> Programa de mano. Teatro Staatsoper de Viena: *El trovador*, 29 de septiembre de 1976.

<sup>602</sup> Programa de mano. Théâtre Du Capitole, Toulouse. Temporada 1976-77: *Carmen*. Funciones los días 29 y 31 de octubre, y 5 y 7 de noviembre de 1976. Imprenta Medous, Toulouse. Según el libro de contabilidad, la representación de *Otello* en Besancón es el día 28 de noviembre; *I pagliacci* de Winnipeg, los días 19, 20 y 21 del mismo mes.

Príncipe Ignoto. Parece que el tenor en la célebre romanza ofreció un bello agudo que conmovió al teatro, como en los tiempos de los tenores del *do de pecho*, levantando los bravos del público:

“Pedro Lavirgen spicca un po’ meglio quando è solo e la gigantessa è soltanto un mito che si può domare con gli inganni del sentimento. La romanza che invita le stelle a tramontare in fretta nel cielo di Pechino, insonne per la gara di enigmistica che coinvolge l’avvenire del trono, si impenna in un bell’acuto che commuove il teatro, come ai bei tempi dei tenori al do di petto: bravo, bravo! A volte basta un acuto. In verità, il personaggio del Principe Ignoto ha una paura pazzica di vincere, nel qual caso si troverà nelle braccia della sua orsa pur ridotta alla mansuetudine: non si sa mai! E il suo «tramontate, stelle» dovrebbe concludersi con un rinunciatario e patetico appello alla morte: «all’alba morirò», anzichè quel «vincere, vincere» un po’ fascistico.”<sup>603</sup>

Se completaba el trío del reparto con Gianna Amato (Liu) y concertaba el maestro Ferrucci Scaglia. El comentario del tenor es, también, la única referencia sobre el reparto que nos escribe Gianpilippo de Rossi. Dedicar dos columnas a los problemas por los que atravesaba la administración del teatro y, pese a la simplificada puesta en escena, el espectáculo es señalado como un gran acontecimiento, gracias a la profesionalidad de los valores vocales y dramáticos, y, en concreto de Pedro Lavirgen quien deslumbró a los demás por su timbre vocal fascinante y sugerente y por la valiente seguridad de su canto desplegado.<sup>604</sup>

---

<sup>603</sup> “Pedro Lavirgen sobresale un poco más cuando está solo y la gigantesca osa es sólo un mito que se puede domar con los engaños del sentimiento. La romanza invita a las estrellas a desaparecer de prisa del cielo de Pekín, que está insomne a causa de la competición de enigmas que implica la sucesión del trono. Éste se enfrenta con un bello agudo que conmueve al teatro, como en los tiempos de los tenores cuando daban el do de pecho: ¡bravo, bravo! A veces basta un agudo. En verdad, el personaje del Príncipe Ignoto tiene un miedo aterrador a vencer, porque en caso de ganar, se encontrará en los brazos de su osa aunque ella ahora se muestre mansa: ¡no se sabe nunca! Y su «tramontate, stelle» debería concluirse con una derrotada y patética llamada a la muerte: «al alba moriré», en lugar de aquel «vencer, vencer» un poco fascista.”. Cfr. DALLAMANO, P.: “Turandot di Puccini all’Opera. Acuti di metallo della principessa”, en: *Paese sera*, 6 enero 1977. A.P.T.

<sup>604</sup> “Pedro Lavirgen in maggior evidenza per il timbro vocale suadente e suggestivo e per la coraggiosa sicurezza del suo canto spiegato”. Confróntese DE ROSSI, G.: “«Turandot» all’ insegna della professionalità”. A.P.T. Recorte de prensa atribuido a enero de 1977. Recogido en Apéndice Doc. N.º 192.

\*\*\*\*\* \*\*\*\*\*

Los siete años de la carrera de Pedro Lavirgen que hemos reunido en esta parte cuarta, pueden sintetizarse de la siguiente manera:

Bajo el epígrafe *Escalando hacia la pirámide*, que comprendía los años 1971-1972, analizamos las páginas de éxito que ha cosechado el tenor en los teatros norteamericanos de Houston, Baltimore, Pittsburgh, Hartford, así como en las canadienses ciudades de Winnipeg y Toronto; y las de Suramérica, con referencias a las actuaciones en el T. Colón de Buenos Aires, y los colombianos T. Pablo Tobón de Medellín y T. Colón de Bogotá. Ya en el continente Europeo actuaba en los italianos Teatro Regio de Turín, el Massimo de Palermo, el Teatro Municipale de Piacenza y el San Carlos de Nápoles, así como en Viena, Berlín, y la ciudad francesa de Graslín, para cumplir con el compromiso de sus obligaciones hasta en Tokio.

En España debutaba con *La fuerza del destino* en el Liceo de Barcelona, un nuevo título que ha incorporado a su repertorio; pero también ofrecía un Canio insuperable, Fernando, e intervenía magistralmente en el Concierto Homenaje al empresario Pamias donde, impecable y con poderoso aliento, cantó el *Improvviso* llevándose una de las más clamorosas ovaciones de la noche entre treinta cantantes punteros.

En La Coruña presentaba sus versiones de *Trovador*, *Tosca* y *Aida* y al año siguiente *Cavalleria rusticana* y *Turandot*, todas con grandes ovaciones. Así mismo triunfaba en las importantes temporadas de Bilbao y Oviedo. A la primera fue sustituyendo a Franco Corelli, donde tuvo que hacer valer su nombre, y, con su recreación de Don José recibió unos elogios que bien sintetizan los cosechados en los mencionados escenarios internacionales en los que actúa a lo largo de estos dos años. Efectivamente, conquistó a la amplísima audiencia, mostrando ser un tenor de magnífica y timbrada voz, de gran color, firmeza y facilidad y seguridad en los agudos. Sólo el cantar como lo hizo la famosa *Aria de La flor*, le justificaba como uno de los mejores tenores nacionales: matices, sentimiento dramático y en el final, inflexiones vocales de gran fuerza, alcanzando los agudos con potencia,

amplitud y seguridad. Al mismo tiempo resultaba ser un gran actor, que sabía fundir la acción dramática con la música. La delicadeza, el gusto exquisito y su escalofriante expresión son muestra de las virtudes imprescindibles para una excelente capacidad interpretativa como era la de Pedro Lavirgen. *Carmen* la llevó al escenario en 12 ocasiones, pero fue *Aida* la que en 27 funciones supuso su duro caballo de batalla, seguida de *Il trovatore* (10), *I pagliacci* (6), *Turandot* (5), *Don Carlo* (5); e igualmente, fue ovacionado y vitoreado con *Norma*, *Andrea Chénier*, *Tosca*, *Lucia de Lammermoor* o *Madama Butterfly*, un título no muy habitual entre su repertorio.

Recibió las distinciones del Título de Hijo Preclaro y Predilecto de Bujalance, mientras que los Premios Nacionales de Teatro, correspondientes a la temporada 1970-1971, le reservaron el Premio Nacional de Interpretación Lírica, reconocimiento que, en un caso bastante insólito, ha obtenido por segunda vez.

Durante los años 1973 y 1974 Pedro Lavirgen conquistaba los escenarios, siendo aclamado y ovacionado en la tierra de tenores: un público italiano que ya había solicitado el *bis* en Nápoles (diciembre de 1972), o como en Piacenza donde se le ha otorgado el Premio “Verdi de Oro” y se habla de su voz como un tenor musical y generoso como pocos. En referencia al rol de Don José, se reconoce que desde el primer acto al cuarto lo daba verdaderamente todo, entregándose y poniéndose en el papel con tonos de voz de autenticidad escénica, hasta el preocupante final que vive con ímpetu y fuerza dramática (enero de 1973). Al año siguiente repitió el éxito con el título *Andrea Chénier*.

En Mantua (febrero 1974), la Asociación de Amigos de la Lírica organizó, en honor del tenor revelación del Teatro Sociale, un homenaje en el que le hicieron entrega de una Medalla de Oro con la que se le reconocía su excelente labor profesional durante la temporada. Caracterizado como Manrico, ofreció coherencia y ardor en el plano interpretativo, señalándose además, en aquellos días, que ningún tenor podía mejor que él dar vida a ese protagonista. Como Mario Cavaradossi, Pedro Lavirgen mostró un canto de una finura extraordinaria, rico en matices y acentos propios de un gran tenor, desatando una lluvia de aplausos y peticiones de *bis*.



También constituyeron un rotundo éxito sus actuaciones en Cremona (*Turandot*) y Pisa (*Cavalleria rusticana*), así como el debut en La Arena de Verona. En esta última actuación hizo un Radamés muy aplaudido a lo largo de toda la representación, mostrándose pleno de generosa entrega y temperamento, que la prensa italiana calificó de torrencial (agosto 1974).

En España triunfó en el Liceo de Barcelona con *Turandot* (enero 1973), para la que ofreció unos agudos perfectamente resueltos junto a un clima más lírico, que le hicieron valedor de fuertes ovaciones y de la entrega del Premio de Ópera del Gran Teatro del Liceo por su magnífica interpretación como Calaf: un premio instituido por el diario *El Noticiero Universal*, que recogía la atribución unánime de la crítica musical barcelonesa en referencia a esa temporada. Al año siguiente, en este recinto también se sucedieron las ovaciones para los títulos: *L'amore dei tre re* de Italo Montemezzi y el verdiano *Il trovatore*.

En la ópera de Puccini, Lavirgen recogió también los aplausos del público de Valencia, mientras en Madrid, mostró ser uno de los indiscutibles grandes tenores que paseaban el nombre de España por el mundo. Efectivamente, en *Carmen* puso en juego dos virtudes que se reducían a una sola condición: la generosidad. Generosidad en la voz grande, ancha, caliente, con agudos espléndidos, con graves llenos; y generosidad en el temperamento que lo daba todo, que se entregaba sin reservas al cantar, al decir, al hacer, al componer con talento y fuerza de contrastes el personaje. Siguiendo en Madrid, en 1974 demostró ser un espléndido Canio, para el que aunó una prestancia vocal y escénica, encontrarse en un gran momento de voz, con un estilo verdaderamente adecuado y llenando la escena con talento de actor.

En estos años, la labor de la Asociaciones de Amigos de la Ópera se materializaba en la organización de pequeños festivales en cada una de las ciudades de España, que coexistían con otras iniciativas. Entre algunas de sus actuaciones, en La Coruña ofreció *Simon Boccanegra*; en Valencia, *Andrea Chénier* y *Samson y Dalila*; en Tenerife, *Carmen*, donde fue ovacionado durante cinco minutos. En 1974 representó ópera en Marbella y en Córdoba (*Tosca*).

Su voz ha sido calificada de atrayente porque resalta vigorosa en sus agudos, con acentos llenos y cálida sonoridad en los centros. Su interpretación se tildaba de segura porque Lavirgen poseía un total convencimiento sobre sus grandes posibilidades, con ductilidad, expresiva y con temperamento. No dejaba impasible al auditorio, ante todo era una generosidad vocal. Los elogios hacia el cantante, en ocasiones, quedaron materializados en los premios que hemos mencionado.

Sin distinciones entre el público americano, canadiense, japonés, venezolano o europeo, se ha forjado un nombre en cada uno de los escenarios y ciudades en las que ha actuado: Teatro San Carlos de Nápoles, Teatro Municipale de Piacenza, Gran Teatro del Liceo de Barcelona, Fujiwara Opera Bunka-Kaikan de Tokio, Dade County Auditorium de Miami, Gran Teatro de las Artes de Montreal, Gran Teatro de Québec, Centro Nacional de las Artes de Ottawa, Sala Pleyel de París, Staatsoper de Viena, Teatro Municipal de Caracas, Teatro Principal de Valencia, Teatro de La Zarzuela de Madrid, Teatro Colón de La Coruña, Pabellón de los Jardines Cautelar de Elda, Marbella, Gran Teatro de Córdoba, Teherán, Teatro Sociale de Mantua, Teatro Ponchielli de Cremona, Teatro Verdi de Pisa, La Arena de Verona, San Sebastián, Teatro Guimerá de Tenerife, Hamburgo, Belgrado, Centennial Concert Hall de Winnipeg de Manitota, Auditorium Music Hall de Memphis, Teatro Lírico de Baltimore o Theatre of the Performing Arts de Nueva Orleáns.

De acuerdo con las fuentes que hemos manejado, durante 1974 y 1975 ofrece 21 representaciones de *I pagliacci*; 17 de *Carmen*; 8 de *Il trovatore*; 7 de *Turandot* y *Aida*; 4 de *Don Carlo*; 3 de *La forza del destino* y 2 de *Tosca* y *Cavalleria rusticana*. Junto a las óperas de su repertorio, también encontramos la incursión del tenor en otros títulos como *Simon Boccanegra*, *Samson y Dalila*; *Il tabarro*; *Andrea Chénier* y *L'amore dei tre re*.

En todo momento –como el propio Pedro Lavirgen expresaba– se movía en un terreno del arte que estaba siempre lleno de dificultades, sólo superables a base de voluntad. Gracias a una excelente fibra artística y a una autoexigencia, logró mantenerse en una línea de éxitos ascendentes que le ayudaron a elevarse a las mayores cumbres de reconocimiento.

Un balance de los años 1975 y 1976 nos llevan a la consideración que ha supuesto para nuestro protagonista una sucesión casi ininterrumpida de representaciones operísticas que han transcurrido de manera vertiginosa, casi sin una concesión de un tiempo que asegurara el descanso: ni siquiera contaba con la reposición fisiológica que suponía el desplazamiento de una ciudad a otra. El constante viajar –aunque estimulante de alguna manera– es un peso emocional y físico que sólo puede ser soportado por el amor de los cantantes a su arte, tal y como dijo el tenor en una entrevista: “Tienes que tener un sentimiento religioso para el canto. Si no tienes esta pasión por él, irías al infierno. Tienes que sentir que darías todo para cantar, para satisfacerte a ti mismo.”<sup>605</sup>

En el Gran Teatro del Liceo de Barcelona durante la temporada de 1974/1975 Pedro Lavirgen intervino en cinco espectáculos: las verdianas *La fuerza del destino* y *Macbeth*; *La Dolores* de Bretón, *Carmen* de Bizet y una Gala. En las críticas que hemos manejado encontramos palabras de elogio para el tenor. Salvando los comentarios específicos para cada uno de los roles, hallamos términos comunes que nos reflejan el arte de la interpretación de Pedro Lavirgen. En Barcelona es uno de los ídolos del público y sus fans lo esperan tanto en el escenario como en los camerinos para felicitarlo y pedirle autógrafos. Es un artista a quien se identificaba desde el mismo instante en que atacaba la primera nota en cualquier interpretación, y su estilo es inconfundible: por su musicalidad; la calidad de matización; su bravura, sus arrestos; su corazón y talento; su actuación segura y apasionada. Es uno de esos pocos cantantes que posee el don de “pasar la batería” y de este modo su comunicación con el público era perfecta: hacía vibrar al público. Los aplausos que recibió fueron de un frenesí y duración de los que los liceístas dedicaron a muy pocos artistas. Su constante fue la entrega sincera de sus posibilidades, dando cuanto pudo en todo momento.

En 1976, Lavirgen acudió nuevamente a Barcelona, ofreciendo *Lucia di Lammermoor*. Perfecto de voz, con un timbre robusto, vibrante y viril, con acentos en los que palpitaba la emoción, la ira, la ternura, y todas las reacciones psicológicas del personaje. Así es como Xavier Monsalvatge justificó su triunfo.

---

<sup>605</sup> JANICE, K.: “Tenor is one of a rare breed”, en: *Winnipeg Free Press*, 19 noviembre 1976, p. 26.

Las palabras escritas referentes a sus representaciones son testimonios de aprobación: un exitazo en el Teatro Petruzzelli de Bari, con *Carmen* (enero de 1975). Lo mismo cabe decir de las actuaciones en el City Hall Concert Hall de Hong Kong, con el *Requiem* de Verdi y *La vida breve* de Falla, la primera obra ofrecida después en los conciertos celebrados en marzo el Teatro Real de Madrid.

Cuando intervino en el Gaiety Theatre de Dublín y en la Opera House de Cork (abril), con *Tosca* y haciendo su debut en *Un ballo in maschera* respectivamente, la prensa irlandesa describió a una voz maravillosa: de un timbre poco común (extraordinario), utilizada muy sutilmente y con variedad. No se recordaba semejante representación de un tenor desde el Cavaradossi de Stefano. Era un cantante que hacía vivir una experiencia que no se olvidaba durante un tiempo. Su compenetración con la audiencia era inmediata. Observamos que son unos términos muy parecidos a los que reflejaba la prensa barcelonesa.

En abril el Teatro de la Ópera de Niza con *La forza del destino*, nuestro tenor era definido como un cantante que sentía lo que cantaba, seguro, de un agudo contundente, muy logrado, razones por las que obtuvo el entusiasmo popular (L. Roggero). A lo largo de ese año 1975 cantó *I pagliacci* en Hamburgo, *Andrea Chénier* en Cremona, *Il trovatore* en Seattle (Washintong). Desde el Teatro Principal de Zaragoza, una presentación extraordinaria de *La Dolores* de Tomás Bretón viajó hasta el Teatro An der Wien Viena...

Pedro Lavirgen mantuvo una estrecha relación con el público vienés del Sttasoper, teniendo constancia de cómo tras las representaciones de *Turandot* y *Un ballo in maschera* (julio) obtuvo ovaciones finales de veinte minutos, teniendo que salir a saludar repetidas veces. Éxito que le condujo nuevamente a dicha ciudad, representando lo más característico de su repertorio: *Il trovatore*, *Un ballo*, *Cavalleria rusticana*, *Don Carlo*, *I pagliacci*, *Tosca*, *Turandot* y *La forza*.

En España, aparte de las representaciones con *Norma* en el Teatro Cervantes de Elda (un nuevo éxito igualmente reflejado en la crónica del Antonio Fernández-Cid), ofreció *La forza* en Tenerife y disertó sobre la enseñanza del canto en el contexto de la VII Decena de Música de Toledo. Con ésta vemos la implicación personal del cantante que se proyecta en una faceta de compromiso

social, exponiendo su punto de vista sobre los problemas que acucian al estudiante de canto. Actuó en Málaga, y en el Teatro Municipal de Mahón ofreció su *Otello*, donde el público lo distinguió con imponentes ovaciones “ganado por su vehemencia interpretativa y su voz densa, limpia y de hondo lirismo.” En Elche se presentó como Mario (agosto) y en el Coliseo Albia de Bilbao debutó con un nuevo título de Verdi: *I masnadieri*.

En la Arena de Verona ofreció tres óperas de rotundo éxito *Turandot*, *La forza* y *Carmen*. En el papel de Calaf ocupó un puesto de honor, con una voz segura que y que corría por el auditorio, siendo uno de aquellos tenores seriamente profesionales, que daba honestamente lo que tenía, con franqueza, por lo cual había recibido los más merecidos aplausos: su voz robusta y aterciopelada, su temperamento generoso y sutil, su inteligencia, su técnica madura y elegante convencieron con rotundidad al público que con frecuencia interrumpía la representación para dedicarle sus ovaciones.

En *Carmen* cosechó un “*successo personale*”: exhibió su voz no sólo en aquel registro agudo que representa la joya de su amplia extensión, sino también en el fraseo, una versatilidad que pone al tenor español dentro de los más seguros y rarísimos dado el desierto del panorama de los tenores de la lírica contemporánea. El propio Antonio Fernández-Cid saboreó esta ópera y nos reflejó al tenor como el máximo triunfador de la temporada, sobre todo para los 22.000 espectadores que en todo momento le aplaudieron y bravearon hasta la locura, cuando le resultaba imposible describirlo sobre el escenario de La Arena: “su inmejorable dicción, la elegancia y contundencia en el fraseo, la expresividad y emoción contenida en el cantabile, la compenetración total con el personaje que vive y hace vivir, todo ello servido con voz de fácil y perfecta emisión, fresca, robusta, expresiva y rebosante de facultades”.

En el Covent Garden de Londres (noviembre de 1975) hizo su presentación con *Carmen*, con la que, vocalmente y en el aspecto dramático, alcanzó alturas imprevisibles. El mismo título que llevó un mes más tarde al Teatro Comunale de Bolonia, ofreciendo un Don José generoso e inteligente, un

intenso personaje en el último acto como. La crítica reconocía un claro fraseo y el equilibrio que establecía entre los graduados arranques líricos y los dramáticos. Por ello su actuación quedaba como una experiencia auténtica de absoluto respeto.

Sin duda alguna, el momento más esperado en toda la carrera de Pedro Lavirgen fue su presentación en el Teatro alla Scala de Milán interpretando dos de sus roles más carismáticos: Radames (febrero) y Calaf (mayo). Todo un acontecimiento narrado por el español Luis Monset Castells, quien asistió a varias de las representaciones de *Aida*. Derramando nobleza y elegancia en la voz y el fraseo, durante los dos primeros actos, a nadie pudo escapar la belleza y el mordiente de su timbre y la verdad de una técnica eficiente y segura. En el tercer acto, siempre seguro de sí mismo y con posibilidad de lucir sus portentosas facultades, enloqueció al público haciendo gala de un temperamento sobrecogedor y escalofriante, unos *fiatos* que dejaron sin aliento al espectador, una voz madura, robusta y noble en toda su extensión, y unos agudos seguros, amplios y potentes que desbordaban la emoción hasta entonces contenida de los espectadores. Las ovaciones estallaron al final.

*Aida* fue nuevamente representada por Lavirgen en Niza y en La Arena de Verona (con nueve funciones en junio): un Radamés de generoso empeño vocal y capaz de alcanzar en el suelo de la Arena la identificación psicológico-estilística del personaje. Por el contrario, el público de Caracas se quedó sin poder escuchar a un trovador, dado que el protagonista Lavirgen (Manrico) fue secuestrado. Afortunadamente todo quedaría como una anécdota.

Recorrió medio mundo ofreciendo su *Turandot*, desde el Teatro de la Ópera de Sao Paulo en Brasil al Teatro de la Ópera de Roma, donde deslumbró por su timbre vocal fascinante y sugerente y por la valiente seguridad de su canto. De algunas de las representaciones tenemos registros sonoros que nos han permitido confrontar los testimonios escritos con las grabaciones, redescubriendo así sus facultades interpretativas.

Son años de plenitud de facultades vocales, en los que se ven cumplidas las aspiraciones del tenor: por mérito propio su nombre ha encabezado las carteleras de los teatros de ópera más importantes del mundo y como primera figura ha contado con compañeros de reparto de renombre internacional.

El público, como hemos constatado, respaldaba con sus ovaciones la entrega interpretativa de un cantante que ponía su voz al servicio de cada personaje, de un tenor formado en las tablas del escenario que arrastraba tras de sí una firme carrera. Saboreaba las mieles del éxito y él, más que nadie, era consciente de que en 1976 se encontraba en la cima de su carrera: “en la cumbre de la pirámide”.

Entre los críticos que habían seguido la carrera de Pedro Lavirgen, Luis Monset consideraba de justicia el calificarlo como a uno de los más grandiosos tenores que ha dado España, porque –sintetizando su bella definición– Lavirgen no interpretaba los personajes de Don José, Canio o Radamés: Los creaba.





**PARTE QUINTA**  
**CAMBIOS EN LA ESCENA**  
**(1977-1981)**



En esta parte realizaremos un seguimiento de la proyección profesional de Pedro Lavirgen desde los años 1977 a 1981, que hemos distribuidos en dos bloques de contenidos:

El primero, titulado *Los años para una transición*, lo iniciaremos ofreciendo un estudio sobre la nueva realidad social y cultural que se va conformando en España, una vez que instaurada la democracia se reordenan las instituciones estatales y se configura un nuevo contexto en que se desarrolla el arte lírico. Durante 1977 y 1978, el tenor realiza unas actuaciones sobresalientes en las correspondientes temporadas del Liceo de Barcelona, con *Il trovatore*, *I due Foscari* y *Aida*; en el Festival de Ópera de Madrid, con *La forza del destino* y *Norma*, así como en las temporadas provinciales. Su role como Don José será reclamado en Tokio, Génova, Avignon, Viena o Edimburgo, cuando decide opositar al Cuerpo de Profesores de Enseñanzas Artísticas, en la especialidad de Canto y obtiene la plaza correspondiente del Conservatorio Superior de Música Madrid.

Un segundo bloque “*Sólo seguir cantando...*”, recoge el trienio comprendido entre 1979 y 1981. Tras una incertidumbre inicial, Lavirgen se mantiene en la brecha de la ópera cosechando reconocidos triunfos como los que ofrece en Barcelona, Valencia, Oviedo, La Coruña, México, Uruguay, Catania, Besançon, Bregenz o Bélgica, entre otros. En su agenda figuran los personajes de Mario y Don José; aborda Macduff y Samson; aunque es el tiempo de madurez para el Otello, e incluso para “óperas raras” como *Zigor*, en euskera. Así mismo formará parte del espectáculo *Antología de la Zarzuela* de José Tomayo, un triunfo en Madrid, y de la producción de *Carmen* en versión castellana, con la que irrumpe en el ruedo de la Maestranza de Sevilla.

## 1. 1977-78, LOS AÑOS PARA UNA TRANSICIÓN

A partir de 1977 la actividad profesional de Pedro Lavirgen se desarrolla, utilizando términos musicales, con un tempo o a aire *moderato*. Dos años antes había trasladado su residencia familiar de Milán a la capital madrileña, y tras una etapa de intensa actividad operística, inicia lo que consideramos una nueva trayectoria profesional. Parece que una vez visto cumplidos sus sueños, de haber marcado sus metas artísticas, reorienta su horizonte más inmediato hacia una reducción de las actuaciones. No por una acción premeditada inicialmente, sino como consecuencia de las circunstancias que debe afrontar, marcadas por un estado de salud debilitado que afecta a sus condiciones vocales, una de sus armas de seducción en el escenario. Pedro descubre que no está en plenitud de sus capacidades.

La intensa trayectoria artística del tenor entre los años 1971 a 1976 ha hecho que concentremos nuestra atención en el seguimiento de su actividad interpretativa, sobre la que hemos ido apuntando los acontecimientos de la vida cultural española más relevantes. Para entonces, en España se han producido enormes cambios políticos que van a afectar al organigrama de las estructuras sociales. Toda la vida española se convulsiona y el mundo de la música también. Por ello, analizaremos los aspectos culturales que han conformado la manera de comprender el fenómeno operístico en la última etapa del franquismo. Nos servirá como referencia para las etapas venideras, la transición y el gobierno de la UCD, que vienen a coincidir con los límites que nos hemos marcado para los siguientes bloques de contenidos. La cultura atraviesa una crisis, particularmente la Música y el Teatro, ante la falta de una política estatal que asegure la pervivencia de los eventos musicales y operísticos que se venían realizando.

## 1.1. LA NUEVA REALIDAD ESPAÑOLA

Durante los últimos años del franquismo (1970-1975) la ópera en España se ha ido manteniendo como una manifestación artística que, escapando casi de toda lógica, se ha sostenido gracias al impulso de las Asociaciones de Amigos de la Ópera y al apoyo prestado por la institución municipal de algunas localidades. Sin embargo, la situación se va haciendo cada vez más insostenible y pese a la voluntad de las asociaciones, España carece en esos momentos de una infraestructura que asegure la continuidad de los espectáculos operísticos: de un lado, la limitada capacidad de los teatros de provincias que eleva el precio de la localidad; de otro, las breves temporadas de ópera provinciales que aseguran el éxito de la representación, a base de la presencia de divos consagrados y que puedan compensar la austeridad de la puesta de escena. La afición a la ópera, organizada en las Asociaciones, consigue el patrocinio de ayuntamientos o, en su caso, la ayuda estatal; pero, en el fondo, late el problema de una carencia económica y de infraestructura para asegurar las representaciones del género, el operístico.

Mientras Pedro Lavirgen desarrollaba su carrera de fuerte proyección internacional y de reconocimiento en el extranjero, junto a sus actuaciones en España, una nueva realidad sociopolítica se estaba configurando en su país. Tras la muerte de Franco en noviembre de 1975 una primera etapa, denominada de transición política, marcada por el camino hacia la democratización, nos conducirá hasta la aprobación de la Constitución de 1978.

En este período se suprimió el aparato del *Movimiento*, se legalizaron todos los partidos políticos, se gozó de una absoluta libertad de prensa, incluso antes de que esta fuera legislada, y se estableció un consenso entre las fuerzas políticas para celebrar las primeras elecciones generales (junio de 1977), en las que un partido con vocación de centro UCD, con Alfonso Suárez, obtuvo la mayoría absoluta. Con este presidente se abrió una nueva etapa en la historia de

España, correspondiente al primer gobierno constitucional, de 1978 a 1982, en que se consagraron las formas del Estado de las Autonomías y se celebraron las primeras elecciones municipales democráticas.<sup>1</sup>

Esta nueva realidad política de España debía suponer un nuevo panorama para la sociedad y para la vida cultural, en la que debemos insertar la música. Sin embargo –siguiendo a Javier Tusell– no existió propiamente una coincidencia entre la transición política hacia la democracia y la transición en el terreno cultural. De hecho, la transición cultural ha sido posterior en el tiempo, no se produjo una afloración inmediata de los valores a los que la situación política anterior hubiera sumido en el olvido. La cultura estuvo protagonizada por quienes empezaron a desempeñar en ella un papel importante a mediados de la década de los setenta, momento en que no sólo aparecieron unos protagonistas y unas tendencias sino también unos circuitos comerciales y una infraestructura mínima que ha sido la vigente hasta los noventa. Entre los rasgos de la cultura de la transición, Tusell señala: su tránsito rápido hacia la libertad en esta materia; el carácter de recuperación de parte de la tradición intelectual que había quedado rota por motivos políticos; la popularización de la cultura, pues ésta se convirtió en objeto de consumo y la constatación de las insuficiencias legislativas y estructurales. Estas últimas se prolongarán hasta la década de los ochenta, en que la creciente demanda cultural no encontraba infraestructuras, como los auditorios, ni una enseñanza musical que permitiera la formación de profesionales.<sup>2</sup>

En el terreno educativo, desde 1970, con la Ley General de Educación de Villar Palasí, se consagró la escolarización obligatoria y gratuita desde los 6 hasta los 13 años y el sistema educativo se estructuró en diferentes niveles: E. Preescolar, E. General Básica, Bachillerato Unificado Polivalente y Educación Universitaria. A éstos se adhirieron otras enseñanzas, como la Formación Profesional, la Educación para Adultos, la Educación Especial y las Enseñanzas

---

<sup>1</sup> COMELLAS, J. L.: *Historia de España Contemporánea*. Ediciones Rialp. Madrid 1988. pp. 540-543.

<sup>2</sup> Confróntese TUSSELL, J.: *La transición española a la democracia*. Historia 16. Madrid. 1997, pp. 186-187.

Especiales.<sup>3</sup> No obstante, la E.G.B. y el B.U.P. no se implantaron hasta 1974, si bien, la década posterior a 1975 presenció una considerable expansión de la enseñanza media, con un considerable incremento de mujeres en las aulas, como demostrativo de los importantes cambios que se produjeron en la sociedad. En materia educativa hubo de esperarse a los cambios legislativos que se produjeron a partir de 1982.<sup>4</sup>

La crisis económica mundial de 1973 puso al descubierto la debilidad de España, derivada de las condiciones en las que se hallaba inserta dentro del capitalismo mundial. Posteriormente, el equilibrio relativo de los grupos sociales históricos se modificó profundamente con el crecimiento económico, a través de la incorporación a la clase dominante de una élite vinculada a la banca, a la empresa y a la administración, el aumento de la clase media independiente y el de la clase media asalariada.

Al mejorar el nivel de vida se transformaron las costumbres y la vida cotidiana con el acceso a los bienes de consumo y una fuerte presión demográfica que concentraba grandes masas de población en las ciudades. Estas transformaciones profundas influyeron en la sociedad y la expansión de la cultura comienza a resquebrajar una sociedad tradicional hacia conductas más liberales con la entrada de las nuevas corrientes de rebeldía europeas, marcadas por la moda y la propia música (Rock, Beatles...). A este efecto las canciones de Paco Ibáñez, Raimon, Juan M. Serrat simbolizaron la renovación frente a los viejos esquemas sociales y personales, e incluso comportaron una nueva concepción de la discrepancia política.<sup>5</sup>

La transición coincide con el auge de la nueva cinematografía y un nuevo estilo en los medios de comunicación. Las nuevas inquietudes estéticas y musicales de la juventud, muy conectadas con los movimientos europeos, habían

---

<sup>3</sup> En el lustro 1970-75 la administración del Estado dedicaba a educación el 15%, cantidad que comenzó a crecer en 1981, aún así suponía una cantidad muy por debajo de lo que era práctica común en la mayoría de los países desarrollados. Para un estudio más exhaustivo remitimos a GONZÁLEZ ANLEO, J.: *El sistema educativo español*. Instituto de Estudios Económicos. Madrid, 1985, pp. 217.

<sup>4</sup> Cfr. TUSEL, J.: *Op. cit.*, p. 190.

<sup>5</sup> Vid. SECO SERRANO, C.: "El régimen de Franco y la transición a la democracia (de 1939 a hoy)" en: ORTÍZ, D. (Director): *La transición a la democracia (1975-1982) Historia de España*. Tomo 12. Editorial Planeta, Barcelona, 1991, pp. 194-204.

tenido su arranque en la *canción de protesta* y hallaban ahora su despliegue como una proclama práctica de libertad. En el ardor de la libertad recién estrenada se perdieron a veces los papeles, y las formas. Es preciso reconocer que la vieja inclinación de algunos a confundir la libertad con la chabacanería volvió a salpicar la limpieza de los demás.<sup>6</sup>

La época de Franco la vida cultural quedó definida por la subcultura de consumo de masas antes que por la propia cultura oficial, es decir, una cultura carente de preocupaciones políticas e intelectuales. La popularidad y éxito favorecía, vía el entretenimiento y la evasión, la integración y la desmovilización social del país. Tras una incertidumbre inicial, en 1976, la democracia supuso la supresión del control estatal por parte del aparato gubernamental, y la paulatina creación de nuevas instituciones. Junto al auge del cine, se mantuvieron algunas de las formas de entretenimiento; entre ellas, en primer lugar, el fútbol, que desde el año 1951 se transformó en un acontecimiento que galvanizaba a la masa de la población.<sup>7</sup> Efectivamente, este deporte era una forma barata y emocionante para divertirse y escapar de la sombría realidad. En la liga, con el paso del tiempo, se introdujeron significaciones sociales y políticas.<sup>8</sup>

### 1.1.1. La crítica musical en la prensa

La nueva democracia española no se inspiraba en un proyecto cultural unilateral y excluyente; no reivindicaba ni proyectaba hacia la sociedad una determinada interpretación de la historia, unos determinados credos estéticos ni unos gustos culturales dados. Esta cultura se estableció merced a un sistema radicalmente nuevo de prensa y radio y, más lentamente, de televisión. Posteriormente se produciría el resurgimiento de las culturas de las Comunidades

---

<sup>6</sup> Confróntese *Ídem*, pp. 406-407.

<sup>7</sup> MENÉNDEZ PIDAL, R.: *Historia de España. La época de Franco, 1939-75*. Sociedad vida y cultura. Espasa Calpe. Madrid, 2001, pp. 449- 550.

<sup>8</sup> SECO SERRANO, C.: *Op. cit.*, p. 205.



autéonomas, como expresión de una nueva idea de España basada en su pluralidad cultural y lingüística.<sup>9</sup>

Desaparecido el Ministerio de Información y Turismo, se procedió al cierre o venta de los periódicos del Estado. Entre 1975 y 1982, trece periódicos se cerraron y diecisiete se vendieron; los restantes, clausurados definitivamente, de manera que desaparecieron algunos exponentes del franquismo como *Arriba*, *Pueblo* o *El Alcázar*. Con la creación en 1976-1977 de grandes grupos de comunicación (PRISA, Zeta...), de periódicos nuevos, como *El País*, *El Periódico de Cataluña*, *Diario 16*, *Deia*...; o con la desaparición de otros, por razones económicas, como *Informaciones* y *Diario de Barcelona*, se produjo un enorme cambio en la prensa española, estimulado por la propia competencia.<sup>10</sup>

Estos cierres incidieron en la labor de la crítica musical que hasta ahora se había venido haciendo; *Arriba* realizó un servicio musical monográfico, que con carácter semanal abordaba temas de relieve; estaba a cargo de su titular Enrique Franco y su colaborador Tomás Marco. Antonio Iglesias, en *Informaciones*, estaba al frente de una página que se publicaba el jueves dedicada a la música. En *El Alcázar* escribía Lerdo de Tejada; en *Pueblo*, Ángel del Campo y en *Madrid*, hasta su cierre, Juana Espinós. Mientras, seguían escribiendo Ramón Barce en el diario *Ya*; Xavier Monsalvatge, que consiguió que *La Vanguardia* dedicara una página semanal a la música; o Fernando Ruiz Coca que también había establecido un espacio en *Nuevo Diario*. Como señalaba Fernández-Cid –que escribía puntualmente en *ABC*–, la música no ha sido en nuestro país un artículo de primera necesidad ni aún dentro del acontecer cultural específico. Por ello, no le extrañaba el hecho de que la prensa diaria no se mostrara muy propicia a la concesión de un espacio generoso y de una sección fija, cuando, además, dentro de lo musical abundaban parcelas más frívolas relacionadas con la publicidad.<sup>11</sup>

Cataluña, que había mantenido una intensa actividad musical, experimentó una propia evolución de la crítica musical. Así lo explicaba Xosé Aviñoa cuando

<sup>9</sup> Confróntese FUSI, J.P.: *Un siglo de España. La cultura*. Marcial Pons, ediciones de Historia. Madrid, 1999. p. 153.

<sup>10</sup> *Ídem*, p. 150. Como específica, en 1975 los periódicos de más difusión eran *ABC* y *La Vanguardia*.

<sup>11</sup> FERNÁNDEZ-CID, A.: *La música española en el siglo XX*, pp. 388-389.

afirmaba que la posguerra fue dura con la crítica musical, como con cualquier crítica. Entonces, las breves reseñas de los conciertos no eran muy abundantes, y las notas de sociedad eran todo cuanto se podía esperar de la sección musical de los periódicos. Como ejemplo, señala la revista *Liceo* (1944-1964), en la que coexistían las noticias de la alta sociedad catalana con los artículos de carácter crítico firmados por J. Palau o X. Monsalvatge.<sup>12</sup> Una extraña combinación que tenía su sentido si pensamos en la atmósfera social que rodeaba el ambiente operístico de la ciudad.

Aviñoa reconoce la influencia que han ejercido las plumas de Monsalvatge, Arturo Menéndez Aleixandre, Oriol Martorell, Joseph Casanovas, Joan Arnau o Manuel Valls, punto de referencia para la actividad desarrollada en los setenta cuando la crítica en la prensa se consolidó como tal. A los críticos anteriores, procedentes de diferentes campos de la música, sumaba los nombres de Taverna-Bech, Marcello Cervelló, Miguel A. Catoni, Jesús García Pérez, Pablo Nadal, José M<sup>a</sup> Colomer o Juan Manuel Infiesta, estos seis últimos profesionales, en torno a la revista *Monsalvat*. En los años ochenta se añadirá una nueva generación de críticos, surgida de la profesión periodística, con la que conviven Jordi y Marcello Cervelló, Roger Alier o Pablo Nadal, entre otros, quienes desde su personal tendencia proporcionaron una interdisciplinariedad beneficiosa para la crítica.<sup>13</sup>

Como podemos comprobar, los críticos mencionados forman parte de las fuentes directas que hemos utilizado para testimoniar las actuaciones que Pedro Lavirgen ha ofrecido en España, y muy especialmente la labor que ha desarrollado en el Teatro del Liceo de Barcelona.

---

<sup>12</sup> Cfr. AVIÑO A, X.: “Setenta años de crítica musical en Cataluña”. *Ritmo*. Madrid, n° 593, noviembre 1988, pp. 168-170. Para una mayor información sobre las revistas musicales publicadas en Cataluña desde 1929 a 1988, remitimos a este artículo.

<sup>13</sup> Vid. *Ídem*, p. 170. Es nuestra intención abordar la crítica musical como uno más de los aspectos a tener en cuenta dentro del panorama de la música en España. Sin duda, uno de los estudios más profundos sobre este campo lo podemos encontrar en la Tesis Doctoral de Antoni Batista Viladrich titulada *Paraula i musica, la crítica musical a la premsa*, tal y como hemos visto reseñada en *Revista de Musicología*, Vol. XXVI, n° 1, 2003, pp. 311. Una sugerencia sobre cómo deber ser la crítica musical, así como un apunte sobre su historia y un análisis de la presencia de la música en *El País* a lo largo de 1981 nos lo proporciona CARREIRA, X. M.<sup>a</sup>: “La crítica musical”. *Ritmo*. Madrid, n° 508, enero-febrero 1981, pp. 29 a 36.

En 1975, un informe titulado *La música y el público del futuro*, preparado por el Consejo Internacional de la Música de la UNESCO, planteaba la necesidad de definir la cultura como un componente un factor esencial de la vida humana, no como una prerrogativa de una élite. Se hacía imprescindible atender a todas las demandas culturales de la población, y en el campo de la música era necesaria la adquisición de unos conocimientos básicos, que ayudasen a poner los cimientos de una auténtica cultura musical. Éstos conformarían uno de los principios de la democracia cultural, con la que se aspiraría también a que cada individuo pudiera ejercer un control completo sobre la manera en que se administraba la cultura.<sup>14</sup>

Para alcanzar estos objetivos, en este trabajo abordaban temas tales como las características específicas de la radio como medio para presentación de la música. En este sentido se estaba produciendo una tendencia hacia emisiones genéricas y una descentralización de la diversión. En el campo de la televisión, señalaba que este medio se utilizaba más para la emisión de programas sobre la música que para la retransmisión de acontecimientos musicales, cuando para la ópera se podían tomar dos formas: las retransmisiones que recogían la función completa, o bien, las adaptaciones realizadas especialmente para televisión. Aún así, y también para el ballet, este medio era bastante dudoso debido a ciertas dificultades técnicas y económicas.<sup>15</sup>

De cara al futuro, como conclusiones para determinar cuáles eran las necesidades para formar al público musical del mañana, el citado informe determinaba que la sociedad estaría cada vez más fragmentada y refugiada en comunidades pequeñas. Vaticinaba que mientras que la distribución de la cultura existiría a escala mundial, las fuerzas artísticas se desarrollarían a menor escala, pero esta situación no afectaría negativamente a estas fuerzas, pues serían dos fenómenos complementarios. La dispersión provocaría necesariamente una descentralización de la organización de la cultura porque, cuando la iniciativa local consiguiese que todos los miembros de una gran comunidad cumplieren con

---

<sup>14</sup> Confróntese KRAUS, E. y WEEDA, R.: *La música y el público del futuro*. Editado por Evertt Helm, París, 1975, p. 64. Para ello se posicionan en la metodología de la sociología especulativa de la música, según la cual la música tiene una función social, una función que se puede describir.

<sup>15</sup> *Ídem*, pp. 6-7.

su responsabilidad hacia el arte, éste se habría convertido en una parte integral que reflejaría la calidad de su estilo de vida.<sup>16</sup>

### 1.1.2. La vida musical en España

Las orientaciones de la UNESCO nos alejan aún más del panorama musical de la España de finales de la década de los setenta e inicios de los ochenta. A éste nos vamos a acercar a través de la descripción que nos ofrece José Luis Sotoca, en sus numerosos artículos, de gran sentido crítico, en la revista *Monsalvat*. Iremos tomando su hilo explicativo sobre el cual insertamos otras voces, unas corroborando sus observaciones y otras discrepando. Como una característica que define la vida musical de esos años setenta, veremos que las referencias sobre los problemas más comunes que le afectan se prolongarán casi hasta la década siguiente; estos son: la escasa actividad concertística; la baja formación musical de la población española; la escasa labor de los medios de comunicación en la difusión cultural; el descontento y la protestas de los músicos profesionales. Pasemos a analizarlas:

- La escasa actividad concertística. El montaje organizado de grandes ciclos sinfónicos o líricos y los innumerables actos organizados por institutos extranjeros o entidades particulares continuaba siendo privativo de las ciudades de Madrid y Barcelona. Mientras, en el resto de la geografía española, era la labor de Festivales de España, o algunos esporádicos festivales, los que llevaban la música en directo al oyente.<sup>17</sup>

En verano se realizaron festivales con base en la actividad musical. Algunos llegaron a estar encuadrados en la Asociación Europea de Festivales, como los de Granada y Santander; otros contaban con una larga tradición, como los San Sebastián y Oviedo, pero era necesario que la actividad musical no se

---

<sup>16</sup> *Ídem*, p. 84. Otros temas interesantes son las conclusiones sobre los cambios tecnológicos. Señala el problema que se plantea al intérprete que compite con sus propias actuaciones grabadas y su protección legal; la diversidad de idiomas musicales y el papel de la industria; la nueva relación trabajo y tiempo libre; las instituciones y las políticas culturales. Remitimos a las páginas 20, 21 y 65 del citado estudio.

<sup>17</sup> Vid. SOTOCA, J. L.: "Música en Madrid". *Monsalvat*. Barcelona, n.º 10, octubre 1974, p. 788.

encontrara monopolizada por los organismos oficiales, como lo estaba<sup>18</sup> y que la financiación llegara por la vía privada, a fin de no acabar con las ilusiones derrochadas en los Festivales de Ópera, que finalmente eran suspendidos por falta de financiación.

En 1975 se ponía fin a los trece años de labor de la Delegación Nacional de la Sección Femenina, como organizadora de los ciclos de Conciertos para la Juventud. Se celebraron hasta en 119 localidades y, según sus propias fuentes, crearon orquestas, compañías de ópera, grupos de cámara, ciclos pedagógicos a distinto nivel para la formación de los escolares. En esos años realizaron once mil conciertos dobles, con un promedio de asistencia por sesión de mil quinientos escolares.<sup>19</sup>

▪ La falta de formación musical de la población española. Un mal endémico estribaba en la falta de formación del oyente potencial y en las mínimas oportunidades que éste tenía para realizarse como tal. Para resolverlo, J.L. Sotoca planteaba la necesidad de incrementar la enseñanza musical: una política musical debe orientarse a una formación artística integral del individuo, para comprender y gustar la música desde la edad escolar. De este modo, con el paso del tiempo, estaría en condiciones de valorar y exigir también una calidad artística a la música, ello sin considerar el fondo humanístico que supone el conocimiento y la formación de cualquier disciplina artística.<sup>20</sup>

Desde 1975, y una vez puesta en marcha la Ley General de Educación, se levantaron las voces críticas, dado que no se había iniciado la educación musical establecida en la misma, esto es, la presencia semanal dentro de la E.G.B. (incluida la música en la Educación Artística, junto a la plástica y dramatización) y una asignatura de Historia de la Música dentro del primer curso del

---

<sup>18</sup> Las temporadas estivales de Madrid patrocinadas por Festivales de España ya no se celebraban en 1975. Aunque el nivel de ellas eran muy variables, al menos mantenía latente la vida musical de una ciudad, que precisa de intensa actividad cultural. Véase SOTOCA, J. L.: "Música en Madrid". *Monsalvat*. Barcelona, n.º 20, septiembre 1975, p. 479-480. Otros temas que censura son: la convocatoria de concursos y sus correspondientes premios a obras que, en su opinión, carecen de significado artístico; o la imposibilidad de que la crítica –no toda ella–, pueda asistir al ensayo general de los conciertos.

<sup>19</sup> Véase "Actividades musicales de la Sección Femenina". *Monsalvat*. Barcelona, n.º 13, enero 1975, p. 46.

<sup>20</sup> Confróntese SOTOCA, J. L.: "Música en Madrid". *Monsalvat*. Barcelona, n.º 10, octubre 1974, p. 788.

Bachillerato. Si bien no era la primera vez que la educación musical se incluía en el bachillerato, puesto que formó parte de las Enseñanzas del Hogar, y por supuesto, como nota de adorno y buen gusto de la educación femenina. Los chicos, hasta entonces, parece que no tenían sensibilidad para ella y, si la tenían, debían ir al Conservatorio. La entrada en vigor del nuevo plan del B.U.P. puso de manifiesto las desigualdades profesionales entre el Cuerpo de Profesores Superiores de Conservatorio y el resto de Licenciados, dado que todo licenciado o doctor en cualquiera de las disciplinas universitarias podía ejercer la enseñanza de esta especialidad en el Bachillerato.<sup>21</sup>

La protesta contra la educación musical se levantaba nuevamente en 1981, cuando una Orden Ministerial renovaba los programas de las enseñanzas de Preescolar y del primer Ciclo de E.G.B. Lejos de precisar los contenidos o unos objetivos mínimos para el alumnado de dichos niveles, se daban orientaciones generales. Un proceso que se llevó a cabo para los restantes niveles educativos.<sup>22</sup>

Mientras, los Conservatorios de Música (enseñanzas insertas dentro de la Enseñanzas de Régimen Especial que venían ofreciendo un plan de estudios común para todos los centros oficiales) se regían por el Reglamento General de 1966 (Decreto 2618/1966). Éste distinguía tres niveles de enseñanza, a cuyo término otorgaba un Título o Diploma correspondiente con diferente capacitación laboral: Elemental, Profesional y Superior. Si bien la Ley Villar dispuso la incorporación de los Conservatorios en la Educación Universitaria, nunca se materializó.

Para obtener el Título de Profesor Superior en la Especialidad de Canto se precisaba el título del B.U.P –u otros similares establecidos– y haber superado las asignaturas que conformaban su plan de estudios: entre ellas, los ocho cursos de canto –más uno preparatorio– y las asignaturas complementarias, entre las que se incluía hasta el 6º curso de piano. Durante los dos últimos cursos, el alumnado

---

<sup>21</sup> Un itinerario por las vicisitudes que atraviesa la enseñanza de la música, especialmente en cuanto a los problemas del profesorado y sus Titulaciones, nos lo ofrece el artículo de LÓPEZ, J. M.: “La música en el B.U.P.” *Ritmo*. Madrid, nº 455, octubre 1975, pp. 20-21. En la misma línea discurre la editorial “Intrusismo musical”, en *Ritmo*, nº 454, septiembre 1975, p.3.

<sup>22</sup> MARTINEZ, R.: “La educación musical en España”. *Ritmo*. Madrid, Nº 509, marzo 1981, pp. 27-29.

podía especializarse en Canto Dramático o en Lied y Oratorio, aunque esta orientación no se reflejaba en el Título. De esta suerte, la enseñanza de la música en los Conservatorios y Escuelas de Música ha tenido que esperar hasta las reformas que se materializan en 1990 con la promulgación de la L.O.G.S.E.<sup>23</sup>

Hasta entonces, las quejas del profesorado de los Conservatorios de Música han sido una constante: dotación deficiente de los centros; coexistencia de alumnado de diferentes edades en las mismas aulas, así como de aquellos que aspiran a una salida profesional junto a los que simplemente completan su formación; escaso mercado laboral que dé salida a sus titulados; métodos de enseñanza y contenidos obsoletos, así como la frecuente imagen que se le asocia del instrumentista o cantante que debe salir al extranjero para perfeccionar o completar sus estudios, lo que ponía en entredicho la calidad de las enseñanzas que impartía.

Aparte trataremos la Escuela Superior de Canto de Madrid, singular por cuanto ha tenido un carácter especial y específico, independiente de los estudios de Canto que se impartían en los Conservatorios de Música. La cualificación profesional de sus enseñanzas nunca quedaron plasmadas legalmente, pese a las titulaciones que concedía al alumnado al amparo del Decreto 313/1970, de 29 de enero; esto es, Diploma de Cantante de Conjunto Coral, Diploma de Cantante de Ópera y Diploma Superior de Especialización para Solistas.<sup>24</sup> Esta situación originó que sus titulados quedaran privados del acceso a determinadas actividades profesionales, como la docencia, hasta que legalmente se resolviera en el marco de la LOGSE (Real Decreto 1120/2000, de 16 de junio).

---

<sup>23</sup>Vid. ASTELLS CANET, J. y BROTÓNS RUIZ, L. R.: *Títulos y Diplomas de los Conservatorios de Música*. Tipografía Católica, Córdoba 2002.

<sup>24</sup> Confróntese. T, J. y BROTÓNS RUIZ, L. R.: *Op. cit.*, p. 76-77. Las actividades de la Escuela de Canto se sucedieron desde su fundación. En 1974, siguiendo bajo la dirección de Lola Rodríguez de Aragón, tenía programadas dos óperas: *La coronación de Popea* y *El barbero de Sevilla*, a cargo de los alumnos de la escuela, que así podían practicar lo aprendido en las aulas. Véase "Escuela Superior de Canto de Madrid". *Montsalvat*. Barcelona, n.º 11, noviembre 1974, p. 880.

▪ La labor de los medios de comunicación en la difusión cultural. Los medios de comunicación social eran ajenos a la importante labor que podían desempeñar. Contaba con escasos espacios musicales, y en horas poco favorables, o con un manifiesto desinterés y un marginal sentido de orientación cultural.<sup>25</sup>

Este lamento escrito en 1974 se repetía, cuando Luciano González Sarmiento fue cesado de su cargo de Televisión Española en 1981. Este denunciaba, cómo se le habían dado orientaciones según las cuales debía tender más a los programas musicales de diversión que a ofrecer un punto de vista crítico. Determinados sectores musicales del país se sentían incómodos ante el tratamiento que se daba al hecho musical, motivos por los que fue cesado.<sup>26</sup> Asimismo exponía que en nuestro país la música siempre ha sido un factor de diversión en lugar de una realidad cultural –muchas veces conflictiva– sin que se informara de los profundos problemas que tenía la vida musical en España a la que está íntimamente ligada a la vida del país. Los que tratan de seguir viendo la música como un elemento de diversión comenten un grave error histórico, afirmaba González Sarmiento.<sup>27</sup>

En concreto, las relaciones de Televisión Española con la ópera no fueron demasiado edificantes. Como explica Arturo Reverter, se dejaron pasar años y años sin que se estableciera la necesaria unión entre ambas. La intención fue buena pero no suficiente: como cuando se grababa el Festival de Ópera de Madrid, y luego, si la emisión se llevaba a efecto, se realizaba con montajes de mediocre calidad; o cuando se retransmitía en directo una ópera de larga duración

---

<sup>25</sup> “Un acierto de TVE”. *Monsalvat*. Barcelona, nº 10, octubre 1974, p. 808. En este artículo sin firma, comenta la revista que en diversas ocasiones se han lamentado la deficiente programación de TVE en materia musical. Los programas son escasos, a horas intempestivas y limitándose casi exclusivamente a conciertos. En esos días menciona un importante acierto de la programación Televisión Española con las transmisiones de ópera que tienen lugar los jueves a las 21 horas por el segundo canal y que además se emiten en color (no estaba todavía muy extendida). Constituían el deleite de los aficionados y podían despertar el interés de los que queriéndose aficionarse a esta manifestación artística, no pueden hacerlo debido a los prohibitivos precios..

<sup>26</sup> Confróntese PÉREZ SENZ, J: “Entrevista. Luciano González Sarmiento Los ceses en TVE”. *Monsalvat*. Barcelona, nº 85, julio-agosto 1981, pp. 424-427. Luciano González había ofrecido información musical en Televisión Española hasta que fue cesado por los motivos que explica en esta entrevista.

<sup>27</sup> *Ídem*.



sin el más mínimo comentario ni presentación. La parcela operística hasta 1982 no se ha cuidado en la televisión española, puesto que no ha tenido una planificación didáctica, pensando en que el público, en su mayoría, ni conoce el género ni se interesa por él.<sup>28</sup>

En cuanto a la prensa, ésta se limitaba a la simple reseña de actos y, en los casos más favorables, a breves comentarios sobre el acontecer musical, sin auténtico carácter formativo. Una excepción era la emisora Radio Nacional pródiga en emisiones musicales.<sup>29</sup> Un campo que sufrió una enorme transformación con la libertad de prensa, tal y como hemos apuntado.

Aunque hoy nos resulte extraño, desde 1974 un fenómeno comenzó a llamar la atención entre los consumidores: la difusión de la música en los grandes almacenes. Primero fue para amenizar la estancia de los clientes; después comenzaron a aparecer en las estanterías la secciones de “música en conserva”, muy cerca de la sección de libros.<sup>30</sup>

Su auge venía ligado a la laguna musical de los españoles, puesta de manifiesto en el III Plan de Desarrollo cuando recogía: “una de las mayores lagunas culturales del pueblo español es su falta de formación musical, paradoja poco comprensible en un pueblo con una riquísima tradición de música popular.”<sup>31</sup> El Plan analizaba la influencia que esta falta tenía en la industria musical. Efectivamente, para el quinquenio 1976-1981 señalaba que, aunque había aumentado la producción de discos, todavía existía un bajo número de tocadiscos, cuando ya surgía un adelanto técnico como competidor: el *musicassette*. Una vez que se ajustara a la economía del español medio se habría de experimentar un desplazamiento hacia este sistema, tal y como se había producido en los mercados europeos y norteamericanos. Ambos se convertirán en objetos de consumo y abrirá un nuevo camino para el mercado discográfico español.

---

<sup>28</sup> Cfr. REVERTER, A.: “Ópera y televisión: una reconciliación posible”. *Ritmo*. Madrid, n.º 534, junio 1983, pp. 15-16.

<sup>29</sup> SOTOCA, J. L.: “Música en Madrid”. *Monsalvat*. Barcelona, n.º 10, octubre 1974, p. 788.

<sup>30</sup> Así es como se refiere en PARERA: “La música en los grandes almacenes”. *Ritmo*. Madrid, n.º 439, 1974, p. 34.

<sup>31</sup> VEGA MUÑOZ, M.ª D.: “La música como factor de desarrollo cultural”. *Ritmo*, Madrid, n.º 452, junio 1975, pp. 20-21.

▪ El descontento y la protesta de los músicos profesionales. La situación de los profesionales condujo, a primeros de verano de 1976 principalmente en Barcelona y Madrid, a la sucesión de diversas asambleas y protestas por parte de los estamentos musicales, para dar a conocer la precaria situación de los músicos. En la asamblea de la capital española se gritaba en las peticiones: “No a la música mecánica, no al despido, protección de la autoridad gubernativa y laboral, puestos de trabajo, músicos en las discotecas”. Mientras, en la ciudad catalana se consideraba nula la eficacia del Sindicato del Espectáculo y, como protesta de su situación de desamparo, tras una asamblea de músicos, se celebró una maratón musical de 24 horas. La falta de conciencia artística del pueblo y del gobierno eran la causa de que el aficionado normal desconociese el enorme problema que suponía en España la subsistencia de los profesionales de la música.<sup>32</sup>

La acción de los estamentos oficiales ante tales protestas fue prácticamente nula y, siguiendo a la revista *Monsalvat*, se alzaron críticas a la labor de la Comisaría Nacional de la Música, al limitarse a montar, como una agencia estatal de conciertos, Festivales, Semanas y Decenas con escasa o nula trascendencia, sin entrar siquiera en los verdaderos problemas de base de la música en España. Además, coincidiendo con esta situación en la que parece que los responsables no atendían a los problemas, se organizó un homenaje al subcomisario de la música, Antonio Iglesias. Ante esta situación, se ofrecía como alternativa una renovación profunda de la vida musical española, sobre la base democrática de la representatividad y del control abierto y público.<sup>33</sup>

Unos años después, la revista *Monsalvat* denunciaba también que la Comisaría gastaba sus presupuestos en semanas musicales de prestigio, pero no en apoyar los entes autónomos de cada región: fomentar la creación de

---

<sup>32</sup> “La música es problema en España”. *Monsalvat*. Barcelona, julio-agosto, 1976, n.º 30, pp. 437-438.

<sup>33</sup> *Ídem*. En el almuerzo-homenaje a Antonio Iglesias, homenaje en el que, se quiera o no, hay no sólo una adhesión a la persona (natural actitud de sus amigos, admiradores y favorecidos contra la que, por supuesto, nada tenemos que oponer siempre que no se erijan en portavoces y representantes de la música española), sino a la política musical que representa, que es justamente contra la que se lucha. Asistieron representantes del Consejo Superior de Cultura y Bellas Artes, la Comisaría de la Música, el Conservatorio de Madrid, etc., y contó con la solidaridad del ministro Manuel Fraga.

conservatorios y la formación de grupos instrumentales; promover orquestas locales, sociedades musicales, etc.<sup>34</sup>

Los músicos se hallaban encuadrados en el Sindicato del Espectáculo, puesto que no había sindicato de músicos, con lo cual “quedaban unidos, y al mismo nivel, los toreros, los payasos, los trapezistas, los actores de variedades, los travestís, la lucha libre, etc.” Como denunciaba José Manuel Infiesta, una carrera de quince años de una técnica complicada significaba un pasatiempo. Con tal planteamiento del problema, consideraba natural que en España se produjera una escasez de intérpretes que apenas se dedicaran a la composición y que los pocos directores de categoría (López Cobos o un Gómez Martínez) se marcharan al extranjero. Los que quedaban debían de luchar con escasos medios por mantener unas orquestas agonizantes o con enormes problemas económicos, al borde de la disolución, como ocurrió en Bilbao, en Sevilla e incluso en Barcelona.<sup>35</sup>

La crítica más dura de J. M. Infiesta se producía ante el respaldo de ciertas instituciones que apoyaban a la música de vanguardias y denuncia el Concurso anual de Composición de las Cajas de Ahorros, así como de la labor que desempeñaba un sector de la crítica.<sup>36</sup> Como señala, en una edición del concurso ganó el premio Tomás Marco que formaba parte del jurado y, era a su vez, el compositor más programado por Radio Nacional, organismo en el que ocupaba el cargo de Jefe del Departamento de Actividades Musicales. En enero de 1977, tercera convocatoria del premio de las Cajas, los jurados estaban formados por “nombres de sobras conocidos como miembros de esa informal camarilla que copa toda la vida musical madrileña: Enrique Franco, Tomás Marco, Carmelo Bernaola, Luis de Pablo, etc., etc. Son los mismos nombres que hallamos en los periódicos, muchos de los que firman las críticas de los conciertos, los que protagonizan los estrenos, los que absorben la totalidad de los premios convocados, los que integran los jurados, los que estrenan obras, los únicos que

---

<sup>34</sup> Confróntese INFESTA, J. M.: Editorial: “Músicos, toreros, payasos...”. *Monsalvat*. Barcelona, n.º 38, abril 1977, pp. 195-196.

<sup>35</sup> *Ídem*.

<sup>36</sup> En concreto, la labor de la fundación Juan March cuando programa actos dedicados a la música atonal y al computador, en un vano intento de difundir lo que, en su opinión, a nadie interesa.

logran grabar algo de esa interminable retahíla de «composiciones» que, una vez acabadas, son arrinconadas por inaudibles. Y los mismos que paradójicamente, hipócritamente, hablan de música de protesta, de innovación, de ruptura, cuando hace años ocupan los sitios presidenciales sin oposición alguna.”<sup>37</sup>

Otras de las modificaciones legales y que afectó al mundo profesional de los músicos, fue la revisión de las Ordenanzas Laborales que hasta entonces los regían<sup>38</sup>, produciéndose una primera en 1975. Entre los artículos que conforman las ordenanzas mencionaremos aquellos vinculados al género lírico. Así, el artículo 17 define el concepto de *bolo* y *temporada*; el capítulo V regula las plantillas para la temporada normal y corta; el artículo 33 se refiere a los ensayos, estableciendo una duración máxima de 5 horas y la finalización a las dos de la madrugada para los nocturnos; el artículo 42 establece la retribución mínima de diferentes cargos, como el maestro de coro, director, 1º maestro, violín concertino... (Por ejemplo, este último tenía un sueldo de 672 Ptas.). Finalmente, el artículo 54 trata del aumento de las retribuciones por retransmisión en televisión, en cuyo caso se establece un plus del 25% del salario.

Ese mismo año también se redacta una disposición adicional sobre las categorías para la cotización al Régimen Especial de la Seguridad Social de los Artistas.<sup>39</sup> Se agrupa con los “trabajos de Teatro, Circo y Música, Variedades y Folklore”, apartado que es el que figura en el concepto de profesión en el Documento Nacional de Identidad de dichos profesionales. Entre ellos, pertenecen al grupo uno, los Protagonistas en Música, Teatro y Cine, y se establecen categorías laborales, entre las que se distingue: papeles principales; los no comprendidos en grupos de cabecera de cartel; comprimarios; artistas de reparto y coro.<sup>40</sup>

---

<sup>37</sup> *Ídem.*

<sup>38</sup> *Ordenanzas Laborales. Profesionales de la Música.* Servicio de Publicaciones del Ministerio de Trabajo. Madrid, 1975. De 1958 data la antigua Ley de Convenios Colectivos Sindicales, que regula las condiciones laborales y subsiste conjuntamente con la antigua Ley de 1942. Posteriormente, la reglamentación que se venía aplicando fue la de 25 de junio de 1962, que sufrirá las diferentes modificaciones.

<sup>39</sup> Decreto 24 de julio de 1975 (publicado en BOE, 10 septiembre de 1975).

<sup>40</sup> *Ordenanzas Laborales. Profesionales de la Música*, pp. 173-174.

Una segunda modificación de las ordenanzas se produjo en el año 1977, mediante la Ordenanza Laboral de la Actividad Profesional de la música.<sup>41</sup> Con respecto a los apartados que hemos mencionado en la disposición anterior, se producen los siguientes cambios: el ensayo general debería tener una duración máxima de cuatro horas y si, es nocturno, acabaría a la una de la madrugada; se aumentan los sueldos (por ejemplo el concertino asciende a 1300 Ptas.) duplicándose, pues, el sueldo en dos años y, en caso de retransmisión del espectáculo, se debería de incrementar el 50% del salario.<sup>42</sup>

La difícil situación por la que atravesaban los cantantes españoles también saldría a la luz en diversas publicaciones. María Coronada, Cecilia Fondevilla, Carmen Hernández, María Uriz, Rosa Ma Ysas, Antonio Borrás y Sergio de Salas, entre otros, como cantantes que se encontraban en diferentes fases de su carrera, exponían sus duras experiencias en *Monsalvat*. Los problemas surgían desde el lanzamiento, lo que implicaba marcharse al extranjero para iniciar unas temporadas. Denunciaban la lucha constante por labrarse un hueco profesionalmente; incluso más que por la adquisición técnica, contra las opiniones de los demás, pues, aparte de estar preparado, había que hacer frente a las contrariedades que iban cortando los ánimos (salud deficiente, unas oportunidades desaprovechadas). Coincidían sobre todo en el lamento por la falta de oportunidades, un rodaje sobre un escenario en lo que debería ser una fase intermedia desde la salida del Conservatorio hasta poder cantar en un teatro. Como señalaban, hasta para los papeles más breves no se daban oportunidades a los españoles, y, si te dedicabas a ello mucho tiempo porque no hubieras tenido otra salida, te encasillaban. Entonces, aunque fueses al extranjero y triunfases, cuando volvías seguías interpretando las segundas partes.<sup>43</sup>

El mayor cambio en el organigrama de las instituciones estatales se producirá con la nueva estructuración de la Administración, cuando en 1977 se

---

<sup>41</sup> Orden 2 de mayo de 1977 (BOE n.º 124, de 25 de mayo de 1977).

<sup>42</sup> *Ordenanzas Laborales. Profesionales de la Música*, p. 78.

<sup>43</sup> Cfr. CATONI, L. A.: "Problemática del cantante español". *Monsalvat*. Barcelona, n.º 57, enero 1979, pp. 10-17.

crea, dentro del Ministerio de Educación, la Dirección General de Música dependiente del Ministerio de Cultura.<sup>44</sup> Esta Dirección General permite, por primera vez en nuestro país, el tratamiento unitario con rango administrativo, de competencias y servicios para regular la música instrumental, coral, lírica y coreográfica. Recordemos que, hasta entonces, las competencias en estos campos estuvieron repartidas, sin excesivo rigor, entre los Ministerios de Educación y Ciencia, de Información y Turismo, junto al anteriormente llamado Ministerio de Educación Nacional, con los que se pretendió fomentar la música a través de diferentes organismos. Veamos cómo fueron evolucionando:

La Comisaría Nacional de la Música fue creada “para estudiar y proponer a la Superioridad resoluciones sobre todo lo referente a la educación y cultura musical de nuestra Patria y, en general, sobre todos los aspectos de la vida musical española”.<sup>45</sup> En un lapso de tiempo desaparece esta Comisaría y sus funciones son asumidas por una Secretaría Técnica de Música, adscrita a la Dirección General de Bellas Artes. Esta Dirección se reestructura en 1968, contando con la Comisaría General de la Música que sustancialmente mantiene las mismas competencias. A partir de 1974 esta Comisaría se refunde con otras direcciones generales, apareciendo como Comisaría Nacional de la Música que, con modificaciones posteriores, queda establecida en varias secciones.<sup>46</sup>

La Orquesta Nacional de España (O.N.E) fue creada en 1940 y quedó vinculada en 1966 con su sede del Teatro Real, inaugurado como Sala de Conciertos de la Orquesta. El Coro Nacional de España, cuyo antecedente más próximo hay que buscarlo en la creación de la Escuela Superior de Canto de Madrid, se regula con los cantantes adscritos al citado Centro. Dos años más tarde, en atención a su calidad, pasa a denominarse Coro Nacional de España.

Será en 1978 cuando “Orquesta y Coro Nacionales de España” pasen a formar un organismo autónomo comercial, con personalidad jurídica e

---

<sup>44</sup> En concreto, según Real Decreto 2.258/1977 de 27 de agosto (BOE, de 1 de septiembre de 1977). *Dirección General de Música: Organización, competencias y objetivos*. Ministerio de Cultura. Madrid, 1978.

<sup>45</sup> *Ídem*.

<sup>46</sup> *Ídem*. Orden Ministerial de 23 de marzo de 1977 (BOE, de 23 de marzo de 1977).

independiente del Estado. Dentro de sus funciones, en 1980 aún debía seguir visitando las provincias españolas, pese a la nueva distribución estatal en Comunidades Autónomas.<sup>47</sup>

Los Teatros Nacionales desde 1968 y Festivales de España pasaron a formar un solo organismo, cuya misión era la de asumir funciones en el orden artístico, técnico y económico administrativo. A partir de 1974 se hizo cargo también de la planificación y ejecución de la actividad, en gestión directa del Estado, en materia de espectáculos, festivales y ciclos de teatro lírico y coreográfico. Posteriormente, en 1978 fue reestructurado como un organismo autónomo.

La Subdirección General de Espectáculos Varios, desde 1975 tuvo a su cargo el fomento de los géneros líricos y coreográficos de carácter empresarial privado y de los certámenes y concursos nacionales. A partir de 1978 sus competencias se traspasaron a la Subdirección General de Arte Lírico y Coreográfico, la cual comprendía tres secciones: Arte Lírico, Arte Coreográfico, y Sección de Compañías Nacionales.<sup>48</sup> Bajo su campo de acción se encontraban los festivales de ballet y ópera que recorrieron toda España, las temporadas de género lírico, música coral y solista vocal, así como la formación de la futura Ópera y Ballet Nacionales.

### **1.1.3. Los problemas de la ópera**

Tal y como hemos visto, a partir de 1977, con la creación del Ministerio de Cultura, se delimitaron las competencias de la Dirección General de Música: la conservación, promoción y difusión de la creación y actividades relativas a la música instrumental, coral, lírica y coreográfica en cualquiera de sus

---

<sup>47</sup> Véase. GIL DE LA VEGA, C.: “Declaraciones de D. Juan Antonio García Barquero, Director General de Música y Teatro”. *Monsalvat*. Barcelona, diciembre 1980, n.º 78, pp. 643-650.

<sup>48</sup> La Compañía Lírica Nacional desapareció en el año 1976 y debemos recordar que no llegó a formarse una Compañía Nacional de Ópera. Tomado de BALBOA, F. M.: “La desaparición de la Compañía Lírica Nacional: una nueva vergüenza para el arte español”. *Monsalvat*. Barcelona, n.º 29, junio 1976, p. 360. La Compañía Lírica Nacional se reorganizará en 1979.

manifestaciones. Para desarrollar estas competencias se establecían diferentes unidades administrativas: Subdirección de la Música; Subdirección de Arte lírico y Coreográfico; Subdirección de Fomento de la creación, Conservación y Difusiones musicales e Intendencia del Teatro Real.<sup>49</sup>

Para la reorganización de las funciones, y como justificación de la política de desarrollo de la cultura social en la sociedad española, se realizó un estudio. Este partía de la necesidad de dar estabilidad y continuidad a la vida musical, así como de otorgar de una mayor participación a las iniciativas particulares. El punto de partida consistió en tener en cuenta los encuentros y seminarios convocados por la Comisaría Nacional de la Música entre 1969-1975. En su momento, destacados especialistas de diferentes campos de la música en España se reunieron para analizar la problemática de determinados aspectos de la vida musical y establecer un posible diagnóstico. Entre los monográficos relacionados con la música se realizaron los siguientes encuentros:<sup>50</sup>

- Decena de la Música en Sevilla, octubre de 1969: *La música en la Universidad*.
- Jornadas de Estudio en Sevilla, octubre de 1972. *Los medios audiovisuales en España*.
- I Semana de Música Mediterránea en Alicante, enero de 1973. *El Compositor en España: su problemática*.
- V Semana de la Música en Toledo, mayo de 1973. *La música en la Iglesia, hoy: su problemática*.
- V Decena de la música en Sevilla, octubre de 1973. *Las orquestas no estatales: su problemática*.
- IV Semana de Música española en Santiago de Compostela, mayo de 1974. *La investigación musical en España: su problemática*

---

<sup>49</sup> Dirección General de Música, pp. 18-24. Véase organigrama completo en página 24.

<sup>50</sup> Véase conclusiones de cada uno de los encuentros en, *Ídem*, pp. 24 -46.



–VI Decena de Música en Toledo, mayo de 1974. *Los jóvenes y la música en España: su problemática.*

–VII Decena de Música en Toledo, mayo de 1975. *La ópera en España: su problemática.*

En este último encuentro, celebrado en el Palacio de Fuensalida de Toledo del 19 al 23 de mayo de 1975, se desarrollaron distintas mesas de trabajo. En una de ellas, como comentamos en un momento anterior de nuestra investigación, Pedro Lavirgen ofreció una ponencia que versaba sobre “La formación del cantante de ópera español”. Al finalizar, intervinieron en el coloquio Antonio Iglesias, Carlos Gómez Amat y Álvaro León Ara, y se recogieron tres sugerencias: la revisión urgente de los planes de estudio referentes a la enseñanza del canto; la necesidad de incorporar un nuevo cuadro de profesores que atendiera otras disciplinas relativas al canto, como la especialización en el repertorio, movimiento en la escena... y la colaboración entre los diversos centros docentes.

No obstante, la revista *Ritmo*, cuando en sus páginas se hacía eco de este Seminario, destacaba otras ideas, en concreto, las pronunciadas en el discurso de clausura por Miguel Alonso Baquer: “que Madrid y no solo Madrid tenga un Teatro Nacional de Ópera con las mayores posibilidades (...) Cualquier decisión debe ir precedida de inspiraciones basadas en el estudio y la libertad de pensar”.<sup>51</sup>

En esta VII Decena se trataron también otros temas: a) Aspectos legales de la ópera en España: las asociaciones de Amigos de la Ópera en España; b) El momento de la ópera en España: Organizaciones y público; c) Problemas arquitectónicos del teatro de ópera; d) La ópera y los medios de comunicación; y e) Organización y funcionamiento de un teatro de ópera y la ópera en provincias. A continuación pasaremos a comentarlos, teniendo en cuenta las conclusiones que se aportaban al final de los coloquios.

---

<sup>51</sup> “Noticiero Musical. Seminario sobre la problemática de la Ópera en España”. *Ritmo*. Madrid, nº 452, junio 1975, p. 47. La reseña reproducía el nombre de todos los miembros que componían la mesa de este seminario.

a) Aspectos legales de la ópera en España: las asociaciones de Amigos de la Ópera en España fue el tema presentado por Álvaro León Ara. Para ello hizo referencia a la normativa legal que regía y desarrollaba la ópera en nuestro país, observando que el Ministerio de Información y Turismo y el Ministerio de Educación y Ciencia dictaminaban disposiciones legales referentes a la ópera.

De las disposiciones emanadas por el Ministerio de Educación y Ciencia, analiza la Orden Ministerial de 27 de abril de 1940. Tras desmenuzar algunos de sus artículos, extrae una serie de consecuencias: no se habla de ópera ni de teatro lírico de forma clara y, más bien, se trata de un organismo de asesoramiento de estudio y no ejecutivo o de gestión.

En la Orden Ministerial de 28 de diciembre de 1968 ya encuentra aspectos de interés: la Comisaría, aparte de ser un órgano consultivo, lo es ejecutivo cuando se le encomienda la organización de música danza y ópera. Era la primera vez, en 28 años, en que se hablaba de ópera y curiosamente la Dirección General de Bellas Artes se inhibía de todo conocimiento y actuación en materia de zarzuela, género lírico español. Entraba, además, en colisión con el Ministerio de Información y Turismo cuando regulaba la ordenación de los espectáculos públicos no deportivos, que eran competencia de la Dirección General de Cultura Popular y Espectáculos.

La Orden Ministerial de 22 de enero de 1969 determinaba la estructura y funciones de la Comisaría General de la Música: la promoción y difusión de la música, la danza y la ópera, así como la organización y el desarrollo de manifestaciones en estos campos y su proyección internacional. A continuación, viene a desglosar la legislación emanada desde el Ministerio de Información y Turismo. Su competencia es tutelar la ordenación, protección, regulación y fomento del teatro y la cinematografía y, en general, los espectáculos públicos no deportivos, sin perjuicio de la competencia específica de otros departamentos. En 1974 esta tutela recae por primera vez en la Dirección General de Teatro. Después de tantas normas y reorganizaciones comprueba que el Decreto vigente (de 25 de

octubre de 1974) encomienda a la Comisaría Nacional de la Música la promoción, difusión y tutela de las actividades relativas a la música, la danza, la ópera, así como la organización y desarrollo de manifestaciones en estos campos y su proyección nacional e internacional.<sup>52</sup>

Como conclusión señala los inconvenientes que plantea esta duplicidad de competencias administrativas, pero parece indudable que la danza y la ópera son espectáculos, en concreto manifestaciones culturales cuyas competencias deben ser adscritas a un solo organismo. El tema lo deja abierto y como orientación, muestra los ejemplos de la estructuración ministerial de ocho países, cuatro socialistas y cuatro capitalistas.<sup>53</sup>

El segundo tema que plantea es analizar qué se ha hecho por la ópera en España. Si deja a un lado Madrid y Barcelona, señala tajantemente que la ópera no se circunscribe sólo a estas dos capitales, sino que se constituye por otras tantas ciudades que, pese a esa cicatería obligada por la falta de medios económicos dedicados al mundo de la lírica, han realizado una importante labor en los últimos treinta años. Han sido posible las 27 temporadas de Oviedo o las 23 de Bilbao por el quehacer de los amantes de la música, unidos en forma de Asociación de Amigos de la Ópera y por “aquellas autoridades que en el ejercicio de su cargo, han promocionado la celebración de estos ciclos, no solo convenciendo a los miembros de las corporaciones que han presidido, sino incluso, en algunos casos (afortunadamente al menos), imponiendo su criterio en pro del desarrollo de la cultura, a través, en estos casos, de la presencia de espectáculos líricos.”<sup>54</sup>

En atención a esas ciudades comienza a describir sus actividades líricas y a nombrar la cabeza visible de cada Asociación y el rasgo singular de cada una de

---

<sup>52</sup> Decreto-Ley de creación del Ministerio de Información y Turismo de 19 julio de 1951, y Decreto de 8 noviembre de 1962 por le que se concretan las atribuciones. En un segundo momento se reorganiza este Ministerio: Como consecuencia de la reducción del gasto público se reestructura el Ministerio de Información y Turismo (Decreto 18 enero de 1978) y también se reorganizan en 1970 y 1972 (Decretos de 21 de marzo de 1970 y 18 de agosto de 1972), hasta que en 1972 se crea la Dirección General de Espectáculos y modifica la denominación de la Dirección General de Cultura Popular y Espectáculos. Por Decreto 31 de enero de 1975, estableciendo la estructuración de Ministerio. Sobre este tema seguimos el estudio de IGLESIAS, A.: *La ópera en España y su problemática*. Ministerio de Educación y Ciencia. Madrid, 1976, p. 140.

<sup>53</sup> *Ídem*, pp. 143-144.

<sup>54</sup> *Ídem*, p. 147.

ellas. En Oviedo, su alcalde Manuel Álvarez Buylla concedía todo el apoyo desde el Ayuntamiento, y señala la abundancia de tertulias de aficionados ; en Bilbao, la labor de la Asociación; en La Coruña, el esfuerzo del comisario Luis Iglesias de Souza, que ha logrado ofrecer representaciones multitudinarias en el Palacio de Deportes a precio módicos; Vigo, con el respaldo moral y económico de Camilo Veiga, quien, en un esfuerzo por la promoción de la ópera, ofrece una media de cuatro representaciones; Málaga, con una Asociación que intenta llegar a acuerdos con las autoridades municipales para presentar los títulos; las recientes AVAO de Valencia, ACAO de Las Palmas de Gran Canaria, y la ATAÓ de Santa Cruz de Tenerife.<sup>55</sup>

Le resulta innegable la actividad y el esfuerzo realizados por las asociaciones y corporaciones municipales. Aun contando con ayuda de los dos Ministerios, la vida de estas entidades es realmente dura y difícil no sólo desde el punto de vista económico, sino por las dificultades que encierra la contratación de artistas, la disponibilidad de conjuntos orquestales, vocales, cuerpos de baile, elementos escenográficos y luminotécnicos. La realidad de todos estos problemas aconsejó a los representantes de diversas asociaciones, reunidos en el Ministerio de Información y Turismo, la conveniencia de crear una nueva asociación a nivel nacional, a fin de servir de instrumento de coordinación y presión frente a la administración del Estado, presentando de forma conjunta los problemas y tratando de encontrar soluciones que permitan la promoción del espectáculo. Así se constituyó la Asociación Española de Amigos de la Lírica (AEDAL), cuyos estatutos fueron presentados con fecha 27 de febrero de 1975 y que mantuvo una primera reunión con el Ministerio de Información y Turismo.<sup>56</sup>

b) El momento de la ópera en España: Organizaciones y público. Este es el título de la comunicación ofrecida por Antonio Fernández-Cid. ¡Quién mejor que él, como crítico incansable para abordarlo! Comienza reconociendo el incremento de la vida sinfónica para contraponerlo a la lírica, porque tan sólo puede hacer una

---

<sup>55</sup> Dado que la descripción de estas Asociaciones de Amigos de la Ópera vienen a coincidir con la que realizamos en un momento anterior de nuestra investigación hemos optado por no volver a repetir las (véase parte 4º, pp. 565-570). Para ello remitimos nuevamente a *La ópera en España: su problemática*, pp. 151-153.

<sup>56</sup> Cfr. *Ídem*, pp. 154-155.

referencia a la Compañía Lírica Nacional que dirige José Tamayo, que con graves limitaciones temporales intenta dignificar la zarzuela. El segundo aspecto es una valoración negativa de lo que supone para la vida musical madrileña que el Teatro Real permanezca cerrado al género. Ante las fabulosas y falsas noticias (incluidas el concurso de ideas y el triunfo de los arquitectos polacos) sobre la construcción de un Teatro Nacional de la Ópera, su posición se mantiene: el nuevo local debe ser lo más amplio posible para que con los ingresos de la taquilla pueden defenderse, ya que un espectáculo de ópera es siempre deficitario y precisa de subvenciones. Debe ser, además, “amplio, frontal, en busca de la visualidad, sin excesivos lujos ni discriminaciones con separación de entradas, ya no muy acordes con los tiempos actuales”.<sup>57</sup>

En Barcelona, en cambio, destaca la continuidad ejemplar –y aún milagrosa– del Liceo, que vive por el impulso de la Empresa, la Propiedad y la respuesta magnífica de los barceloneses. En esos años en que se habla de crisis en los teatros del exterior, causa aún más asombro que continúen elementos fijos como la orquesta, el coro y el ballet. El Liceo ofrece más de sesenta funciones de ópera por temporada, veinte de ballet y programas extraordinarios de conciertos. Por ello, puede quedar justificada su programación con títulos de gancho taquillero y comprende la poca cabida al repertorio español, y aún así, “el Liceo despliega la única temporada con rango internacional de cuantas se celebran en nuestro país y gracias a este reducto España cuenta, aún, en el paisaje lírico universal.”

Después del Coliseo de las Ramblas, nuevamente se centra en Madrid, en el Festival de la Ópera, organizado por el Ministerio de Información y Turismo con apoyos del de Educación y Ciencia, Comisaría de la Música y del Ayuntamiento. Valora el esfuerzo realizado para los estrenos españoles, la presencia de las Compañías del Este, y las limitaciones de la escena, foso y sala del Teatro de la Zarzuela. Considera que hay cierta atención a la calidad de las

---

<sup>57</sup> En esta línea, Fernández Cid había manifestado ya esta opinión anteriormente en su artículo: “Consideraciones en torno a la ópera en Madrid”. *Monsalvat*. Barcelona, n.º 16, abril 1975, pp. 205-209.

batutas, pero todavía falta un régimen de ensayos deseable, porque luego “influye en los públicos en lo que atañe a su exigencia, multiplicada para los divos y diluida en lo que se refiere al trabajo en equipo.”<sup>58</sup> Ante esta realidad pide que se modernicen las presentaciones, los vestuarios y decorados, a exigir batutas de clase excepcional, a reclamar más ensayos, a sabiendas de que petición implique una elevación de los costes.

A continuación se fija en Palma de Mallorca, en las temporadas de Oviedo y Bilbao. Señala que lo que la ABAO realiza tiene un mérito doble, porque son los propios Amigos los que se responsabilizan del déficit y porque la nómina de cantantes mundiales que han intervenido permite el establecimiento de carteles que no se mejoran en la Scala de Milán. En Oviedo todo el empeño es del Ayuntamiento, con asombrosa respuesta de los ovetenses, los más apasionados entusiastas, los más exigentes en materias de voces y más generosos en el premio. También nombra La Coruña, Vigo, Las Palmas de Gran Canaria, Valencia, Zaragoza, Mahón, los intentos de Málaga y Sevilla, y la ejemplar de Elda (Alicante).

Por último, hace mención a los aficionados españoles. Al igual que los hinchas del matador de turno o del equipo de fútbol, los fans se unen a los cantantes (Caballé, Berganza, Domingo y Kraus), buscan sus actuaciones, acuden a celebrarlas, recogen noticias y vibran al conjuro de sus ídolos. Pero también son cada vez más frecuentes los conocedores de la ópera preparados y sensibles que cultivan el deporte del disco. Llama la atención sobre ellos porque oyen lo que se ha grabado en condiciones perfectas, con montajes, recortes, recortes, y quieren después en la actuación pública similar perfección y se llevan grandes decepciones porque esa perfección no es humana. Olvidan el placer de lo directo, la contrapartida de esa inseguridad, esa incertidumbre que conduce al camino de la emoción.<sup>59</sup>

El carácter de la afición general de los españoles, condicionado por sus circunstancias, se inclina peligrosamente al reinado del Divo, lo que hace que atempere su reacción ante el programa que se le brinda, justo a esa brillantez del

---

<sup>58</sup> Confróntese IGLESIAS, A: *Op. cit.*, p. 44.

<sup>59</sup> Cfr. *Ídem*, p. 53.

artista de turno, por encima de lo que le rodea. Con esta actitud se responsabiliza a la figura de todo lo que ocurre. Como crítico, afirma haber visto en el extranjero multitud de representaciones sin divo alguno, pero deliciosa en el conjunto orquestal, el vestuario, la luz etc., que hubieran sido repudiadas por los madrileños.

Con esta situación se genera una espiral de acontecimientos. Los empresarios, a sabiendas de que lo que arrastra al público son las figuras, ciñen a su contrato todo el esfuerzo y, al no disponer de medios para abarcar otros aspectos, los abandonan. Las figuras lo saben, se sienten imprescindibles y hacen los presupuestos agobiantes. Los públicos defienden su pretensión hacia las figuras y que éstas se hallen a punto, pidiendo incluso con desusada exigencia. Surge entonces el miedo, la rebeldía de los artistas que piensan que en otros lugares no recae sobre ellos tanta responsabilidad y no desean participar, acostumbrados a unos ensayos y posibilidades teatrales de los que carecen; otros, simplemente porque consideran que no vale la pena venirse a jugar su tranquilidad, ante entusiastas inflexibles en grado sumo.

Por todo ello –concluye– se debe mentalizar a los aficionados para que exijan no sólo calidad en los cantantes, sino en otras parcelas del espectáculo. Al final se estableció un coloquio entre los participantes, y, junto al punto anterior, se recogía como sugerencia el abaratamiento de los precios de las localidades para que la ópera fuese asequible a un mayor sector de público.<sup>60</sup>

c) Problemas arquitectónicos del teatro de ópera. Fue presentado por el arquitecto José M.<sup>a</sup> García de Paredes; quien tras una larga exposición llegó a las siguientes consideraciones:

- El teatro como género arquitectónico sigue vigente por la necesidad de recreación del repertorio histórico, así como por las nuevas creaciones de autores contemporáneos.
- Es un espectáculo en el que la dimensión de la sala viene determinada por las limitaciones impuestas por el fenómeno acústico. Los escenarios han

---

<sup>60</sup> Vid. *Ídem*, p. 59.

de ser lo suficientemente flexibles y equipados para que permitan tanto la creación como el montaje de las producciones.

- Aconseja la distribución por el país de teatros periféricos, así como la conservación y mantenimiento en plena eficiencia de los que se han recibido como legado histórico del pasado. Sería necesaria la realización de un inventario y catalogación, que permita conocer las instalaciones, sus deficiencias, régimen jurídico, propiedad etc. Este es el paso previo para poder llevar a cabo un verdadero plan de actuación y renovación de los teatros, y poner a punto aquellos edificios que ofrezcan garantías de reconversión. Con respecto al Teatro Real, señala que no posee una adecuada acústica como sala de conciertos y que ganaría si se adaptara a su primera función.

d) La ópera y los medios de comunicación fue presentado Carlos Gómez Amat, quien realizó un recorrido por las producciones realizadas fuera de España y por el papel que pueden jugar los medios en los nuevos espectáculos audiovisuales. A las casas discográficas les reconoce la labor de difusión con discos de títulos que posiblemente no podrán verse representados. Reconoce también la labor de Radio Nacional que realiza retransmisiones en directo. Radio y disco son la tabla de salvación para muchos operófilos. En Televisión, lo realizado es insuficiente y podría ser el gran medio de popularización (en aquellos días ofrecía solo un acto suelto, en el segundo canal, que todavía no era de alcance nacional). No obstante, los medios nunca pueden sustituir al fin: la representación directa, fuente de emoción y placer estético. Con una gran visión de futuro, señalaba cómo se puede facilitar el idioma cantado por medio de la sobreimpresión de textos.<sup>61</sup>

Cerrado el coloquio, en torno a este tema se recogieron tres ideas: aparte de una revisión de los textos legales, se insistió en la necesidad de intensificar la ayuda estatal a las temporadas de ópera en provincias y proponer a los organizadores de estas temporadas que no olvidasen el repertorio operístico español, así como hacer encargos a los compositores.

---

<sup>61</sup> Vid. *Ídem*, pp. 113-118.



e) Organización y funcionamiento de un teatro de ópera y la ópera en provincias. Este tema fue abordado por Miguel Roa, quien expuso lo que debiera ser la organización idónea para un teatro lírico, cuando se esperaba la construcción de un teatro de ópera en Madrid. Como se supone que va a ser estable, calcula un funcionamiento operístico de ocho meses por año, con dos de ballet y los restantes dedicados a la conservación del edificio y vacaciones de los empleados. Ese cálculo de actividad se debe a la necesidad de aprovechar al máximo la explotación de una producción, dado el elevado coste. Comenta las figuras básicas de la organización lírico-teatral y la función de cada uno: superintendente, director artístico, y vicedirector artístico.

A continuación se centra en los tres pilares básicos de todo espectáculo: orquesta, ballet y coro. La orquesta habrá de contar con un director estable, del cual explica su función; el coro, dada su ambivalencia vocal y escénica, estará formado por voces jóvenes y a su frente tendrá al maestro de coro, que debe tener la suficiente capacidad para cambiar una idea a los directores de escena y orquesta. Junto al ballet, son imprescindibles los cargos de Regidor, que tiene como misión el control técnico del escenario; y de Director de escena, responsable de los cambios de escena, sastrería, zapatería y peluquería.

Otros departamentos, dentro de un teatro, son la Oficina de prensa, Relaciones públicas y Jefatura de servicios y material. Finalmente realiza una minuciosa descripción de la organización interna de un teatro de ópera, así como del procedimiento a seguir para la puesta en marcha de las temporadas.<sup>62</sup>

Cada una de las conclusiones de las distintas mesas que conforman el seminario sobre *La ópera en España* quedó recogida en siete conclusiones, que de forma sintética reproducimos:

- Primera. Se reconoce por unanimidad a la ópera como capítulo fundamental del patrimonio artístico, al que es preciso prestar apoyo.
- Segunda. Se estima urgente crear un Teatro Nacional de Ópera.
- Tercera. Se debe proceder a la creación de cuerpos estables, no sólo en la capital sino en el resto de España.

---

<sup>62</sup> *Ídem*, pp. 182 a 189.

-Cuarta. La sede de Teatro Nacional de Ópera debe establecerse en el Teatro Real de Madrid, que debe readaptarse, pero antes ha de construirse una Sala de Conciertos en dicha capital. Igualmente plantean la utilidad de realizar un inventario de los espacios escénicos aptos para la ópera.

-Quinta. Se estima que, hasta que llegara el momento, se ha de proteger oficialmente las Temporadas de Ópera. Asimismo, se ha de revisar la ópera española y la inclusión de jóvenes cantantes nacionales.

-Sexta. Coordinar las funciones docentes con respecto al canto, tal y como unánimemente se solicitó en el Seminario de Sevilla titulado *La enseñanza profesional de la Música en España*.

-Séptima. Incorporar la ópera en todos los niveles educativos.<sup>63</sup>

#### 1.1.4. Un nuevo marco de intenciones

Ya en mayo de 1976, la Comisaría Nacional de la Música hacía público un documento que planteaba la necesidad de realizar unas conversaciones técnicas, preparatorias para la celebración de un congreso y para la elaboración de una ley de la música, con el fin de abordar, entre otras cuestiones, la “integración sociocultural de las profesiones musicales”.<sup>64</sup> Eran momentos de confusión, de promesas; pero, después de dichas conversaciones, el maestro Pich Santausana apuntaba cuatro soluciones para la creación de un Plan Nacional de la Música, que resumía así:

1- Creación de nuevas orquestas profesionales patrocinadas por el Estado.

2- Creación de nuevos conservatorios estatales. Según señalaba, ni en la zona norte ni en las Islas se ha creado ninguno.

3- Implantación de una educación musical en la EGB, en el BUP, en las Escuelas de Formación Profesional y en las Universidades, impartida por profesores titulados de conservatorios.

---

<sup>63</sup> *Ídem*, pp. 196-198.

<sup>64</sup> “Congreso Nacional de la música española”. *Monsalvat*. Barcelona, n.º 38, abril 1977, pp. 237-238.

4- Obligación de las corporaciones, diputaciones y ayuntamientos de apoyar económicamente la creación de conjuntos instrumentales, escuelas de música e incluso orquestas.<sup>65</sup>

Sin embargo, lo más importante para la música en estos momentos de la Historia de España vino dado por los principios generales de actuación que se dictaron a raíz de todos los estudios parciales precedentes. Éstos constituyeron una reflexión teórica para un proyecto de trabajo común, que se centrará en la obligación, por parte de la Administración, de fomentar la vida musical para hacerla llegar a toda la sociedad española. Planteábase la necesidad de asumir la realidad cultural de la música.

Partiendo de esta base, las acciones se encaminarían hacia el cumplimiento de las siguientes intenciones: en primer lugar, consolidar los conjuntos estables y descentralizar la actividad creando, por todas las regiones entidades que funcionen en su lugar de origen y que amplíen sus actuaciones hacia otras áreas de influencia. En segundo lugar, lograr una vida digna para los artistas intérpretes y músicos españoles; crear un nuevo público atendiendo especialmente a los niños y jóvenes. También se propone el inventario y catalogación del patrimonio musical con una nueva legislación protectora, apoyar a la creación de las nuevas estéticas, intensificar el estudio y la investigación musical y, finalmente, realizar una promoción internacional de la música en general.<sup>66</sup>

Todos los estudios y las conclusiones de los seminarios eran un buen marco de intenciones, pero sin el correspondiente respaldo y planificación económicos, fuera de un marco de actuación conjunto con otros ministerios que, sin una política estatal que le diera apoyo, quedaron en el tintero. En el campo del género vocal, los siete puntos sobre la ópera en España conformaban la radiografía de la realidad del ambiente español de los setenta, una tónica que, desgraciadamente, se mantendría durante la década siguiente.

---

<sup>65</sup> INFESTA, J. M.: Editorial: “Músicos, toreros, payasos...”. *Monsalvat*. Barcelona, n.º 38, abril 1977, pp. 195-196.

<sup>66</sup> *Dirección General de Música: Organización, competencias y objetivos*. Véase una información más exhaustiva sobre las conclusiones en las páginas 49 a 52.

Efectivamente, tras el estudio inicial, durante los años 1978-79 se quiso llevar a cabo una política de actuación. En lo que respecta al campo de la música vocal, se empezaron a realizar por parte de la Dirección General actividades en torno al Teatro Real, a los Festivales y a la ópera. El Real fomentaría al máximo su utilización como una sala de conciertos destinada a la captación de nuevos públicos, especialmente los ofrecidos por la Orquesta y Coro Nacionales. El primero estaba bajo la dirección titular de Rafael Frübeck de Burgos, y el segundo lo dirigía Lola Rodríguez de Aragón.

Con respecto a los Festivales, Semanas y Decenas musicales, se pretendió estabilizar la vida musical de la localidad en que se desplegaba, como una culminación de una actividad permanente, logrando una mayor participación de las entidades y corporaciones locales. Se aspiraba a incluir en el programa de cada celebración un curso monográfico o concurso, y, como proyección cultural, extender el festival a la comarca circundante.<sup>67</sup>

En el apartado específico de la ópera, ante la carencia de un teatro estable con una programación regular, se realizarían campañas y festivales en el Teatro de La Zarzuela. En este espacio se alternaría con la zarzuela, con la Compañía Titular del Teatro de La Zarzuela dirigida por Joaquín Deus, quien se mantiene en dicho cargo hasta el año 1981. Dentro de la campaña *Ópera para la juventud*, se ofrecían cuatro títulos a cargo de la Escuela Superior de Canto y de la Compañía Española de Ópera Popular. Así mismo, se continuaba con la celebración del Festival de la Ópera de Madrid, que en junio de 1978 alcanzaba la XV edición, y los Festivales que se celebraron por la geografía española.<sup>68</sup>

La inversión realizada por la Dirección General de Música para el año 1978, establecida dentro del denominado Programa de Apoyo a la Música, se

---

<sup>67</sup> *Ídem*, pp. 59-61.

<sup>68</sup> *Ídem*, pp. 62-63.

dividía en cinco apartados, a saber: a) Orquestas; b) Festivales y Ciclos musicales, c) Entidades musicales; d) Arte Lírico y Coreográfico, y e) Creación y difusión musical.<sup>69</sup>

Centrándonos en los aspectos relacionados con la ópera y zarzuela, que se recogen exclusivamente en el Programa de Apoyo al Arte Lírico y Coreográfico, y al que se dedica el 25'27 % del presupuesto total, éste se desarrolló de dos formas. La primera, en forma de "patrocinio", es decir, una aportación económica para la realización de actividades de diferentes asociaciones españolas; la segunda, en forma de "subvención", es decir, una aportación económica a fondo perdido. Ambas fórmulas se emplearon también para los programas a) y c). En un minucioso listado se recoge la ciudad y cantidad asignada, lo que nos permite conocer nominalmente a las entidades que recibieron apoyo económico.

Entre las Asociaciones de Amigos de la Ópera se citan las correspondientes a las ciudades de Valencia, Valladolid, Bilbao, Las Palmas, Asturias y Elda; entre las temporadas de ópera se citan las de Zaragoza y Madrid. Entre las agrupaciones se designa a la "Asociación Lírica de Madrid", mientras las compañías son: "Ópera Estudio", "Lírica Española", "Lírica Isaac Albéniz", "Lírica Maestro Damunt", "Ópera para la Juventud" de la Escuela Superior de Canto y, finalmente, la compañía "Lírica Pepe Eizaga" de Logroño.<sup>70</sup>

Como señala la revista *Monsalvat*, se trataba de un presupuesto estatal para la música extremadamente reducido, si se comparaba con cualquier país europeo o con cualesquiera otros ministerios del mismo gobierno.<sup>71</sup> Pero esta sería la tónica que se mantendrá en años sucesivos.

---

<sup>69</sup> *Música en España*, n.º 0. Ministerio de Cultura. Pedro Lavirgen aparece nombrado junto a la lista de tenores y con todos los cantantes de la Compañía del Gran Teatro del Liceo del la temporada 1978-1979, p. 38. El presupuesto que para la música destina el Estado Español asciende a 369.437.000 Ptas. Si establecemos porcentajes, observamos que cada uno de los programas recibe los siguientes montantes: a) 20'18%; b) 14'61%; c) 14'61%, y d) 25'27%.

<sup>70</sup> *Ídem*.

<sup>71</sup> Vid. "Por fin, el Ministerio informa". *Monsalvat*. Barcelona, n.º 61, mayo 1979, pp. 268-273. En estas páginas reproduce el Programa de Ayudas. Denunciaba el despilfarro de dinero del Estado reseñando una partida de 1.500.000.000 Ptas., gastado en 21 días, para las elecciones.

Así en 1980, aunque se elevaron las cifras con respecto a las fechas anteriores, la partida económica designada por el Ministerio de Cultura para la Dirección General de Música seguía siendo insuficiente.<sup>72</sup>

Crear una Compañía Nacional de Ópera, con este título, significaba que en el Organismo Autónomo Teatros Nacionales y Festivales de España debería de existir la cobertura económica para una plantilla de orquesta, de coro, de una serie de cantantes fijos; un presupuesto de mantenimiento y una estructura jurídica que permitiese una contratación laboral por mucho tiempo. Aspectos que no se hallarán para 1980, ni se contemplarán en los presupuestos del Estado del año siguiente. Efectivamente, pese a que éstos crecieron, tal y como apuntaba Antonio García Barquero, Director General de Música y Teatro, se temía que en los años venideros tampoco se crearía esta Compañía. No obstante, se había asignado una partida para el funcionamiento de la Compañía Nacional de Ópera, que de alguna manera cubriría el trabajo de ir poniendo las bases para que en el día de mañana existiese como tal.<sup>73</sup>

Por el momento no se podía abordar esta empresa, pero en su lugar se intentaba impulsar cada vez más el género operístico dentro del Teatro de la Zarzuela, junto con las actividades de zarzuela y de danza. Sin embargo, existía una realidad mayor que impedía llevar a cabo el proyecto de formación de la mencionada compañía: tendría que estar integrada en un teatro, y en Madrid no podría estar adscrito físicamente nada más que al Teatro Real. Esto suponía un proyecto que superaba la esfera de un departamento, como era unir la fuerzas

---

<sup>72</sup> Cfr. GIL DE LA VEGA, C.: “Más sobre los presupuestos del estado”. *Monsalvat*. Barcelona, noviembre 1980, n.º 77, 604-606. El presupuesto total ascendía a 641.054.000 Ptas., desglosado en seis apartados, que presentamos en porcentajes: a) Ayuda a actividades musicales 59’88%; b) Fomento a la creación 3’43%; c) Orquesta y Coros Nacionales 21’26%; d) Compañía Nacional de Ópera 9’36%; e) Ballet Nacionales 3’28%; y f) Teatro Real 2’78%. La partida para gastos de la Compañía Nacional de Ópera es criticada por la autora de este artículo quien se preguntaba dónde estaba la compañía y los millones.

<sup>73</sup> GIL DE LA VEGA, C.: “Declaraciones de D. Juan Antonio García Barquero, Director General de Música y Teatro”. *Monsalvat*. Barcelona, diciembre 1980, n.º 78, pp. 643-650. Encabezando este artículo, la autora recoge una biografía del director general, un hombre de larga trayectoria en la administración pública española, siempre vinculado al mundo de la música y con una formación humanística.

políticas en un plan para crear un auditorio de música, y una vez obtenido, acometer la reestructuración del Teatro Real para reconvertirlo en lo que siempre fue: Teatro de la Ópera. Finalmente, como novedad para la Temporada de Ópera de Madrid, además de una cuarta representación a precios populares (al igual que la tercera) se ofrecerían producciones propias, que luego podrían ser llevadas a aquellos núcleos españoles donde todos los años llevaban a cabo una temporada de ópera. Con esta aportación estatal de montajes hechos, se aminoraría el gasto y se ofrecería una cobertura más racional.<sup>74</sup>

Otra aspiración era la de crear una Compañía de Ópera Popular. En principio este grupo funcionaría de manera independiente desde 1979 como una empresa en cooperativa; luego se habló de integrarla en la Dirección General de Música y Teatro; por ello, algunas voces se lamentaban de su desaparición en 1980, por falta de ayuda de la Administración, cuando había empezado a funcionar pese a la modestia de medios.<sup>75</sup> Ese mismo año, el Director General afirmaba que ya existían colectivos con capacidad suficiente como para articularse en Compañía de Ópera; grupos que serían auxiliados, subvencionados y ayudados para que pudieran actuar en Madrid y fuera, siempre y cuando tuvieran una cobertura suficiente de repertorio o de montaje y siempre en la medida de los pobres presupuestos económicos.<sup>76</sup>

Para 1981 la Dirección General de Música y Teatro tenía un presupuesto ligeramente crecido con respecto al año anterior y no tan global (pues el presupuesto anterior asignaba partidas para la Música por un lado y, para Teatro por otro). Se hacía necesario que la aportación del Estado no fuese la única y se buscaban fuentes paralelas de financiación de todo tipo: entes locales, entes autonómicos, corporaciones locales, ayuntamientos, diputaciones, cajas de ahorro, banca, empresas privadas... El mismo Antonio García Barquero hablaba del

---

<sup>74</sup> *Ídem*, p. 645.

<sup>75</sup> Vid. GIL DE LA VEGA, C.: "Más sobre los presupuestos del estado". *Monsalvat*. Barcelona, noviembre 1980, n.º 77, pp. 604-606.

<sup>76</sup> Cfr. GIL DE LA VEGA, C.: "Declaraciones de D. Juan Antonio García Barquero, Director General de Música y Teatro", pp. 643-650. Apunta la labor que desarrollaban las dos compañías de danza nacionales, el conjunto de Ballet Español, bajo la dirección de Antonio, y el de Ballet Clásico.

cambio de mentalidad que debía darse en la sociedad española, porque la labor del Estado debía consistir en apoyar las iniciativas que cualquier entidad presentase en un plan. Mientras no fuese así, no habría cultura porque seguiríamos con el modelo cultural de un país de preponderancia del Estado sobre la sociedad.<sup>77</sup>

Ante esta situación, la España de la década de los ochenta se encontraba inmersa en unos profundos cambios administrativos en los que, siguiendo los principios de su Constitución liberal, pluralista y autonómica, debía repartir las cargas entre todas las comunidades. La descentralización propia del proceso de las Autonomías estaba en marcha, con el paso de las transferencias en materia cultural de música y teatro, iniciada por la Generalitat, y seguidas por las comunidades del País Vasco, Galicia y Andalucía.

Eso no quiere decir que el Estado no tuviera una responsabilidad en esos campos. De hecho, para un medio plazo, la Dirección General aspiraba a cumplir tres objetivos, siguiendo las directrices globales del proyecto político del Ministro Arias Salgado: el primero, que la cultura española fuese algo más que la suma de todas las culturas regionales, por muy importantes que fuesen. En segundo lugar, que, aunque existiesen culturas regionales y culturas de las autonomías, hay algo que da cohesión a todo y que la Administración Central tiene la obligación de mantenerlo. Profundizando en esta idea, debía existir una interrelación entre las culturas regionales y de las nacionalidades autónomas, un intercambio de música y teatro para evitar compartimentos estancos, con objeto de que hubiese una confluencia del centro a la periferia y de la periferia al centro. Un tercer objetivo apuntaba hacia la cultura europea, en cuyo marco España se movía cada vez más cerca y, por tanto, también debía asegurarse que la música y el teatro europeos estuvieran presentes en España y viceversa.<sup>78</sup>

---

<sup>77</sup> *Idem*, p. 649. La cantidad total asignada ascendía a mil ochocientos veinte millones de Ptas. Todos los temas tratados en este reportaje son abordados en "Política musical. Entrevista con el Director General de Música". *Ritmo*. Madrid. N° 511, mayo 1981, pp. 16-18.

<sup>78</sup> *Idem*, p. 643.



En definitiva, el marco para el desarrollo del teatro lírico en España continuaba limitado. Contaba con un reducto estable: el Gran Teatro del Liceo de Barcelona que, gracias a una empresa privada, mantenía su programación. Ésta quedaba establecida para dar complacencia a su público, así como para poder sobrevivir venciendo una serie de inconvenientes de tipo productivo, lo que a la larga influirá de forma importante en la fijación de los criterios estéticos y musicales.

En las demás provincias, incluida Madrid, los Festivales de Ópera organizados por las Asociaciones de aficionados han significado un paliativo a la total orfandad lírica, aunque su concepción de festival y no de temporada fija y teatro estable se hayan dejado sentir. Al menos el progresivo afianzamiento de la ópera en Madrid (fue así mismo llevaba a cabo una Temporada de zarzuela y ballet en el Teatro de la Zarzuela), posibilitó la incorporación de repertorios más de vanguardia, como *Wozzeck*, impensable en otras circunstancias. No obstante, se habían puesto dos piedras importantes: la puesta en marcha de la Compañía de Ópera Popular, que no duró mucho, y la de los alumnos de la Escuela Superior de Canto.<sup>79</sup>

Francisco Herrero ofrecía en *La Ópera y su estética*, publicado en 1983, un examen de la situación del teatro musical centrado en Europa. En su opinión, éste requería de un estudio en el que se denotara tanto la importancia de lo económico como de lo estético, sobre todo en los países occidentales, en los que coexiste el imperativo del beneficio económico junto al proteccionismo.<sup>80</sup>

En este sentido, comenzaba analizando Alemania. Allí el género se mantiene gracias al apoyo estatal, provincial o regional, y mediante las fundaciones, donde suelen organizar la temporada teatral y el festival con proyección internacional. Para la temporada teatral establecen un repertorio a través de programaciones largas, con compañías estables de orquesta, coro y los repartos para los primeros papeles. En cambio, para el Festival concentran en unas

---

<sup>79</sup> Confróntese HERRERO, F.: *La Ópera y su estética*. Dirección General de Música y Teatro. Madrid, Ministerio de Cultura, 1983, p. 14.

<sup>80</sup> Cfr. HERRERO, F.: *Op. cit.*, p. 15.

fechas unos espectáculos que luego son llevados a los principales teatros de ópera. Esta producción itinerantes favorece una verdadera integración del teatro musical en la ciudad. Lo contrario, dar temporadas en las grandes urbes a las que solo tienen acceso la élite, es reducir el teatro lírico a un espectáculo extraordinario.

En Francia resalta el alza del Teatro Lírico, con un proceso de revitalización en las provincias. Pese a la escasez de medios económicos, se han creado espectáculos de cierto nivel, gracias al trabajo realizado por figuras como Ponnelle, Erlo, Lombard o Riber. Así es como llevan a cabo las Temporadas de Estrasburgo, Niza, Metz, etc., aunque el centro con más prestigio y subvenciones es la Ópera de París, en el que se prepara el relevo generacional de cantantes, escenógrafos, directores de escena y de orquesta.

En su opinión, la necesaria revitalización del Teatro Lírico tiene un claro ejemplo en Hamburgo, donde se concede mayor autoridad al director de escena, pese a que se viertan furibundos ataques del público y la prensa contra sus modernas concepciones teatrales de muchas obras.

En los Países del Este, la ópera es habitual para todos los públicos, incorporada en las temporadas. En ella desaparece el ánimo de lucro, con ofertas colectivas del Estado a todos los ciudadanos. El Estado estructura su programación, su personal e incluso a las primeras figuras, pero a su vez crea compañías estables que permiten su perfeccionamiento y continuidad; y, sobre todo, la promoción de los artistas, desde un aprendizaje práctico hasta su llegada a los teatros de primer rango. Como contrapartidas, señala el burocratismo administrativo y la rigidez política e ideológica. Esta última influye en la estética de las representaciones, que a su vez puede influir en el estereotipo y el conformismo ante las producciones. A pesar de ello, los artistas, su disciplina, coherencia y un público masivo son la baza más importante a jugar, ante la cual toda otra consideración toma un carácter secundario.<sup>81</sup>

Tras este análisis, determina cuáles son los problemas principales en los países occidentales:

---

<sup>81</sup> *Ídem*, pp.16 a19 y pp. 22-23.

1) La consideración del género operístico como elitista y de regresión. Las obras son un mero decorado para el soporte del canto. Se puede corregir tomando medidas como la ampliación de la base de público. Este proceso de contestación va en paralelo con el desarrollo del plano político, siendo la situación más conflictiva la que vive Italia.

2) El problema derivado de la enorme elevación de los costos y la imposibilidad de corresponderse con los ingresos. Además, conforme van creciendo los teatros de provincias, hay que repartir las subvenciones.

3) Las estéticas: de un lado, las vanguardias contemporáneas; de otro, las tradicionalistas, aspecto éste del que afirma “la verdadera revolución cultural esta precisamente en renovar el aire de contemplación y reflexión sobre las obras del pasado y la proyección de las obras de éste, sobre la creación de las que corresponden a nuestro tiempo” Los costos elevados de la producción son, en parte, subvencionado por el Estado, en una cuantía no suficiente para permitir que el precio de las localidades sea asequible a la mayoría de la población. Se entra así en una contradicción: la sumisión a unos cauces estéticos y éticos conduce a la hibernación de un género, que, paradójicamente, tiene en muchas de sus obras gérmenes claramente revolucionarios.

4) El repertorio. Todo género debe ir renovándose, es decir, aumentando el número de las obras que se incorporen a la suma de los títulos interpretados continuamente, incluyendo el rescate de aquellos del pasado injustamente olvidados. La realidad es que existe un divorcio entre las nuevas producciones del teatro lírico, la nueva escritura musical, y su público, unido a la difícil accesibilidad de éste a la música contemporánea.

Además –señala–, la producción discográfica hace que las obras de repertorio estén grabadas en diferentes versiones, cada cual con un estudio de grabación más perfecto, creando una falsa competencia: se quiere oír en el Festival a un divo, se descuidan otros aspectos y se crea una exigencia, a veces absolutamente inadecuada, ante las representaciones en vivo.<sup>82</sup>

---

<sup>82</sup> *Ídem*, p. 29.

Todos estos problemas se sumaban a la realidad española. La posible solución para una vida normal del arte lírico en España requería una gran reforma de las estructuras que además tuviera en cuenta el espacio teatral, la orquesta y coro, la escenografía, etc. Si todavía se carece de un teatro de ópera en la Capital, era difícil prever una ordenación de la ópera en las provincias.

El propio sistema de organización de los Festivales de Ópera, impulsados por las Asociaciones de Amigos de la Ópera que cuentan con el apoyo económico estatal o el de los correspondientes ayuntamientos, establecía que su público permaneciera aferrado a un inmovilismo, en su gusto hacia el repertorio y las producciones escénicas más tradicionales, que funcionaban gracias a la profesionalidad del divo.

Sin embargo, son otros acontecimientos, los cambios sociales y políticos, los que por entonces acaparan la atención de la ciudadanía española, sumergida en la conformación del Estado de las Autonomías. Se producía una gran paradoja: mientras que un número considerable de los divos del teatro lírico mundial eran españoles, su país carecía de una mínima estructura de este género teatral.

## **1.2. ACTUACIONES EN ESPAÑA. LICEO DE BARCELONA 1976/1977**

Retomando el hilo de la labor interpretativa de Pedro Lavirgen, a finales del mes de enero de 1977 debemos situarlo en España; más concretamente, en Barcelona, desde donde acude a las ciudades donde actuará hasta el mes de junio: Málaga, Mahón, Las Palmas de Gran Canaria, Valencia, Zaragoza, y en la Temporada de Ópera de Madrid. Todas ellas las analizaremos en este apartado, al tiempo que daremos cuenta de sus actuaciones internacionales.

En enero, el tenor es esperado en el Liceo para afrontar el conflictivo Manrico de *El trovador*, papel que para él se convierte siempre en triunfo.<sup>83</sup> El Gran Teatro celebra sus 130 años de actividad artística. A su empresario no le

---

<sup>83</sup> Vid. COLOMER PUJOL, J. M.<sup>a</sup>: “Voces españolas en el Liceo”. *Monsalvat*. Barcelona, n.º 33, noviembre 1976, pp. 598.

faltan efemérides en torno a los que organizar los títulos; el mundo de la música recuerda la muerte de Giuseppe Verdi, acontecimiento que tampoco olvida Juan Antonio Pamias y al que se suma programando cuatro de sus óperas.<sup>84</sup>

De esta manera, Verdi se convierte en el compositor más representado en el Liceo, con más de 2000 escenificaciones, seguido a muy larga distancia de Donizetti, Puccini y Wagner. Su obra –escribe Luis Ángel Catoni– tiene suficientes atractivos como para interesar al más profano oyente, a saber: sinceridad, honestidad, y humanidad, quizás ésta la más notable característica. Fue a partir de la temporada 1968-1969 cuando empezó a tomar carta de naturaleza el redescubrimiento verdiano en este teatro (anotemos que fue en esta temporada cuando el Liceo celebró las dos mil representaciones de obras verdianas); y, junto a las sempiternas *Rigoletto* y *Trovatore*, se reafirmó *Un ballo in maschera* y se representaron dos obras ausentes por muchos años: *Macbeth* y *Don Carlo*.<sup>85</sup>

Además de mencionar las obras, señala a los destacados intérpretes que siempre dicen –y con razón– cuánto deben al genio de Verdi: Carlo Bergonzi, insuperable maestro en *Ballo*, *Rigoletto* y *La forza*; Plácido Domingo, gran Radamés, Riccardo y Arrigo; Pedro Lavirgen, con su siempre bien recibido Manrico, amén de lujoso Macduff, así como Don Carlo y Álvaro; Jaime Aragall, siempre en primera línea con su Duque y su Alfredo, y, en línea más dramática, sensacional Don Carlo.<sup>86</sup>

Efectivamente, Pedro Lavirgen, desde su debut en el Gran Teatro de Barcelona, es el tenor que más representaciones verdianas ha efectuado, tanto por número de títulos como por su repetición en diversas temporadas. Cantó *Il trovatore* en las de 1968/69, 1973/74 y 1976/77; *Aida* en las de 1967/1968 y 1970/71; *Don Carlo* en la 1968/69; *La forza del destino* en las del 71/72 y *Macbeth* e *I due foscari*, en la del 77/78, listado al que se añadirán nuevos títulos con el paso de los años. Podemos decir que en los años sesenta y setenta, aparte de

<sup>84</sup> Confróntese CATONI, L. A.: “Permanencia de Verdi en el Gran Teatro del Liceo a los 75 años de su muerte”. *Monsalvat*. Barcelona, n.º 33, noviembre 1976, pp. 608-613. El autor enumera los títulos verdianos de las programaciones incluidos hasta esa fecha.

<sup>85</sup> *Ídem*.

<sup>86</sup> *Ídem*.

ser el tenor más verdiano del Liceo, es el que en más ocasiones ha subido a este escenario.<sup>87</sup> Llegamos así a comprender y a coincidir con los autores del estudio *El Liceo dels seixanta* cuando señalan que, entre los cantantes anteriormente mencionados, Pedro Lavirgen es el que sin tanta trompetería, va a acabar cantando el repertorio más duro.<sup>88</sup> Palabras que argumentaremos en otro momento de nuestro discurso, una vez analizada la carrera del tenor en Las Ramblas.

En esta temporada 1976/77, con veintidós programas diferentes para cuatro meses de actividad, los puntos fuertes fueron *Tosca*, el estreno de *Medea* de Cherubini y *Salomé* de Strauss, las tres con Montserrat Caballé como protagonista<sup>89</sup>; *Otello* y *Fedora*, con Plácido Domingo, y el ballet *Coppelia*, entre otros.<sup>90</sup> El escenario del Liceo albergó la popular ópera *El trovador* en tres funciones, los días 26, 28 y 30 de enero de 1977.

El mayor éxito de las representaciones –según escribe José Antonio Gutiérrez en la revista *Monsalvat*– fue para Fiorenza Cossotto (Azucena): insuperable, tanto por la voz en sí, pues le pareció más bella y poderosa que nunca, como por su versión escénica de gran efecto. Las ovaciones se desataron estruendosamente al finalizar el *Stride la vampa*, para reanudarse tras el dúo con Lavirgen y, especialmente en el tercer acto. El tenor, al parecer, cantó bajo de forma, por lo que no pudo apreciar la calidad habitual de su Manrico que ya conocían público y crítica. No obstante, y pese a esta circunstancia, hubo también

---

<sup>87</sup> Hasta esta temporada 1976/77 -incluida-, Carlo Bergonzi ha actuado con un título en las temporadas 1958/59, 1964/65, 1968/69, 1970/71, y con dos títulos en la 71/72. Por su parte, Plácido Domingo, desde que canta por primera vez en la temporada 1965/66, lo hará durante seis más, ofreciendo 16 títulos. Pedro Lavirgen, desde que debutara en la de 1964/65, canta durante las doce restantes hasta un total de 28 títulos. Finalmente, Jaime Aragall, que debutó en el 61/62, canta en once temporadas 23 títulos. Datos extraídos de *Anuari 1947-1997 del Gran Teatre del Liceu*. pp. 142, 149, 161 y 139.

<sup>88</sup> Cfr. MATABOSH, J. y NADAL, P.: “El Liceu pels volt dels seixanta”, en: *El Liceu dels Seixanta, 1957-1972*. Associació d’ Amicss del Liceu. Art-Co/2000. Barcelona, p. 39.

<sup>89</sup> Después de la representación de *Salomé*, Montserrat Caballé recibió un cálido homenaje con motivo de cumplirse su centésima representación en el Liceo, Véase *Montserrat Caballé 40 anys al Liceu*, pp. 100-101.

<sup>90</sup> Cfr. CERVELLÓ, M. y NADAL, P.: *El Gran Teatre del Liceu*. p. 46. Otro resumen de parte de la temporada es el ofrecido por GUTIÉRREZ, J. A.: “Liceo”. *Monsalvat*. Barcelona, n.º 38, abril 1977, pp. 234-237. Se centra en los títulos *Nabucco*, *El secreto de Susana*, *Salomé* y *Parsifal*, señala además la labor del Coro titular y el homenaje que se le brindó a su maestro Ricardo Botino.

para él momentos de brillantez. Conformaron el reparto Aúrea Gómez (Leonora), Vicente Sardinero (Conde de Luna) con magnífica línea y noble estilo, e Ivo Vinco (Ferrando). Diego Monjo fue el responsable de la acertada regia y Nino Bonavolontá condujo la Orquesta del Liceo.<sup>91</sup>

Era la tercera vez que Lavirgen abordaba *El trovador* en el Liceo de manera consecutiva, sin que hubiera otros Manrico de por medio. El hecho de que el crítico Gutiérrez de Liencres mantuviese su labor a lo largo del tiempo, nos permitía establecer comparaciones, así como conocer la evolución de la trayectoria de un cantante: Lavirgen.<sup>92</sup>

Alier, Axalá y Mata, nos dan su visión. Mientras Fiorenza Cossotto estuvo absolutamente inolvidable apoderándose del escenario como sólo ella sabe hacerlo, y Vicente Sardinero no tuvo su mejor actuación como Conde de Luna, Pedro Lavirgen –señalan– fue un Manrico que logró encendidos aplausos.<sup>93</sup>

### 1.2.1. Desde Málaga a Zaragoza, escalas internacionales

En el mes de febrero de 1977 Lavirgen realiza una representación de *Carmen* en Budapest, a la que sigue en esta misma ciudad con un mes de diferencia una *Bohème*.<sup>94</sup> De este modo, la siguiente referencia de la subida a un escenario nos conduce a la capital malagueña y de ahí al resto de las actuaciones en suelo español que a continuación veremos: Mahón, Las Palmas de Gran Canaria, Valencia y Zaragoza.

<sup>91</sup> Vid. GUTIÉRREZ, J. A.: “Información: Temporada del Liceo”. *Monsalvat*. Barcelona, n.º 37, marzo 1977, pp. 169-172. El reparto también puede verse en el Programa de mano. Gran Teatro del Liceo, *El Trovador*, correspondiente a la primera representación, 26 enero 1977. Se completa con los nombres de Cecilia Fondevila (Inés), Antonio Luch (Ruiz) y Joan Baptista Rocher (Viejo zíngaro). Por otro lado, Vicente Sardinero recibe en un entreacto el Premio de *El Noticiero Universal*, que le atribuyó la crítica musical en la pasada temporada, en reconocimiento a su representación de Poliuto. El mismo reparto se mantuvo para las tres funciones. Véase títulos y repartos íntegros de esta temporada en *Anuari 1947-1997 del Gran Teatro del Liceu*, pp. 85-87.

<sup>92</sup> GUTIÉRREZ, J. A.: *Op. cit.*

<sup>93</sup> Confróntese ALIER, R., AIXALÁ, R., y MATA, F.: *Op. cit.*, p. 392.

<sup>94</sup> Carteles anunciadores. A Munka Vörös Zászló érdekmrendjével kitüntetett. Magyar Állami Operaház. *Carmen*, 19 febrero 1977. Junto a Pedro Lavirgen, como protagonistas, aparecen Komlóssy Erzsébet (Carmen), Faragó András (Escamillo) y Andor Éva (Micaela). En el cartel pueden leerse los títulos que se programan para la semana: *Fausto*, *Carmen*, *Las bodas de Fígaro*, *Manon*, *Acédrus* de Hidas, *Walkiria*, *Don Juan*, *La flauta mágica*...algunos días con funciones de tarde y noche. *La Bohème*, 17 de febrero, con Szabó Rózsa (Musette) y Házy Erzsébet (Mimi), entre otros, junto al tenor Lavirgen.

“La penuria económica de nuestros festivales de ópera” es el nombre de un artículo publicado en la revista *Monsalvat*, título que describía la situación por la que atravesaban. En el mismo se citan los nombres de las ciudades españolas que tenían festivales operísticos: Canarias, Menorca, Madrid, Zaragoza, Valencia, Barcelona, Bilbao, etc. que podían hacer creer que el panorama musical español era óptimo. Para demostrar que eso no es precisamente así, recogía una entrevista realizada a dos asociaciones: la de Zaragoza, que mantenía una temporada media de seis óperas; y la de Mahón, que ponía en cartel dos óperas cada año. Con estos ejemplos se pretendía mostrar a la Comisaría de Música que era más interesante “promocionar lo que se forma por la iniciativa privada que no crear festivales programados desde arriba, que nacen ya asépticos y sin apoyo de base.”<sup>95</sup>

Zaragoza organiza tantos títulos como representaciones, generalmente seis, aunque en la edición de 1976 se alcanzaron las diez, enmarcadas dentro de la celebración del Bimilenario de la ciudad. Todos los gastos generados (calculan un millón por representación) corrieron a cargo del Presupuesto ordinario; la única subvención que recibieron fue la de Ministerio de Información y Turismo (en el año 1975 ascendió a 450.000 Ptas.). El precio de las localidades oscilaba entre las 300 y 2000 Ptas., que comparativamente con el precio de otros espectáculos no se estimaban caras. Aportaba la Asociación como posible solución el contar con un auditorium, pues permitiría triplicar el actual aforo de 1153, localidades y, evidentemente, una ayuda estatal.

En la ciudad insular de Mahón, la entidad organizadora es la Asociación de Amigos de la Ópera. Para cuatro representaciones, con dos títulos y un aforo de 800 localidades, cuentan con un presupuesto de tres millones, poniendo a la venta localidades que oscilan entre las 300 y 1000 Ptas.<sup>96</sup>

---

<sup>95</sup> Confróntese “La penuria económica de nuestros festivales de ópera”. *Monsalvat*. Barcelona, n.º 41, julio-agosto 1977, pp. 387-390.

<sup>96</sup> *Ídem*. En Zaragoza el teniente alcalde responsable cuenta con el organizador artístico Alfredo Villalba, mientras que en Mahón cuentan con la dirección artística de Diego Monjo. De Mahón nos es desglosado el presupuesto y observamos que el aporte del Ministerio de Información y Turismo asciende a 50.000 Ptas., sin recibir nada de la Comisaría de Cultura. De este modo, las pérdidas que se originan, en torno a un millón, se sanean con donativos particulares.



Como podemos apreciar, los problemas que exponen ambas Asociaciones son comunes a todas las capitales españolas, y se suceden en el tiempo desde el año 1974. Tales problemas se abordarían al año siguiente en una mesa específica: “La ópera en España: su problemática”, dentro de la Decena de la Música de Toledo, como ya vimos. Creemos que aparte de la buena voluntad para continuar estas temporadas –voluntad que después faltó–, y de la aportación económica, se necesitaban unos fuertes cambios estructurales que todavía estaban por llegar.

A primeros del mes de marzo, Pedro Lavirgen en **Málaga** se transforma en el personaje de Otello e interviene además en un concierto.<sup>97</sup> A continuación, una actuación en Francia se intercala entre las que tendrá el tenor en España. Efectivamente, se desplaza al Théâtre des Arts de Rouen de **Marsella**, donde ofrece nuevamente el papel de Manrico. Según la crítica que firma Simonne Serret, la voz de Pedro Lavirgen resultó viril, sobria e inteligente.<sup>98</sup>

En abril es *Carmen* de Bizet la obra que representa el artista en las dos funciones de **Mahón**, programadas dentro de su VI Semana de Ópera. En el avance de la revista *Monsalvat* sobre este evento, se puede leer que comprende a las fechas del 29 de marzo al 4 de abril. Se ofrece *Rigoletto*, con el tenor Luis Lima; y *Carmen*, con la esperada presencia de Pedro Lavirgen, Montserrat Aparici, Carmen Hernández, Juan Pons y Antonio Borrás, que se dan cita en el antiguo Teatro Principal de Mahón. En ambas dirige el maestro Ricardo Bottino, mientras que la dirección escénica está a cargo de Diego Monjo.<sup>99</sup>

<sup>97</sup> Según el libro de contabilidad, el 6 de marzo.

<sup>98</sup> Tomado de AA.VV.: *Semblanza artística de Pedro Lavirgen...* p. 45. Desconocemos a cuál de las cuatro representaciones corresponde esta crítica, número anotado en el libro de contabilidad que nos sitúa en torno a la fecha de cobro, es decir la última función, para el día 22 de marzo.

<sup>99</sup> MERCADAL, D.: “Música en Menorca”. *Monsalvat*. Barcelona, n.º 38, abril 1977, p. 245. Existe gran entusiasmo y expectación entre los numerosos aficionados. Completan la obra de Bizet los siguientes intérpretes: Rafael Campos, Cecilia Fontdevilla, Diego Monjo, Dolores Cava y la pareja de baile Aguadé y Fernando Lizundia, solistas del Liceo de Barcelona. Según el libro de contabilidad, ofrece en Mahón en el mes abril dos funciones de *Carmen*. Correspondiente la segunda al día 3.

A continuación, Lavirgen, retorna a uno de los coliseos en que empezó como solista, al Teatro Pérez Galdós de **Las Palmas de Gran Canaria**. Efectivamente, los Amigos Canarios de la Ópera, dentro de la edición X del Festival de Ópera, programan hasta cinco títulos, ofrecidos en dobles funciones, interviniendo el tenor en *Il trovatore* los días 13 y 15 de abril.

En la segunda representación –siguiendo el diario *La Provincia*– se mantuvieron las constantes de calidad del estreno del título verdiano, con algo de menos público, siendo los niveles artísticos nuevamente muy altos con Rita Orlandi-Malaspina, Adriana Stemenova, Franco Bordoni, Gianfranco Casarini y el tenor Pedro Lavirgen, que “gustó ya desde la serenata interna y cubrió la representación con gran entrega: estupendo artista, magnífico estilo, supo conquistar una oleada de bravos con la «Pira», compartiéndolos generosamente con el coro”. El maestro Verchi, obtuvo de la Orquesta Sinfónica de las Palmas un rendimiento excelente, así como del Coro “Regina Coeli”, que entusiasmó al público durante toda su actuación.<sup>100</sup>

Carmelo Dávila señala a los intérpretes destacados en esta edición del Festival: Franco Bordoni, Elena Mauti, Rosetta Pizzo y José Carreras. Del *Trovador*, asegura que no puede ofrecer información directa, ya que se encontraba ausente de la ciudad durante esos días. Sin embargo, por referencias, apunta que la figura destacada fue Franco Bordoni, siguiéndole en méritos la mezzo Rita O. Malaspina, que satisfizo; cumplió Casarini y “estuvo flojo Pedro Lavirgen”.<sup>101</sup>

La historia de este Festival de Las Palmas viene nuevamente a mostrar el incremento de espectadores que se había experimentado en España, así como las sucesivas etapas por las que ha atravesado desde su puesta en marcha. En su historia participaron diferentes agrupaciones corales y orquestales. Si en los seis primeros festivales solamente se ofrecía una función de cada ópera, es en el año 1974 cuando se implantaron las dos funciones para todos los títulos programados.

---

<sup>100</sup> Cfr. “Segunda del «Trovatore»: Otra noche completa”, en: *La provincia*, 16 abril 1977. A.P.T. La noticia tiene como subtítulo: Pedro Lavirgen cosechó una gran ovación en la Pira. También nos informa de la gran expectación en torno al terceto Bonifaccio-Aragall-Nucci que abordará *Lucía*.

<sup>101</sup> Vid. DÁVILA NIETO, C.: “Las Palmas de Gran Canaria. X Festival de Ópera”. *Monsalvat*. Barcelona, n.º 41, julio-agosto 1977, pp. 431-434.

Las ediciones de 1965 y 1966 alcanzaron especial esplendor cuando asumió la dirección general el prestigioso director de escena argentino Tito Capobianco, con producciones de auténtico nivel internacional, que elevaron la categoría del Festival. Pero sus cuantiosos gastos lo hacían totalmente insostenibles, por lo que en 1977 se volvió a las puestas en escena modestas y convencionales.<sup>102</sup>

En cuanto al repertorio, ha sido claramente conservador, con notable predominio italiano, pues “cuando la empresa se mueve gracias a la iniciativa particular, no se pueden correr riesgos que puedan conducir a una catástrofe económica, porque hay que reconocer que aquí, como en casi todas las ciudades principales del país, no hay una verdadera tradición operística (...) el repertorio queda limitadísimo, salvo alguna excepción, y se convierte en rutinario y en un círculo vicioso.”<sup>103</sup>

Las Palmas tienen también otros espacios para el campo de la lírica, como son el II Festival Lírico Popular del Verano y el Festival de Zarzuela. El primero pasa a denominarse “Alfredo Kraus” y está patrocinado por el Ayuntamiento y el Plan Cultural del Cabildo Insular. Congregó en el Auditorio a más de 7000

---

<sup>102</sup> Cfr. DÁVILA NIETO, C.: “El Festival de Ópera de Las Palmas de Gran Canaria”. *Monsalvat*. Barcelona n.º 83, mayo 1981, pp. 277-281.

<sup>103</sup> *Ídem*. Hasta el año 1974 se contó con la colaboración de los coros de la ABAO, incluso en el 73 intervino en *Rigoletto* el coro de la Asociación Tinerfeña de Amigos de la Ópera -ATAO-; en los años 75 y 76 se contrataron a los de la Universidad de Michigan, y a partir del 77 actuó regularmente la local Coral “Regina Coeli”; haciendo su presentación en el setenta y tres con *Aida*, que compartió algunas obras con el antiguo y desaparecido Coro del Festival. Hasta 1972 intervino la orquesta local y al año siguiente se contrató a la agrupación del Liceo de Barcelona; en 1974 actuó la American Symphony Orchestra; en los años 75 y 76 ocupó el foso la Orquesta de la Universidad de Michigan, dirigida por Theo Alcántara; y desde el 77 al 81 volvería a colaborar la Orquesta Sinfónica de Las Palmas. Al paso de los años, los problemas irán aumentando, y en 1985, entre los obstáculos, se señalaba: saneamiento económico, asentamiento de los diferentes equipos y organizaciones humanas, base del Festival (coro, orquesta, técnicos, escenógrafos) además de la delimitación de relaciones con los poderes públicos, esto es, gobierno Autónomo y Central, Ayuntamiento y Cabildo, a quienes se intenta convencer de la necesidad de seguir ayudando un esfuerzo privado, véase CAMBRELEG, J.: “La ópera. Amigos Canarios de la Ópera”. *Ritmo*. Madrid, n.º 560, noviembre-diciembre 1985, p. 53. En el balance que realiza sobre la tradición lírica de Las Palmas cita a Pedro Lavirgen entre los cantantes de categoría que intervinieron.

espectadores para escuchar *Doña Francisquita* con el célebre tenor canario. El segundo se desarrolló en su VI edición y fue ofrecido por la Compañía “Isaac Albeniz”.<sup>104</sup>

La siguiente actuación de Pedro Lavirgen en España nos lleva a Levante, pero antes debemos señalar las cinco funciones de *Carmen* que ofrece en la italiana ciudad de **Bolonia**, en mayo. Actuaciones de notable éxito por las que recibió dos distinciones: un homenaje y la correspondiente Medalla que le concede del Circulo Cultural Lirico Musicale y el Premio Internazionale “Jussi Bjerling”.<sup>105</sup>

Nuevamente en suelo español, en **Valencia**, el tenor ofrece dos funciones de *Ernani* de Giuseppe Verdi, siendo la primera y única vez que aborda este título. El mayo valenciano resulta exuberante con el Festival de Ópera organizado por la AVAO, bajo la presidencia de José M.<sup>a</sup> Torres Murciano, que año tras año consigue llenar el Teatro Principal.<sup>106</sup> Para su desarrollo, cuenta con un coro propio que desde hace siete temporadas viene trabajando, ofreciendo este año catorce representaciones de gran altura. Se abrió el Festival con *I puritani*, a la que siguieron *Tosca* (con Plácido Domingo), *Thaïs*, *Ernani* y *Rigoletto*. En *Thaïs*,

---

<sup>104</sup> Véase DAVILA NIETO, C.: “La temporada musical de las Palmas de Gran Canaria”. *Monsalvat*. Barcelona, n.º 42, septiembre 1977, pp. 492-495. Es interesante comprobar las agrupaciones musicales locales que formaron parte de la representación de la obra de Vives. El Festival de Zarzuela tuvo un repertorio muy trillado y convencional.

<sup>105</sup> Distinciones en forma de placa sobre diversos soportes, que contienen las inscripciones “Circulo Culturale Lirico Musicale al celebre tenore. Bologna. 1 Maggio 1977” y “Premio Internazionale Jussi Bjerling. 1 Maggio 1977”. Pudimos tomar nota de las mismas en el domicilio del tenor. Este segundo premio es referido en el artículo que le dedica HERNÁNDEZ GIRBAL, F.: “Pedro Lavirgen: la generosidad, la verdad en el canto. *Ritmo*. Madrid, n.º 691, 1977, pp. 20-21. Un texto que posteriormente forma parte del libro del mismo autor: *Cien Cantantes españoles de ópera y zarzuela (siglo XIX y XX)*. Ediciones Lira, Madrid 1994. Ante nuestro intento fallido por completar la referencia sobre este Premio Internazionale Jussi Bjerling, preguntamos directamente al tenor, quien nos señaló que lo recibieron también Franco Corelli, Jaime Aragall y Alfredo Kraus.

<sup>106</sup> En una edición anterior, la de 1976, se ofreció *La favorita* con el tenor Umberto Grilli, en la que participaron los elementos locales: Ballet del Conservatorio Superior, Coro AVAO, bajo la dirección de Martínez Palomo. Otros dos títulos: *Lohengrin* y *Tristán e Isolda* fueron servidos por la Compañía del Teatro Municipal de Mainz. Véase crítica más completa de las mismas. CASAL NOVOA, J.: “VI Festival de Ópera en Valencia”. *Monsalvat*. Barcelona, n.º 30, julio-agosto 1976, pp. 430-431. En el año 1975 fue la misma compañía la que puso en escena *Tannhäuser* y *El holandés errante*, cuya escenografía quedaba muy lejos de la hispánica de *Mefistófeles*. En ésta, Lorenzo Martínez Palomo llevó la batuta de la Orquesta Municipal que en las tres reforzó a la visitante. Remitimos para una información más completa a CASAL NOVOA, J.: “V Festival de Ópera en Valencia”. *Monsalvat*. Barcelona, n.º 18, junio, 1976, pp. 378-379.

Matteo Manuguerra logró salir dignamente, pese a su indisposición, como augurio de las interpretaciones magistrales que después realizaba en las otras dos. Así nos lo cuenta en su crónica Javier Casal Novoa, atento corresponsal de *Monsalvat*.<sup>107</sup> Omite cualquier referencia sobre la actuación de Pedro Lavirgen: no destacó en su actuación, ni para bien ni par mal.

Eduardo López Chávarri, que había presenciado las anteriores temporadas, valora el esfuerzo de cada año y señala la presente de extraordinaria, porque por obras e intérpretes alcanza nivel y puede codearse con los primeros teatros del mundo.<sup>108</sup>

En la ciudad de **Zaragoza** Pedro Lavirgen representa la ópera *Carmen* en el Teatro Principal, con dos funciones enmarcadas en el Festival que organiza la Comisión de Festejos de su Ayuntamiento. Una de ellas, la de tarde, tuvo precios populares y en ella “fue un don José apasionado y brillante”. Completaban el reparto principal M.<sup>a</sup> Cándida (Carmen), M.<sup>a</sup> Carmen Hernández (Micaela) y Marco Stechi (Escamillo); Diego Monjo estuvo a cargo de la dirección de escena y Eugenio M. Marco de la orquestal.<sup>109</sup>

El Festival de Ópera de Monserrat se completaba con las representaciones de *Don Carlo*, con la inigualable Caballé y con el tenor Luis Lima; *Luisa Miller*, con el triunfo absoluto de José Carreras; *Il tabarro* y *Payasos*, ambos con Bernabé Martí. Siguiendo a Jesús Lafuente Ibarra, esta edición tuvo un tono medio general más bajo que en años anteriores, con una positiva iniciativa de poner ópera a cien pesetas y un lamento por la poca asistencia de público al abono.<sup>110</sup>

Este mismo corresponsal nacional de la revista *Monsalvat* describe cronológicamente, el desarrollo de la ópera en Zaragoza. En 1974 hubo hasta siete representaciones, con títulos como *Manon* (Montserrat Caballé y Bernabé

---

<sup>107</sup> Cfr. CASAL NOVOA, J.: “VII Festival de Ópera en Valencia”. *Monsalvat*. Barcelona, n.º 42, septiembre 1977, pp. 490-491. En *Puritanos* intervino el tenor Umberto Grilli. Como directores aparecen los nombres de Eugenio M. Marco y Anton Guadagno y no menciona el nombre de la orquesta. En cambio, señala que el “Real Ballet de Cámara de Madrid” estuvo lamentable. El libro de contabilidad del tenor no señala las dos funciones de *Ernani* en torno a la fecha del 18 de mayo

<sup>108</sup> Vid. LÓPEZ CHÁVARRI, E.: *Cien años de música en Valencia...* p. 63.

<sup>109</sup> Confróntese LAFUENTE, J.: “Información. Festival de Ópera en Zaragoza”. *Monsalvat*. Barcelona, n.º 41, julio- agosto 1977, p. 431. Podemos encontrar los repartos completos. Por el mismo pasaron otros dos directores de orquesta: Gerardo Pérez Busquier y Antón Guadagno.

<sup>110</sup> *Ídem*.

Martín); *Rigoletto* (Marco Stechi, Charles Burles y Josefina Arregui); *El barbero de Sevilla*, *La bohème*, *Fausto* (las dos últimas con Jaime Aragall); *Carmen* y *Tosca* (con Plácido Domingo).<sup>111</sup> En 1975 se representaron *Andrea Chénier*, *La traviata* (con Jaime Aragall), *Romeo y Julieta* y *Werther*, ésta con dos colosos como fueron Alfredo Kraus y la Obratzsova.<sup>112</sup> En la temporada de ópera de las fiestas de Primavera de 1976 se representó nuevamente *La bohème*, esta vez encabezada por Plácido Domingo, Andrea Francois y Vicente Sardinero; le siguió *La fanciulla del West*, que contó con un intérprete ideal, Bernabé Martín (quien encabezaba también el título del triunfo *Turandot*), considerado por Jesús Lafuente, como el número uno de la actualidad en ese rol. En *Aida* contaron con Flaviano Labó y la excepcional Montserrat Caballé.<sup>113</sup> Posteriormente, se esperaba *La favorita* y *Lucia* con Kraus; y *Adriana Lecouvreur*, que iba a ser interpretada por Caballé. Sin embargo, dada la enfermedad de riñón que arrastraba la soprano, se le aconsejó, en contra de su voluntad, no cantar, y triunfó Jaime Aragall.<sup>114</sup>

Estas son algunas de las figuras que visitaban el Festival de Ópera zaragozano. Nos hemos detenido para recomponer su historia y, como podemos comprobar, la presencia de cantantes de renombrado prestigio internacional convirtió el Festival de Zaragoza en un nuevo punto para la lírica, hasta llegar al año 1983 en que desapareció. Con la configuración del primer Ayuntamiento democráticamente elegido, la Concejalía de Festejos llevó a cabo la supresión del mismo, bajo la justificación de una falta de popularidad, porque no iba destinado a un público mayoritario, y por el excesivo costo para su organización (su

---

<sup>111</sup> Confróntese LAFUENTE, J.: "Ópera en Zaragoza". *Monsalvat*. Barcelona, n.º 8, julio- agosto 1974, pp. 666-667. Como puede comprobarse, hemos nombrado especialmente a los tenores. No obstante, esta publicación nos ofrece una descripción de la labor de todo el reparto.

<sup>112</sup> Cfr. LAFUENTE, J.: "Ópera en Zaragoza". *Monsalvat*. Barcelona, n.º 20, septiembre 1975, p. 489.

<sup>113</sup> *Ídem*. Por las causas que fuere, no estaba en plenas condiciones. Al parecer, en la esperada aria *O patria mia* falló al atacar uno de los filados que le han dado fama, llegando a abandonar el escenario. Dirigió todas las óperas Gerardo Pérez Busquier.

<sup>114</sup> Véase LAFUENTE, J.: "Ópera en Zaragoza". *Monsalvat*. Barcelona, n.º 30, julio- agosto 1976, pp. 432-433.

presupuesto rondaba los 6 millones de Ptas.). Como señalaba Lafuente, su más fervoroso defensor, el que a esas alturas se tachara de impopular la ópera, lo único que demostraba era un desconocimiento total del tema, cuando en el resto del mundo existía una auténtica fiebre operística. Así se bajaba el telón y se echaba por tierra la labor de tantos años de esfuerzo.<sup>115</sup>

Entendemos que las necesidades culturales de nuestras ciudades eran otras; se tenían que atender otras realidades, otras demandas sociales; tal vez este género, en vez de prevalecer por sus propios valores, se asociaba a una manifestación cargada de determinadas connotaciones elitistas. Posiblemente se podían haber buscado subvenciones, otros caminos para evitar su desaparición, pero finalmente el esfuerzo que se venía realizando desde 1974 se va a interrumpir y otra capital española de provincia perdía las representaciones de ópera.

Pedro Lavirgen había cantado en Zaragoza en varias ocasiones, como ya hemos hecho referencia. Su primera aparición como solista, su verdadero debut lo hizo con *Marina* en el lejano año de 1959; posteriormente cantó *Aida* en 1968, *La Dolores* en 1975, y ahora en 1977, su papel emblemático: *Don José*. Sin que nadie lo supiese, era su forma de despedirse con ópera de esta ciudad, a la que retornará siete años más tarde encabezando el espectáculo *Antología de la Zarzuela*.

### 1.2.2. XIV Festival de Ópera de Madrid

Uno de los Festivales de Ópera que parecía más consolidado era el de la capital española. Pedro Lavirgen vuelve a encontrarse con este público madrileño. Tras dos años de ausencia, lo hace dentro de la edición XIV, a pesar de los rumores de suspensión y de los enormes problemas económicos surgidos, al

---

<sup>115</sup> Confróntese LAFUENTE, J.: “Temporada (inexistente) de Ópera en Zaragoza”. *Monsalvat*. Barcelona, n.º 83 mayo 1981, pp. 290-291. Recuerda las agrupaciones existentes, así como la aportación que en su día hizo la Polifónica “Miguel Fleta” en *La Dolores*, incluso con incursiones a escenarios vieneses. Para fomentar la afición lanza una sugerencia, tres óperas que anualmente se deberían de montar: *La Dolores*, por su vinculación con la jota; *Parsifal*, que propone para el Monasterio de San Juan de la Peña en Jaca si afronta la organización de un festival al aire libre en verano; y *Trovador* en el Castillo de la Aljafería, lugar donde se desarrolla el argumento de la ópera.

anunciarse la anulación de la subvención concedida para el desarrollo del mismo. Pese a todo ello, finalmente pudo celebrarse.<sup>116</sup>

Efectivamente, en el mes de enero el panorama era escalofriante, pues se llegaron a anular todos los contratos. Por fortuna se consiguió levantar el telón, incrementándose para este año el número de representaciones en tres por obra.<sup>117</sup>

Como se hiciera en las ediciones precedentes, se contaba con la visita de una compañía de teatro estable.<sup>118</sup> En esta edición, la Ópera de Cámara del Teatro Nacional de Praga representó dos mozartianas: *Così fan tutte* y *Rapto del serrallo*; y *La comedia sobre el puente* y *Ariadna*, ambos de Bohuslav Martinù. Posteriormente, se representaron *Aida* (con Plácido Domingo), *Wherther* (con Alfredo Kraus), *La traviata*, *Fidelio* y *La fuerza del destino*.

Como era habitual, el Festival se desarrolla en el Teatro de La Zarzuela, donde Pedro Lavirgen encarna a Don Álvaro en las representaciones de los días 1, 3 y 5 de junio de 1977.<sup>119</sup> Completan el cuadro de *La fuerza*: Piero Cappuccilli (Don Carlos de Vargas), Bonaldo Giaiotti (Padre Guardián), Stella Silva (Preciosilla), Rita Orlandi Malaspina (Leonor), Alfredo Marlotti (Fray Melitón); y la Orquesta Sinfónica y Coro de RTVE, dirigidos musicalmente por Oliviero de Fabritis.<sup>120</sup>

---

<sup>116</sup> Véase “Nota de avance del XIV Festival de la Ópera de Madrid”. *Monsalvat*, Barcelona, n.º 37, marzo 1977, p. 183. Se espera la participación de figuras tan destacadas como Montserrat Caballé, Pedro Lavirgen, Piero Cappuccilli y Alfredo Kraus.

<sup>117</sup> Cfr. *Asociación de Amigos de la Ópera de Madrid...* p. 191.

<sup>118</sup> En 1975 lo hizo la Compañía Nacional de la Ópera de Praga, que presentó un programa con tres obras de repertorio checo: *Dalibor*, *Rusalka* y *Katya Kavanova*; y luego las alemanas *Tristan e Isolda* y *Tannhauser*. La ópera española estuvo representada por tres obras en las que, al no poder ser cantadas por divos, el aforo se vio con claros no habituales en otras representaciones. *Carmen* y *Tosca* fueron interpretadas por un Plácido Domingo en plenitud de facultades, y se finalizó con *Madame Butterfly*. Al año siguiente, fueron nueve las óperas representadas: cuatro de Verdi, dos de Wagner, una española y otras dos checas, pues la compañía visitante era la del Gran Teatro de la Ópera de Varsovia. Para una información más detallada de los repartos y referencia a los mismos, remitimos a la obra *Asociación de Amigos de la Ópera de Madrid...* pp. 173-185. Otra referencia de estas representaciones son las ofrecidas por SOTOCA, J. L.: “XIII Festival de la Ópera de Madrid”. *Monsalvat*. Barcelona, n.º 29, junio 1976, pp. 353-355. EL autor de este artículo explica el acierto que supone la contratación de los conjuntos completos, aunque las voces no sean excepcionales individualmente.

<sup>119</sup> *Ídem*, pp. 187-194. La presencia de Domingo para encarnar al capitán egipcio atrajo el interés de las cámaras de TVE hacia esta ópera, que por primera vez fue elegida por Eurovisión para retransmitir desde la capital de España, cumpliéndose una de las aspiraciones que, desde su fundación, se propuso la Asociación de Amigos de la Ópera de Madrid.

<sup>120</sup> Para el reparto y ficha completa de este título, remitimos a *Asociación de Amigos de la Ópera de Madrid*, p. 188.



El contar con varias críticas periodísticas nos permiten una versión poliédrica de las intervenciones de Lavirgen en la ópera verdiana. Veamos qué han escrito de él Antonio Iglesias, Lola Aguado, Ramón Barce, Antonio Fernández-Cid, Enrique Franco, así como otros testimonios de varias publicaciones. El primero de los mencionados, tras ofrecernos su opinión en *Informaciones* sobre los valores musicales y dramáticos de la obra, califica así al tenor:

“Verdaderamente no podemos más que cantar maravillas de un soberbio tenor, que hallamos en la plenitud de facultades, Pedro Lavirgen, de un barítono así mismo mundialmente famoso Piero Capuccilli –imposible hallar unos más ideales artistas para sus inolvidables «Don Alvaro» y «Don Carlos» respectivamente– seguidos por una gran soprano Rita Orlando Malaspina...”<sup>121</sup>

Cerrando su crítica, Antonio Iglesias recoge la opinión y el aplauso del público porque “se aplaudió muchísimo y, con entera justicia, hubo ovaciones extraordinarias para esa pareja excepcional formada por los hombres insignes de nuestro admirado Pedro Lavirgen y el gran Capuccilli.”<sup>122</sup>

Lola Aguado, en el *Diario 16*, considera que se necesita todo el arte de Pedro Lavirgen para convencer al público de que todo este soberano embrollo puede desenredarse en dos simples palabras. Pedro Lavirgen lo consigue, sin dejar de ser fiel a una partitura, de la que señala el nervio, la variedad de ideas, el dominio de la situación, la riqueza y contraste de personajes, tanto sentimiento, amistad, tantas risas, lágrimas, tanto sentido de la religiosidad, de la soledad, de la fragilidad humana, pues no hay nada humano que sea ajeno a Verdi. Considera que el reparto logró en conjunto una buena representación que en algunos momentos fue un alarde de escuela y buen decir, sobre todo en los que se refieren a Pedro Lavirgen y a Piero Capuccilli:

“Hicieron de su intervención en el tercer acto, una auténtica obra de arte. «No es solfeo –decía el propio Verdi– lo que quiero que sepan mis cantantes. Hay que tener alma, comprender las palabras y ser capaces de expresarlas»... Pues eso

<sup>121</sup> Véase. IGLESIAS, A.: “«La forza del destino», de Verdi”, en: *Informaciones*, 3 junio 1977. A.P.T.

<sup>122</sup> *Ídem*.

fue justamente lo que hicieron tenor y barítono, rivalizando en elegancia, en estilo, en nervio dramático y en facultades”.<sup>123</sup>

Y añade que, por dura que sea la vida de un cantante, hay momentos que deben de compensar todas las fatigas, y así considera que fue ese momento del tercer acto para Lavirgen y Capuccilli.<sup>124</sup>

Siguiendo la misma línea de las anteriores críticas, dice Ramón Barce en el diario *Ya*:

“El público esperaba una gran actuación del tenor Pedro Lavirgen. Estuvo brillante en los momentos «de bravura», en los que se puso de manifiesto su hermosa voz. En sus dúos con Cappuccilli se alcanzaron los mejores pasajes de la noche. Su éxito fue muy grande.”

Cree que habría sido un mayor éxito si hubiera existido un ritmo dramático más sereno que el que Roberto Carpio (director de escena) imprimió a la obra. La presentación transcurrió en un clima de éxito y tuvo en general un excelente nivel, pues musicalmente la sesión fue de altura, con algunas deficiencias teatrales que señala, debido al problema de la angustiosa estrechez del escenario de La Zarzuela.<sup>125</sup>

De la misma función nos ofrece ahora su visión Antonio Fernández-Cid. La representación transcurrió en un clima de éxito *in crescendo*, para terminar con intensas ovaciones colectivas e individualizadas. Con un brillante reparto en el que no falta la voz española del tenor protagonista, pero, al igual que hace con los demás intérpretes, le matiza una serie de aspectos que los otros críticos no han mostrado:

“Sobre nuestro Pedro Lavirgen pesaba en muchos el recuerdo inolvidable de la anterior *Forza* de estos Festivales con Carlo Bergonzi. ¿En él también por sentido de responsabilidad? El caso es que en el primer acto, primera escena, la voz sonó muy velada, con escaso brillo, el defecto ya mucho más leve, pudo apuntarse en algunos otros momentos de la noche, porque la emisión parece a

---

<sup>123</sup> Véase. AGUADO, L.: “El nervio de Verdi”, en: *Diario 16*, 4 junio 1977. A.P.T.

<sup>124</sup> *Ídem*.

<sup>125</sup> Vid. BARCE, R.: “«La forza del destino», de Verdi: Lavirgen, Cappuccilli”, en: *Ya*, 3 junio 1977. A.P.T. En su comentario sobre la ópera culpa a Verdi y al libretista Piave de los largos preparativos (con extensas arias) que anuncian cada punto culminante de una acción que no guarda correspondencia con la brevedad y sequedad de la acción misma.

veces, un poco áfona, pero venturosamente cantó de magnífica forma, por línea, facultades, temperamento, y hasta color fresco la romanza, el momento clave, y dio a Capuccilli gran réplica, sobre todo en el segundo dúo. Lució estupendos agudos. Justificativo todo del éxito personal, que tuvo su expresión máxima al final del aria y el otro número citado y en las asiladas individualizadas”.<sup>126</sup>

Enrique Franco, al igual que hiciera Ramón Barce, le concede a Pedro Lavirgen el titular de la noticia. Comienza analizando el texto del Duque de Rivas y la versión operística calificada de sublime: la música acentúa el sentido del texto y, a la vez, lo convierte en una suerte de metáfora para que todo quede idealizado y las pasiones fuertes se conviertan en melodía que guarda la memoria. En el caso de Don Álvaro, melodía, vocalidad y orquesta se integran en una unidad teatral sorprendente. Tras este análisis, se centra en el tenor, de que dice que transmite su propia humanidad al personaje que encarna:

“Pedro Lavirgen es una excelente voz verdiana. El concepto –que preside un célebre concurso lírico italiano– resulta más preciso de lo que pueda parecer, ya que esas *voces* además de las necesarias cualidades intrínsecas precisan de una especie de conciencia capaz de dotarlas de la idónea expresividad. En suma y por encima de absurdos y sinrazones: humanismo, humanismo y humanismo. Pedro Lavirgen es un cantante –también un hombre– de tan rica humanidad que *su Don Álvaro* logra el máximo milagro del intérprete: hacer viable todo convencionalismo, *acercar* hasta nosotros desde una temperatura irresistiblemente cordial, lo que pensado o leído suponemos lejano y casi acartonado. Con interpretaciones como la del gran tenor español cruzamos la frontera del absurdo y nos instalamos en una *realidad*. Todo ello es tan importante que sin tal vehículo ni siquiera el genio del gran Verdi hasta para que aceptemos el engaño. Valiente caluroso, directo, enajenadamente lírico, sistematizador del arrebato, este *Don Álvaro* de Pedro Lavirgen es, lisa y llanamente extraordinario. Vence y convence desde una naturaleza y una técnica

---

<sup>126</sup> Vid. FERNÁNDEZ-CID, A.: “XIV Festival: «La forza del destino»”, en: *ABC*, 3 junio 1977, p. 73.

sin trampas. Nunca se podrá hablar de un arte noble con tanta propiedad como al referirse al de Lavirgen. Porque es noble y popular, como la misma ópera de Verdi. Todos los *bravos* que un teatro de ópera puede albergar los mereció y tuvo nuestro cantante”.<sup>127</sup>

La *Hoja del Lunes* llega a afirmar que la representación más brillante de este XIV Festival madrileño fue la tercera de *La forza*, con ovaciones de clamor, bravos estentóreos, salidas repetidas a solo y en grupo, en una obra en la que Verdi exige unos cantantes que tallen con sus voces el drama con tonos patéticos y superrománticos:

“En la Zarzuela sucedió así, y el público fue literalmente arrebatado por el torbellino sonoro. Hace pocos años, en el mismo teatro, Bergonzi y Cappuccilli realizaron el milagro que el domingo anterior se repitió y aumentado por la voz del mismo Cappuccilli, la primera del mundo en su cuerda en este momento para el estilo verdiano, y la de nuestro compatriota Lavirgen, que dentro del mismo, que tan bien sirve, brilló con sus mejores sonidos en los pasajes más exigentes y genuinos de la ópera con la excepción de la modulación en la «mezza voce» flexible, que a su cuadratura no se le debe pedir en el dúo del juramento. Su aria del tercer acto fue un modelo de color y brillo dramáticos y su cuarto acto fue colosal, tanto en el gran dúo con Cappuccilli, que declamaron perfectamente y remataron con el doble agudo sostenido, nítido y arrebatador, como en el patético terceto final.”<sup>128</sup>

Del balance general del Festival que hace José Luis Sotoca para la revista *Mosalvat*, con respecto a *La forza*, realza el segundo cuadro del acto II y la escena final, momentos que alcanzaron clima de merecida apoteosis para la soprano en una formidable Leonor, de voz amplia y grave, algo apurada en el agudo, pero con excelente y extenso registro medio, cantando su papel con plena intensidad. Con ella y con gran compenetración con su personaje, el tenor:

---

<sup>127</sup> Confróntese FRANCO, E.: “Pedro Lavirgen, excepcional «Don Álvaro»”, en: *El País*, 5 junio 1977. Archivo digital de *El País*.

<sup>128</sup> Véase “«La fuerza del destino» en la Zarzuela (5-VI-77)”, en: *La Hoja del Lunes*, mayo 1977. A.P.T. Recogido en Apéndice Doc. Nº 193.

“Pedro Lavirgen alcanzó un gran éxito en el «Don Alvaro», voz muy grata en el color, no llega a la extensión deseable, si bien cumple con seguridad y estilo, tan difícil empresa.”<sup>129</sup>

Finalmente, el barítono Cappuccilli, le resultó un cantante sobrio y efectivo, siendo su actuación la más completa entre un grupo de solistas de indudable categoría.<sup>130</sup>

Los propios organizadores del Festival, la Asociación de Amigos de la Ópera de Madrid, son aún más sintéticos en su visión del espectáculo verdiano:

“Lo mejor de toda la noche el dúo del tenor con el barítono en el tercer acto, en el que Cappuccilli y Lavirgen estuvieron colosales en agudo perfectamente sincronizado. El «Padre Guardian», una vez más, fue cantado por el bajo Bonaldo Giaiotti, que al mismo tiempo lo interpretó muy bien al ser un especialista en ese papel. Afortunadamente la obra tiene cuatro actos, pues, como fue para arriba, la frialdad del principio se convirtió en entusiasmo en el cuarto y último acto.”<sup>131</sup>

Pese a los esfuerzos en pro de la ópera en España, realizado por las diferentes Asociaciones de Amigos de la Ópera, la *Enciclopedia Espasa Calpe* no lo cita. En su lugar considera que en este campo la situación sigue estacionada, con un perceptible aumento del interés del público por el género, pero sin darles salida. El Liceo de Barcelona sigue siendo el único local específicamente dedicado a la ópera, mientras en el resto de España se programan breves festivales. No le falta, pues, razón a estas palabras. En sus páginas rotula el nombre de Pedro Lavirgen, entre los destacados en *La forza del destino* del festival madrileño.<sup>132</sup>

Después de estas tres representaciones operísticas, Pedro Lavirgen participa en un Concierto Homenaje a Giacomo Lauri Volpi, celebrado en el Teatro Real de Madrid el día 14 de junio. En él intervienen otros cantantes como:

---

<sup>129</sup> Confróntese SOTOCA, J. L.: “Información. Música en Madrid”. *Monsalvat*. Barcelona, n° 41, julio agosto 1977, pp. 425.

<sup>130</sup> *Ídem*.

<sup>131</sup> Vid. *Asociación de Amigos de la Ópera de Madrid*, p. 193.

<sup>132</sup> Cfr. *Enciclopedia Universal Ilustrada, Europeo- Americana*. Enciclopedia Espasa Calpe. Madrid. Suplemento Anual, 1971-1978, pp. 799-800.

Francisco Ortiz, Plácido Domingo (en su doble faceta como cantante y director de orquesta), Bonaldo Giaiotti y Ángeles Gulín, junto a la Orquesta y Coros Nacionales de España. Este acto, dedicado al anciano tenor de 85 años, se enmarcaba dentro del Concurso Internacional de Canto “Lauri Volpi”, organizado por la Asociación de Amigos de la Música de la Universidad de Madrid.<sup>133</sup> El momento más emocionante fue cuando el homenajeado tuvo el brío de cantar una estrofa de *La donna é mobile*, acompañado por la ONE al mando de Jesús López Cobos.<sup>134</sup> Este concierto fue grabado por Televisión Española.<sup>135</sup>

### 1.3. CARMEN, DE TOKIO A GÉNOVA

Durante el mes de julio, el tenor cordobés permanece en Tokio una prolongada estancia para abordar la ópera *Carmen* en el contexto de la Temporada Internacional que se desarrolla en los teatros Kanagawa Kenmin Hall (el día 10 de julio) y en el Tokyo Bunka Kaikan (los días 16, 18 y 21 del mismo mes). La producción milanesa para la obra de Bizet está dirigida escénicamente por Piero Faggioni, y el cartel principal lo completan las voces siguientes: Pari Samar (Carmen), Vicente Sardinero (Escamillo) y Miwako Matsumoto (Micaela), bajo la batuta de Hans Loewlein al frente de la Japan Philharmonic Symphony Orchestra.<sup>136</sup> Con variaciones en el reparto, debió ser un montaje muy parecido a la producción ofrecida en el año 1973.

---

<sup>133</sup> “Giacomo Lauri Volpi”, en: *El País*, 5 junio 1977. Archivo digital de *El País*.

<sup>134</sup> Véase TURINA GÓMEZ, J.: TURINA GÓMEZ, J.: *Historia del Teatro Real*. Alianza Editorial, Madrid, 1997, p. 264.

<sup>135</sup> Según consta en la base de datos del Centro de Documentación de Televisión Española, se conserva una grabación. En dicha referencia, con el número CDEPP007649, aparece titulado como *Concurso de Canto Lauri Volpi 1978*. Ante la coincidencia de los solistas que intervienen, creemos que se trata de un error en la fecha y que esta grabación, en la que no constan datos de la retransmisión, se debe al año 1977. Pedro Lavirgen tuvo dos intervenciones, una de ellas se especifica: un aria de *La forza del destino*.

<sup>136</sup> Programa de mano. *Carmen*. Yoshida Musica Management, Tokyo, 1977. The Tokyo Opera. Production International. En esta temporada, junto a la obra de Bizet, se programan *La bohème* y *Rigoletto* para los que figuran en el reparto los tenores Geroge Shirley y Jaime Aragall.

Aparte de las cuatro representaciones como Don José, el distinguido tenor dramático –así es como aparece anunciado– ofrece un Concierto de Ópera.<sup>137</sup> Si atendemos al programa anterior y a las anotaciones que Pedro Lavirgen registra en su libro de contabilidad, creemos que debió salir de la isla japonesa rumbo a Viena, donde el día 15 de julio intervino caracterizado como Infante de España, para una función de *Don Carlo*.

A continuación discurre un largo y merecido periodo vacacional que se prolongó hasta que el artista se incorpora nuevamente al escenario. No es hasta finales de otoño cuando vuelve a ser Don José en el Théâtre du Capitole de **Toulouse**, actuación preámbulo de la nueva temporada barcelonesa.<sup>138</sup>

Como hemos ido exponiendo en este relato biográfico, durante los veranos de los años precedentes, un período de descanso se alternaba con frecuentes actuaciones. Por el contrario, para 1977 se reducen los contratos estivales, con un tiempo de silencio que se dilata desde mediados de julio hasta finales de octubre. Incluso, podemos advertir que se produce un descenso de su actividad en general y una ruptura con los circuitos operísticos en los que hasta ahora intervenía, con escasas actuaciones en Italia.

Este hecho llamó poderosamente nuestra atención y no dudamos en preguntarle al propio Pedro Lavirgen al respecto. Efectivamente, a partir del año del debut en la Scala empezaron a descender el número de contratos:

“Seguí cantando, pero mucho menos; había perdido la frescura vocal de los años anteriores, quizá por haber tenido maratones de actuaciones en el mundo entero –con presión por la importancia de los teatro y por el repertorio de dificultad– a lo que se unió la diabetes que me obligó a seguir una dieta. Me producía una debilidad general, adelgacé considerablemente (...) Con plena

---

<sup>137</sup> Programa de mano. Yoshida Musica Management, Tokyo, 1977. Es cuanto podemos identificar, a partir del texto en inglés que aparece entre el texto en japonés. En el anverso y reverso se muestra una fotografía del tenor, caracterizado como Don José.

<sup>138</sup> Programa de mano. *Carmen*. Théâtre du Capitole. Toulouse. Octubre 1977. El reparto principal lo componen: Sandra Browne (Carmen), Giorgio Zancanaro (Escamillo) y Evelyn Mandac (Micaela), bajo la dirección musical de Michel Plasson. Pedro Lavirgen intervino en la función del 31 de octubre, según registra en el libro de contabilidad.

objetividad y frialdad lo digo: había perdido la frescura vocal, y eso hizo que se corriera la voz entre el mundo operístico”.<sup>139</sup>

En su relato, nos recuerda con gran tristeza las condiciones en las que tuvo que ir a cantar *Trovador* a Las Palmas de Gran Canaria. Había sido contratado por Juan Cambreleg, quien lo telefoneó porque le había llegado el rumor de que vocalmente no se encontraba bien:

“Yo le planteé que me escuchara él mismo y decidiera, sin ninguna obligación por parte de contrato. Hice el ensayo general, estuve bien y luego hice la primera y la segunda, en la que estuve aún mejor. Pues a pesar de eso, ya no volví a cantar nunca más en Las Palmas. Yo ya no era el huracán de los años anteriores. El teatro, es así de terrible. En fechas posteriores bajó el número de mis actuaciones. Me vi mermado de facultades y pasé miedo. Mis agentes dejaron de representarme”.<sup>140</sup>

Efectivamente, al revisar las referencias escritas de esta actuación canaria del pasado mes de abril, vemos que señalan, por un lado, cómo cubrió la representación con gran entrega y con magnífico estilo, y por otro, que no estuvo tan brillante. Esta es la dura vida del artista; quien hace de *Trovador* ante el público, no puede arrastrar hasta el escenario sus problemas y padecimientos personales.

#### **1.4. LICEO 1977/78: INAUGURACIÓN CON *I DUE FOSCARI*. POR TERCERA VEZ RADAMÉS**

En otoño, Pedro Lavirgen vuelve puntualmente a su querido teatro de las Ramblas de Barcelona; lo hace para intervenir en la inauguración de la nueva temporada, en un acto revestido de gran solemnidad. La empresa del Gran Teatro del Liceo viene trabajando en los preparativos para que se cumpla una programación que contempla la escenificación de hasta 24 óperas distintas. Entre ellas, cabe destacar el estreno absoluto en España de *Guerra y Paz* de Prokofiev, y la reposición de obras casi olvidadas como: *Il campanello* y *Parisina d' Este*, ambas de Donizetti; *I due foscari* de Verdi y *La scala di seta* de Rossini.

---

<sup>139</sup> Entrevista del tenor con la autora (25 septiembre 2003).

<sup>140</sup> *Ídem*.



Además, la empresa convoca un concurso para reponer hasta 24 plazas de músicos de la Orquesta Sinfónica Titular, porque –como ella misma explicaba– en una época de cambios sociales, la línea de constancia del Liceo es una muestra de la madurez de una institución que lucha por seguir siendo una realidad sin ayuda de los organismos oficiales.<sup>141</sup>

A lo largo de una entrevista ofrecida en *Monsalvat*, es el propio empresario Juan Antonio Pamias quien explica lo que más preocupa al Liceo: la programación, los acontecimientos sociales que se están viviendo, los problemas económicos por los que se atraviesa. Justifica la programación recordando que el público del Liceo se compone de tres partes: la propiedad, el abono y un público volante. Este último –afirma– es irregular pues abarrota una *Bohème* o una *Tosca* y falla en óperas casi desconocidas; a un propietario no puede ofrecerle que vea seis veces la misma obra, ni a los abonados, por las consecuencias económicas subsiguientes.<sup>142</sup>

Durante este año se mantienen las desgraciadas cuestiones extramusicales que causan más de un sobresalto y preocupación a los asistentes a los espectáculos: calles llenas de policías antidisturbios, pintadas que decían: “quememos el Liceo, volemos el Liceo hoy mismo”. Ante estos fenómenos, el empresario opina que las causas son muy complejas; reconoce que las funciones de este teatro van acompañadas de una cierta ostentación social. El público “vestido” de platea puede ser tan entendido como el del paraíso, y el hecho de vestirse, es por adecuación estética a la calidad del espectáculo que se va a presenciar. Además, jamás se ha impedido a nadie en el Liceo que vaya vestido como desee.<sup>143</sup> Las protestas vienen de un sector nada aficionado, nada sensible,

---

<sup>141</sup> Para la programación definitiva de la temporada del Gran Teatro del Liceo, véase Cuadro anunciador en *Monsalvat*. Barcelona, n.º 42, septiembre 1977, p. 500.

<sup>142</sup> Cfr. GARCÍA PÉREZ, J.: “El liceo por dentro. Entrevista: J. Antonio Pamias”. *Monsalvat*. Barcelona, n.º 38, abril 1977, pp. 214-218.

<sup>143</sup> Explica una sola ocasión en que se suscitó una cuestión de este tipo: fue cuando Salvador Dalí se presentó con dos jóvenes como acompañantes (“una negra y una blanca”) tan ligeras de ropa que la gente se encontraba violenta y se le llamó la atención. Ante la curiosidad del entrevistador –añade–, “la blanca se marchó y la negra se quedó”, se tapó con algo que no recuerda bien del todo.

que no iría a la ópera aunque pudiera. En su opinión, ningún barcelonés, sea o no aficionado a la ópera y cualquiera que sea su condición social, deja de estar orgulloso del Liceo.<sup>144</sup>

En cuanto a la debatida cuestión del precio de las localidades, recuerda que detrás de cada representación hay una cantidad de personas que viven del Liceo, no sólo los empleados de dentro, sino modistas, peluqueros y hasta hoteleros, que en épocas de floja asistencia turística se nutren de artistas y visitantes del teatro. En todo el mundo es deficitario el espectáculo operístico; el Metropolitan de Nueva York, pese a las grandes subvenciones oficiales, ha tenido este año un déficit equivalente a 300 millones de pesetas, cubierto por la Sociedad de Amigos del Metropolitan, dado que allí no existe una Sociedad con una propiedad semejante a la del Liceo. En Barcelona hay toda una escala de precios y un número de entradas a mitad de su valor, destinadas a estudiantes y miembros de asociaciones culturales.

Sobre posibles medidas para mantener en España unas temporadas, propone como modelo la nueva organización autonómica francesa, que concede a los departamentos independencia económica. Cada departamento dispone de un teatro de la ópera y ballet propio, que ha de cubrir los principales centros de población de su zona. Esta idea pretende impulsarla él mismo en España, en calidad de vocal del recién creado Consejo General de la Música. También considera digno de imitar el ejemplo de Italia, donde cada teatro tiene una asignación por función, que una caja general adelanta. El cálculo se establece mediante una puntuación que depende de la categoría del teatro y del número de músicos y de coristas que sostiene.<sup>145</sup>

A medida que se consolidaba en el país la reforma política, la transición a la democracia, se fue creando en torno al Liceo un clima que no le favorecía en nada. Los cambios políticos por los que atraviesa España también convulsionan la vida cultural; pues mentes primarias, que mal entendían el concepto de nuevos aire de libertad política, asociaban la institución barcelonesa con el antiguo régimen y confundían el indudable elitismo de algunos grupos de sus espectadores

---

<sup>144</sup> *Ídem.*

<sup>145</sup> *Ídem.*

con las opciones políticas que estaban siendo barridas del panorama estatal. Los tradicionales mirones que se colocaban frente al teatro para ver salir a los espectadores en las noches de gala se fueron convirtiendo en grupos de hostigamiento que dirigían frases insultantes contra el público del Liceo, divirtiéndose en molestar a los aficionados, atribuyéndoles actitudes políticas y afanes de exhibición social que, a veces, les eran totalmente ajenos. La incomodidad de los espectadores ante tal situación llevó a la desaparición gradual de la vestimenta de gala, hasta entonces usual para acudir a las funciones de ópera del Liceo y a algunas del ballet.<sup>146</sup> En otros casos, las manifestaciones contra el gobierno celebradas en las Ramblas provocaron que los asistentes al teatro se toparan con los empujones o carreras de la policía.<sup>147</sup>

Lo más triste fue que ante estos modestos ataques de los *progres*, se fue abandonando toda pretensión cultural, desertando el público que dejaba localidades sin cubrir o acudiendo sólo al reclamo del divo. Los más admiradores del género desplazaron su abono a la función del domingo por la tarde, desde entonces, un día solicitado para las primeras funciones. A partir del otoño de 1977, el Empresario y los Propietarios del Liceo comenzaron a notarlo económicamente: cayó la venta de entradas, la reventa de los palcos, y se vieron afectados dueños de localidades que no eran de clase acomodada. Ni en los peores

---

<sup>146</sup> Véase ALIER, R., AIXALÁ, R. y MATA, F.: *Op. cit.*, pp. 395-396. Pocos incidentes asilados se dieron, como las pintadas con spray, las orinadas o la tirada de hortalizas contra la gente que salía, pero se dio tanta propaganda que parece que hubiesen actuado por centenares. Los atacantes y atacados, en ocasiones formaban parte de un mismo grupo social o incluso familiar, como la anécdota que presencié, cuando un joven que gritaba ordinariamente cambió su gesto por el de una sonrisa para saludar a sus padres cuando salían del teatro.

<sup>147</sup> IBORRA, J.: *La mirada del conserge. Dietari del Gran Teatre del Liceu (1862- 1981)*. Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona. Barcelona. 1999, p. 391. En este sentido ya se producían alborotos sociales desde 1970, como el caso de la manifestación de las dos de la tarde, con más de trescientas personas, que bajaba por las Ramblas con gritos subversivos y lanzando piedras contra los escaparates de las tiendas. A la altura de la fachada principal del teatro causaron desperfectos. En 1977, a causa de los disturbios provocados por una manifestación, lanzaron una botella de gasolina contra una puerta de los pórticos, iniciándose un conato de incendio que fue sofocado por los camareros del bar cercano. Un mes más tarde, los manifestantes rompieron las puertas de comunicación de los pórticos con la taquilla pequeña llenando de pintadas las paredes que quedaron en un estado lamentable.

momentos los ataques revistieron importancia ni llegó a producirse ninguna de peligro, bien al contrario de lo que había ocurrido con la “contestación” frente a la Scala de Milán y en otros teatros europeos.<sup>148</sup>

Este temor por las revueltas sociales (pues se atraviesan unos momentos de confusión y desorden propios de un cambio de régimen político) también es recogido en la prensa que se preocupa por la interpretación de los valores sociales y culturales que rodean al Gran Teatro barcelonés. Como afirma *La Vanguardia*, el Liceo es una antigua y respetable tradición cultural y social a la que sólo pueden llegar las grandes ciudades y que no debe ser mirada con ligereza y elementalidad. Es algo muy complejo y profundo, algo que sólo construyen los años y la voluntad de presencia digna. Algunos atacan al Liceo y cuanto representa, se amenaza con protestas callejeras y se teme que no se llene el coliseo el día de la inauguración de la temporada. El Liceo es una obra de la burguesía barcelonesa, pero es mucho cuanto se debe a este mundo burgués: en el trabajo, iniciativa, creación de riqueza y en la expansión económica. “No es un mundo frívolo el que levantó el Liceo, sino el que hizo posible que Cataluña fuera el lugar donde siempre había trabajo” porque el Liceo, guste o no, es inseparable de la historia de Cataluña. Este mismo diario sale también a la defensa del posible elitismo del espectáculo:

“En todas partes la ópera es un espectáculo de elite, no lo negamos. Pero es que, lamentablemente, toda cultura, al menos por el momento, es elitista. Hasta la que grita que no lo es. Si intentamos observar desapasionadamente los hechos, deberíamos alegrarnos de que la burguesía dedicara su interés y su dinero al arte –en este caso la música– en lugar de hacerlo en otras cosas. De las actividades colectivas, aunque sean limitadas en sus orígenes, acabamos participando todos: discos, radio, televisión, etc. Sin estos teatros no existirían la Caballé, la Tebaldi, del Mónaco, Victoria de los Ángeles, Domingo. Ni habrían existido Gayarre, Caruso, la Callas, la Barrientos o Tito Schipa. Si las protestas no fueran simple aversión de clase, si fueran reivindicativas, si en lugar de manifestar encono

---

<sup>148</sup> Confróntese ALIER, R., AIXALÁ, R. y MATA, F.: *op . cit*, p.

humano se dirigieran a pedir un teatro de la ópera popular o una mayor extensión del derecho a la cultura, podríamos buscar fórmulas. El Liceo, precisamente, por su larga historia, por su tradición, podría generar –como ya hace con el Conservatorio– una vasta operación de sensibilización musical. Pero es otra intención la que anida en la protesta. Y es una pena”.<sup>149</sup>

En contra de lo que pronosticaban los agoreros, se sucedieron las primeras representaciones de la temporada con tranquilidad absoluta, aunque el ambiente creado al respecto provocó un cierto retraimiento del público a la hora de pasar por taquilla.<sup>150</sup> Si se produjo un clima de cierta tensión en una inauguración de temporada, fue por el extraordinario interés de los aficionados, pues para el amante de la música, cada mes de noviembre es una espera con ilusión. La ópera como espectáculo no tiene por qué asimilarse a determinadas situaciones ni tendencias políticas.<sup>151</sup>

En nuestra opinión, no es el espectáculo en sí lo que provoca las protestas sociales (en cualquier caso deleznable, por cuanto se hace uso de la violencia), sino algunas estampas asociadas al mundo que lo rodea. Tal es el caso de las fotografías del teniente General Coloma vestido de uniforme militar junto a su esposa, la marquesa de Seoane, vestida de largo bajando por la escalera del Liceo<sup>152</sup>; las Puestas de Largo; los comentarios sobre el estreno de vestuario; los lujosos coches...<sup>153</sup> Posiblemente, la ilusión por un nuevo orden social aspiraba a

<sup>149</sup> Vid. “Sección tribuna. Barcelona y el Liceo”, en: *La Vanguardia*, 8 noviembre 1977, p. 5.

<sup>150</sup> Confróntese NADAL, P.: “Páginas liceístas”. *Monsalvat*. Barcelona, nº 45, diciembre 1977, pp. 694-695. Nos informa este artículo cómo para esta temporada se retransmitieron cinco títulos por Televisión, uno de ellos *Fidelio*, mientras Mercedes Milá hizo un bonito reportaje.

<sup>151</sup> Cfr. GUTIÉRREZ DE LIENCRES, J. A.: “La inauguración de la temporada liceísta”. *Monsalvat*. Barcelona, nº 45, diciembre 1977, pp. 695-697. Pese a todo, a lo largo del mes de diciembre se suceden diferentes inquietudes: La primera función de *Linda de Chamounix* (día 2 de diciembre), tenía la sala casi vacía al levantar el telón, porque debido a una manifestación reprimida con dureza por la policía, los espectadores no llegaron a tiempo. Mientras estaba en cartel *Parisina d’Este* (a finales del mismo mes, con una brillantísima Caballé), corrieron rumores acerca de una posible huelga de la orquesta, tras la desaparición del sindicato único. Véase ALIER, R., AIXALÁ, R. y MATA, F.: *Op. cit.*, p. 400.

<sup>152</sup> Véase, *La Vanguardia Española*, 8 noviembre 1977, p. 42.

<sup>153</sup> Remitimos a los comentarios que venimos haciendo en las páginas precedentes. Efectivamente los tiempos habían cambiado, pero no era de extrañar la reacción de algunos exaltados en su acusación de elitismo que se atribuye a espectáculos como la ópera en el Liceo, cuando diez años atrás ocupaban las líneas de actualidad el abolengo y señorío de ciertas familias.

derribar esta imagen “burguesa o elitista” que inevitablemente se había asociado con el mundo la ópera. No sólo ocurrió en Barcelona, también en otras ciudades que vieron peligrar su Festivales o Temporadas. Evidentemente, la cultura musical de los españoles adolecía de la madurez suficiente como para valorar la dimensión de la ópera como manifestación artística.

Inmersos en todo este ambiente y una vez finalizada esta temporada, Juan Antonio Pamias mostraba su enorme satisfacción por dos motivos: uno, la concurrencia de público; otro, la escasa variación sobre el programa previsto. Cuando había que sustituir un título o un cantante, no reparaba en gastos para que el sustituto fuera de igual o mayor calidad, y este año los cambios fueron mínimos.<sup>154</sup>

Para la apertura de la Temporada Operística del Gran Teatro del Liceo 1977/78, se escoge el título *I due Foscari* de Giuseppe Verdi, no representado en éste desde hacía más de un siglo. A esta función inaugural del día 5 de noviembre, desarrollada con brillantez, siguieron otras dos representaciones los días 8 y 13 del mismo mes.<sup>155</sup>

*I due Foscari*, sobre el libreto de Francesco Maria Piave, es una creación primeriza de Verdi, fechada en 1844. Su elocuencia melódica posee una gran fuerza. En ella Verdi evita los efectos espectaculares en pro de un profundo estudio psicológico e íntimo de los personajes. Muestra de ello lo encontramos en la primera cavatina del tenor (Jacopo) sobre las palabras *Brezza del suol natío*, donde se percibe una atmósfera ambiental muy eficaz, que anticipa a la barcarola que le escucharemos en el acto tercero.<sup>156</sup> Se da también la circunstancia de que esta obra fue la primera del autor que se presentó en el Liceo.

Para las producciones barcelonesas se cuenta con cantantes de mérito reconocido: la soprano Rita Orlandi Malaspina, como Lucrezia Contarini; el barítono Vicente Sardinero en el papel de Francesco Foscari; y la orquesta

---

<sup>154</sup> Vid. GARCÍA PÉREZ, J.: *Op. cit.*

<sup>155</sup> El cartel anunciador de la inauguración de la temporada puede verse en: *La Vanguardia*, Barcelona, 4 noviembre 1977, p. 44; así como en la cartelera teatral del día siguiente.

<sup>156</sup> Para un estudio más profundo de esta ópera remitimos a TINTORI, G.: *Invito all'ascolto di Verdi*. Mursia editor. Milán, 1983, pp. 94-96.

dirigida por el prestigioso Francesco Molinari Pradelli, un experto director que hacía su presentación en las Ramblas. Con ellos intervino Pedro Lavirgen que es el artista más familiar de los liceístas –escribió Xavier Monsalvatge–, puesto que desde 1964 todas las temporadas ha cantado en este teatro, casi siempre en más de una ópera como primera figura (en 1974/75 participó en cuatro obras). De él sólo puede decir:

“sigue en excelentes facultades, lo que entusiasmó al público sobre todo por su versión elocuentísima de la primera aria del segundo acto”.<sup>157</sup>

Este éxito del tenor cordobés aparece también comentado por la revista *Monsalvat*, en la que José Antonio Gutiérrez de Liencres afirma:

“En el papel de Jacopo, alcanzó su más alto nivel interpretativo en el segundo acto y en el aria del tercer acto «All' infelice veglio».”<sup>158</sup>

Alier, Aixalá, y Mata, en su libro de *Historia artística del Liceo* –referente que tanto venimos utilizando– señalan de manera resumida que en el cuadro de intérpretes sobresalía Rita Orlandi Malaspina, y a continuación señala a Lavirgen y Sardinero.<sup>159</sup> La buena labor de este trío protagonista también es recogida por el *Anuario del Gran Teatro del Liceo*<sup>160</sup>, así como por la *Enciclopedia Espasa Calpe*.<sup>161</sup>

Nuevamente Jaime Tribó (que vivió la represtación desde su cometido como apuntador del escenario) nos relata sus recuerdos: los años 1977-78 fueron la “época de los tomates” porque, acabado el franquismo, la gente que acudía al teatro era recibida con tomates y huevos, lo que atemorizó al público. El día de la inauguración de la temporada, la sala estaba casi vacía, aunque el empresario

<sup>157</sup> Confróntese MONTSALVATGE, X.: “Aspectos muy positivos en los dos primeros espectáculos de la temporada: «I due Foscari» y «Fidelio»” en: *La Vanguardia Española*, Barcelona, 8 noviembre 1977, p. 56. En esta crítica, hace además un comentario sobre la partitura y los puntos débiles del libreto.

<sup>158</sup> Vid. GUTIÉRREZ DE LIENCRES, J. A.: “La inauguración de la temporada liceísta”. *Monsalvat*. Barcelona, n.º 45, diciembre 1977, pp. 695-696.

<sup>159</sup> Cfr. ALIER, R., AIXALÁ, R. y MATA, F.: *Op. cit.*, p. 397.

<sup>160</sup> Vid. *Suplemento del Anuari 1947-1997 del Gran Teatre del Liceu*. Associació Amics del Liceu. Barcelona, 1997, p. 10. En las líneas dedicadas a la temporada de las que nos ocupamos, comenta también la deserción del público por miedo a los altercados, y el interés de la programación que se ofrecía. Junto a *I due Foscari*, también se repuso *L'Africaine*, con la pareja Caballé-Domingo; Alfredo Kraus reapareció con *Werther*; debutó Edita Gruberova en *Rapto*, y el público se entregó de forma multitudinaria tan sólo en dos obras: *Aida* y *Madama Butterfly*.

<sup>161</sup> Cfr. *Enciclopedia Universal Ilustrada, Europeo- Americana*. Enciclopedia Espasa Calpe. Madrid. Suplemento Anual, 1971-1978, p. 803.

regaló entradas a todo el que quiso, pero temían acudir. Él mismo pudo ver que en un sitio en concreto de La Rambla, cuando el semáforo se ponía de rojo, al que veían con smoking o a la señora de largo le hacían perrerías: se subían en lo alto del capó, le manchaban, ante lo que tenían que volverse a casa, ¡al menos lo hacían sanos y salvos!<sup>162</sup>

Este ambiente creó una situación muy difícil al empresario, y fue una pena, –añade Tribó–, porque para la inauguración el teatro estaba más que vacío. Fue con la obra de juventud de Verdi, *I due Foscari*, en que la parte de Lavirgen era muy bonita y contaba con un reparto estupendo; la dirección era excelente: venía al Liceo un director tan importante como Francesco Molinari Pradelli, una de las primeras batutas del mundo.<sup>163</sup>

Las cámaras de Televisión Española grabaron esta representación y parte de ella se utilizaría para la serie *Así es la ópera* dedicada a *I due Foscari* de Verdi, en la que el propio Lavirgen presenta el argumento de la ópera. Dicha serie fue emitida por la primera cadena, al menos, en octubre de 1985.<sup>164</sup>

Tras el título inaugural, siguieron en la programación del Liceo *Fidelio* y las dos óperas del género bufo: *Scala di seta* e *Il campanello*, otro gran atrevimiento del empresario por tratarse de obras desconocidas. El público, que hasta entonces se había abstenido de asistir, acudió a borbotones para presenciar el título siguiente, la verdiana *Aida* que junto a *Madama Butterfly* componen un dúo de títulos a los que con su asistencia se entregó de forma multitudinaria.<sup>165</sup>

Pedro Lavirgen interviene en las tres funciones de *Aida*, una producción de Burdeos. La representación del domingo día 20 de noviembre hacía la número 400 del Liceo, que nuevamente se llenó hasta los topes, y después se sucedieron

---

<sup>162</sup> Entrevista de la autora con Jaime Tribó (Barcelona, 21 de junio de 2000).

<sup>163</sup> *Ídem*. Explicaba además que entre los años 1950 a 1970, era el Liceo un teatro de grandes figuras con respecto a las voces, pero en relación a las batutas se gastaban poco. Era un asunto de segunda línea. Esta vez el empresario hizo un gran esfuerzo para llevar a un director de la Scala.

<sup>164</sup> Según consta en la base de datos del Centro de Documentación de Televisión Española, se conserva una grabación con el número CDEPP065602, y figura esa fecha de emisión.

<sup>165</sup> Cfr. ALIER, R., AIXALÁ, R. y MATA, F.: *Op. cit.*, p. 398.



las funciones de los días 22 y 26.<sup>166</sup> Este aspecto de lleno es recogido por la prensa, porque la nueva temporada viene caracterizada por el desangelado de una sala que, poco a poco, se va remontando.<sup>167</sup>

Con esta ópera volvieron a producirse ovaciones después de cada aria famosa, y el griterío, y los bravos exaltados al final del extraordinario sexteto y de cada uno de los cuadros. Contaba para ello con Fiorenza Cossotto, una de las mejores Amneris; Lijana Molnar Talakic, briosa cantante como Aida; y el Radamés de Pedro Lavirgen. Como añade Xavier Monsalvatge, es un papel en el que le han aplaudido otras veces, especifica las temporadas de 1967/68 y de 1970/71, y:

“Siempre se ha mantenido al más alto nivel, como ahora, aunque tal vez quedara esta vez un poco menguado, desafiando los chorros vocales de la Cossotto y la soprano yugoeslava. Con todo en «Celeste Aida... » y en el último acto no hay duda de que se impuso al público”.<sup>168</sup>

Por su parte, Alier, Aixalá, y Mata comentan que Fiorenza Cossotto enloqueció al público con su voz, y Lavirgen estuvo en forma como Radamés.<sup>169</sup>

Antonio Fernández-Cid se desplaza hasta el teatro de Barcelona convocado por el interés de los repartos, junto a los más de cien aficionados madrileños de la ópera y muchos extranjeros. Se siente afortunado por verlo colmado, aunque sin las galas de antaño, con la renuncia temporal de buena parte de una propiedad que siempre había sido base fiel. Reconoce que el título ha influido mucho, por su fuerza captadora cuando se anuncia con un reparto brillante, para un gran éxito. Tras destacar dos nombres femeninos Lijana Molnar y Fiorenza Cossotto, que fueron aclamadas, se centra en el Radamés:

---

<sup>166</sup> El cartel anunciador de *Aida* puede verse en: *La Vanguardia Española*, 22 noviembre 1977, p. 63; y en la cartelera teatral del día siguiente.

<sup>167</sup> Vid. “En la primera semana del nuevo año”, en: *La Vanguardia Española*, 8 enero 1978, p. 43. Como balance de lo que se lleva desarrollado en la temporada, señala que el teatro se llenó para la *Aida* de Cossotto y Lavirgen, para *La africana* y *La parisina d’Este* de Caballé y para la *Bohème* de Carreras. Menos gente consiguieron movilizar obras como *Guerra y Paz*, *Fidelio* y *Wozzeck*, que merecían por su importancia una mejor acogida. Además de la vida liceísta nos informa de la vida musical de Barcelona y de las principales capitales catalanas.

<sup>168</sup> Confróntese MONSALVATGE, X.: “¡Oh, celeste Aida!”, en: *La Vanguardia Española*, 22 noviembre 1977, p. 60. La producción escénica la califica de calamitosa.

<sup>169</sup> Cfr. ALIER, R., AIXALÁ, R. y MATA, F.: *Op. cit.*, p. 398.

“Con respecto a Pedro Lavirgen, nuestro popular tenor, yo distinguiría dos aspectos: el artístico y el vocal. Esta vez, en conjunto, fue superar aquél a éste. Aunque no faltaron momentos de brillo, sobre todo en el final del tercer acto, en el cuarto y en varios agudos fáciles y timbrados. Sin embargo, hay períodos, sobre todo hasta que la voz se calienta, en que la sonoridad sea más válida como velada y en pugna cuantitativa Y cualitativamente con la proverbial generosidad del temperamento. En cambio, pocas veces he admirado más en Lavirgen la buena línea, el sentido musical y expresivo, del que puede ser ejemplo, a pesar de la última nota un tanto corta, su forma encomiable de cantar el siempre difícil «Celeste Aida». Si, el artista hoy merece calificación más alta que su materia vocal; de todas formas, repito, siempre con más color y plenitud a medida que avanza la representación. También él fue ovacionado.”<sup>170</sup>

Completaron el reparto el yugoslavo Vasili Janulako para el Amonasro, Ivo Vinco como sacerdote y Juan Pons, con la orquesta llevada por Ottavio Ziino. El éxito persistente sonrió a todos y se tradujo en ovaciones interminables.<sup>171</sup>

José Antonio Gutiérrez de Liencres (*Monsalvat*) también nos ofrece su visión de la ópera reina. Entre dos voces descomunales, Molnar y Cossotto, Pedro Lavirgen tuvo que poner toda la carne en el asador:

“Su Radamés fue heroico y apasionado, recordándonos constantemente su antológica versión de hace ya diez años. En el «Celeste Aida» (página típica por su dificultad y que ha dado serios disgustos a muchos grandes tenores) Lavirgen cantó con valentía, consiguiendo unos resultados excelentes. Magnífico de voz en el concertante y los dúos, coronando el tercer acto con la frase «Sacerdote: io resto a te» de gran efecto. Sinceramente, no esperábamos (contando los años transcurridos desde la memorable versión de 1968) que Pedro Lavirgen nos convenciese tal como lo ha hecho con su interpretación del difícil papel en la popular obra verdiana”.<sup>172</sup>

---

<sup>170</sup> Véase FERNÁNDEZ-CID, A.: “Puente lírico Madrid-Liceo de Barcelona: Una «Aida» de brillante reparto”, en: *ABC*, 29 noviembre 1977. A.P.T. Coincide con el anterior en calificar la puesta en escena (de Gérard Boireau) de desafortunada.

<sup>171</sup> *Ídem.*

<sup>172</sup> GUTIÉRREZ DE LIENCRES, J. A.: “Crónica del Liceo”. *Monsalvat*. Barcelona, n.º 46, enero 1978, p. 49.

Jaime Tribó tiene en su recuerdo esta *Aida*, como la tercera producción que afronta Lavirgen en el Liceo, de la que ofreció una representación hermosa.<sup>173</sup>

Con las representaciones de *Aida*, Pedro Lavirgen cerraba sus compromisos con el empresario catalán. Con todo, aún ofrecería otras dos intervenciones en este coliseo, de las que haremos mención a continuación para dejar cerrada esta Temporada liceísta 1977/78. Ciertamente, a finales de este año se pondría en escena *Adriana Lecouvreur* de Francesco Cilèa, con Jaime Aragall en el papel de Mauricio. Sin embargo, el tenor catalán se indispuso y la empresa tuvo que buscar un sustituto. Fue entonces cuando Pedro Lavirgen, que hacía muchos años que no cantaba el rol, aceptó a condición de que se le permitiera omitir un aria.<sup>174</sup> Así se representaron las otras dos funciones los días 3 y 5 de enero de 1978.<sup>175</sup>

Francesco Brugnoli nos explicaba los apuros por los que pasó el empresario Juan Antonio Pamias cuando comprobó que Jaime Aragall no se encontraba en plenitud de condiciones. Sin ninguna duda llamó a Pedro Lavirgen, que se encontraba en Italia, quien le expuso que no tenía la ópera *in gola*, es decir metida en voz. El empresario le insistió, le pidió que cogiera la partitura y, aunque a las dos horas la respuesta del tenor seguía siendo la misma, logró convencerlo. Cogió el primer avión y vino repasando la partitura. Lo recibieron en el aeropuerto, desde donde fue trasladado al Liceo para ensayar con el maestro, al piano. La cosa no funcionaba muy bien, era demasiado poco tiempo, y repasaron para la primera función de esa misma tarde. Así fue como salieron del paso. El tenor había salvado la situación.<sup>176</sup>

---

<sup>173</sup> Entrevista de la autora con Jaime Tribó (Barcelona, 21 de junio de 2000).

<sup>174</sup> ALIER, R., AIXALÁ, R. y MATA, F.: *Op. cit.*, p. 401. Nos ofrece esta información y no menciona la intervención de Lavirgen, sí a una brillante soprano Canarile y el buen recuerdo de Maria Luisa Nave.

<sup>175</sup> El cartel anunciador de *Adriana* puede verse en: *La Vanguardia*, Barcelona, 3 enero 1977, p. 43. En la cartelera teatral de los días siguiente no se hace mención al cambio en el reparto.

<sup>176</sup> Carta remitida por Francesco Brugnoli, un amigo y admirador del tenor cordobés, con fecha de julio de 2002. Unida a esta anécdota nos remarca la profesionalidad de un artista en posesión de una memoria que le permite retener las indicaciones de una partitura en muy poco tiempo. Una voz de bronce y una personalidad al servicio de los compositores, a los que Lavirgen –en su opinión– nunca traicionó ni como artista ni como cantante.

Pedro Lavirgen había interpretado el role de Mauricio de la ópera *Adriana Lecouvreur* en una sola ocasión: en un lejano octubre de 1969, compartiendo reparto con Magda Olivero en el Bushnell Memorial de Hartford. Ahora, casi diez años después, el tenor pasa a formar parte del cartel con Antonietta Cannarile (Adriana), Maria Luisa Nave (Principessa di Bouillon), Vito Brunetti (Principie di Bouillon), Josep Ruiz (Abate), Attilio D´Orazi (Michonnet), Giovanni de Angelis (Quinault), Pedro Gilabert (Poisson), Lolita Torrentó (Jouvenot) y Cecilia Fondevila (Dangeville), dirigidos todos por Eugenio Mario Marco.<sup>177</sup>

En relación al personaje de Mauricio, Plácido Domingo nos define a un personaje romántico y verista típico.<sup>178</sup> Se trata del heredero de Polonia atrapado entre dos damas, que al final siente una gran tristeza al comprender que es el culpable de la muerte de Adriana cuando su celosa rival, la Princesa di Bouillon, le ha enviado un ramo de flores envenenadas. En su parte, el tenor debe cantar las arias *La dolcissima efigie*, *Lánima ho stanca*, *Il russo Mentzikoff*, la cuasi aria *Non piu nobile*, los duetos con Adriana y la Princesa, y en el último acto un dueto con Adriana. Desconocemos cuál de ellas omitió Lavirgen en la sustitución de Jaime Aragall en el Liceo.<sup>179</sup>

De los testimonios que hemos recogido sobre la labor de Pedro Lavirgen en esta temporada liceísta, las palabras de Antonio Fernández-Cid nos resultan especialmente interesantes. Seguidor de su carrera, de quien tanto ha escrito durante todos estos años, nuevamente dimensiona la labor del tenor en la faceta artística interpretativa, para la que pone un excelente estilo musical siempre en un plano muy superior a su materia vocal, respaldada por su entrega y generosidad en el escenario.<sup>180</sup>

---

<sup>177</sup> Véase *Anuari 1947-1997 del Gran Teatre del Liceu...*, p. 89.

<sup>178</sup> Vid. MATHEOPOULOS, H: *Op. cit.*, p. 72

<sup>179</sup> Hemos realizado la búsqueda de una crítica musical sobre esta participación de Lavirgen en el rol de Mauricio. En *La Vanguardia* no hemos encontrado ninguna. Nuevamente contamos con las explicaciones de Jaime Tribó, que señala cómo Jaime Aragall cantó la primera función, muy bien y con la voz hermosa pero indispueto. Sin que se lo imaginara, Pedro Lavirgen se encontró con *Adriana Lecouvreur* y nos recuerda que éste ya la había cantado en América con Magda Olivero: una especialista que, nada más y nada menos, recibió indicaciones de su parte del propio Ciléa.

<sup>180</sup> Véase FERNÁNDEZ-CID, A.: *Op. Cit.*

El tenor en todos estos años se ha mantenido fiel a sí mismo y ha dado todo cuanto puede ofrecer para hacer posible la magia del teatro: el poder de la convicción y la transmisión emocional a través de un personaje que se expresa vocalmente. Al interpretar, simplemente, permite que su ser, su individualidad se funda con el personaje que interpreta, y por eso es todo pasión, corazón; porque, como señalaba Konstantin Stanislavski; uno no se puede olvidar de sí mismo cuando está en escena, tala y como decía en su palabras: “Actúe siempre desde su personalidad, como un artista. No se puede dejar de ser uno mismo.”<sup>181</sup>

### 1. 5. ENCARNANDO A DON JOSÉ PARA AVIGNON Y VIENA, Y A MARIO EN TURÍN

Fuera del entorno catalán y para cerrar el calendario del año 1977, el tenor Lavirgen realiza cuatro funciones de *Carmen* en el Teatro Municipal de Avignon, para una producción de la ópera de Marsella que cuenta con los decorados y trajes de Bernard Buffet.

Para del diario *Le Dauphine Libere* escribe J. L. Crapone que el cuarteto protagonista supuso un triunfo con las voces de Ann Howard (Carmen), André Esposito (Micaela), Pedro Lavirgen y Robert Massard (Escamillo). Se conjuntaron maravillosamente en una armonía tan poco frecuente que considera necesario el que sea resaltada, pues proporciona al público la posibilidad de vivir extraordinarios instantes. Del mencionado cuarteto destaca, por su intensidad dramática y fuerza expresiva, al español Pedro Lavirgen:

“Don José, compensa une diction parfois difficile (Il est spagnol) par une intensité dramatique extraordinaire: c’est dans son air du 4<sup>e</sup> acte («Je ne partirai pas») qu’il donna la pleine mesure de sa force expressive, et il obtint du reste un succès justifié.”<sup>182</sup>

---

<sup>181</sup> Palabras del libro *An actor Prepares* de Stanislavski, que hemos tomado de la obra de CHUN-TAO-CHENG, S.: *El Tao de la voz*. Gaia ediciones. Madrid, 1993, p. 135.

<sup>182</sup> “Pedro Lavirgen, Don José, compensa una dicción a veces difícil (él es español) con una intensidad dramática extraordinaria: es en su canción del cuarto acto («Je ne partirai pas») que él da la completa medida de su fuerza expresiva, y obtuvo del resto un éxito justificado.” Cfr. CRAPONNE, J. L.: “«Carmen»: Howard, Esposito, Lavirgen et Massard, un quatuor pour un triomphe”, en: *Le Dauphine Libere Provence*, Avignon, 5 diciembre 1977. A.P.T.

Edmond Maby, del periódico *Le Provençal*, en relación al tenor también comienza señalándole ciertas deficiencias en la dicción, e incluso la decepción que le causó en el primer acto por la pronunciación incomoda, los agudos tensos que daban la impresión de salir con dificultad. Pese a ello –afirma– en el tercer acto ha estado muy superior, cantado liberado, con mucho sentimiento y convicción una muy bella *Flor*. Se ha mostrado bien seguro, juega un poco con la música, conoce los arreglos y se ajusta con talento, con un color de voz muy bello. Anima por ello al público a su asistencia a la siguiente función, porque sin prestar atención al nivel de la dicción, deberá tener un excelente Don José.<sup>183</sup>

En enero de 1978, el tenor se incorpora, nuevamente como Don José, en una única función de *Carmen* en **Viena**<sup>184</sup>, ciudad en la que los artistas españoles han conseguido un puesto preeminente en los repartos. En la obra de Bizet –siguiendo las palabras de Consuelo Enríquez de Salamanca– Pedro Lavirgen cantó de forma brillantísima y con una interpretación fuera de serie; su voz sonó como nunca. Tras oírlo, afirma que hay pocos tenores en el mundo que den para este papel como él. Dirigiendo la orquesta figuraba otro español, Gómez Martínez, con una versión que borró todas las otras interpretaciones con que quieren acostumar al espectador. Para los dos hubo entusiasmo en las ovaciones de un público que tuvo que rendirse sin condiciones.<sup>185</sup>

Avanzando en el tiempo, podemos apuntar que tras cantar *Il trovatore* en Besançon (29 de febrero)<sup>186</sup>, en marzo ofrece en el Teatro Regio de **Turín** hasta trece representaciones de *Tosca*. Junto a la protagonista femenina Orianna Santunione y bajo la batuta de Carlo Felice Cillario, convierten cada función en un *vivo successo*. Para ello contaron con un buen cuadro vocal, que se completa

---

<sup>183</sup> Confróntese MABY, E.: “Ann Howard (Carmen): une artiste éblouissante au centre d’un excellent plateau”, en: *Le Provençal*, Avignon, 5 diciembre 1977. Recoge una instantánea de la representación, con Carmen, Don José y Escamillo. A.P.T.

<sup>184</sup> Fecha 22 de enero, según libro de contabilidad.

<sup>185</sup> Confróntese ENRÍQUEZ DE SALAMANCA, C.: “El instante glorioso. Los españoles triunfan en Viena”. A.P.T. Recorte de prensa, 10 febrero 1978. Recogido en Apéndice Doc. N° 194.

<sup>186</sup> Según libro de contabilidad, el día 29 febrero aborda una función de *Trovador* en Besancon.

con Gian Piero Mastromiei (Scarpia), en una producción que recibe la colaboración del Teatro Comunale de Florencia (para la realización de los decorados) y del Teatro San Carlos de Nápoles (para el vestuario), todo bajo la *regia* de Andras Miko.

Este éxito –dice Massimo Bruni– es posible gracias a la honorable participación de Lavirgen, al que le reprocha su dicción, pero que recibe numerosos aplausos del público en los momentos en que éste espera las famosas intervenciones de Mario, como son *Recondita armonia*, *Non ho mai amato tanto la vita*, y su *Amaro sol per te méra il morire*:

“Nella parte di Mario Cavaradossi, anche se non sempre lucidissimo nella dizione, si è onorevolmente distinto il tenore Pedro Lavirgen, e ciò soprattutto nel celebre arioso «O dolci baci», che ha fatto meritevole anche lui d’un caldo applauso a scena aperta.”<sup>187</sup>

El célebre musicólogo Máximo Mila también nos deja constancia de la primera función. En su crítica, tras un minucioso análisis orquestal de la partitura, resume la representación con estas palabras: puede gustarte o no pero no te deja impasible, con tres bravos protagonistas en buenas condiciones vocales: Orianna Santunione, Pedro Lavirgen, que fue un apasionado Cavaradossi y Mastromei. El público aplaudió fortísimamente al final de cada acto, y tras las inevitables escenas abiertas, como «E lucean le stelle». Aún recibieron un entusiasmo más torrencial por parte del público que asistió al ensayo general.<sup>188</sup>

---

<sup>187</sup> “En el papel de Mario Cavaradossi, aunque no siempre brillante en la dicción, el tenor Pedro Lavirgen se ha distinguido honorablemente, y sobre todo en el célebre aire «Oh dulces besos», que le ha hecho digno también a él de un cálido aplauso por parte de todo el público”. Confróntese BRUNI, M.: “L’Opera di Puccini con successo al Teatro Regio. Tosca”, passione e drama”, en: *La Gazzetta del Popolo*, Turín, 16 febrero 1978. A.P.T. Subtítulo: Protagonisti Orianna Santunione e Pedro Lavirgen –Ha diretto il maestro Cillario.

<sup>188</sup> MILA, M.: “Tosca é un dramme truce ma Puccini non annoia mai”, en: *La Stampa*, Turín, 16 febrero 1978. A.P.T. Realiza también una crítica al director de escena por no cuidar la incongruencia tan grave que se produce cuando el pelotón de fusilamiento entra a escena, lo hace andando a destiempo respecto de la orquesta y dispara tarde al pobre Cavaradossi. Pero este desaguisado se resuelve gracias a la habilidad escénica del cantante principal. Por desgracia esto ocurre en muchos teatros del mundo, por lo que, con ironía, señala que en el teatro de ópera el funcionario más necesario para esta obra es un sargento de carrera.

Seguidamente, Pedro interviene en un programa de Televisión Española y en **Lieja** (Bélgica) sube al escenario en ocho ocasiones para representar *I pagliacci*.<sup>189</sup> Como podemos apreciar, las actuaciones del tenor se van espaciando cada vez más en el tiempo, con una mejor distribución y planificación de los viajes.

## 1.6. UNA NORMA REPLICADA, MADRID 1978

El calendario de actuaciones se repite periódicamente cuando una ciudad estabiliza su encuentro con un espectáculo que no se puede improvisar, como es la ópera. Por ello, en el mes de mayo Pedro Lavirgen tiene un marco en que poder intervenir nuevamente: el Festival de la Ópera de Madrid, que alcanza ya la XV edición.

Para la velada inaugural se programó *Manon Lescaut* (con Plácido Domingo) que junto a *El ocaso de los dioses*, *El gallo de oro* y *Lud Gidia*, son obras que también se presentan por primera vez ante este auditorio. Como teatro invitado venía el de la Ópera de Varna (Bulgaria) que representó, además de las dos últimas óperas mencionadas, *Boris* y *El príncipe Igor*. Dos obras verdianas como *El trovador* (con el tenor Francisco Ortiz) y *Simon Boccanegra* cierran esta presentación general de la cartelera para esta edición.<sup>190</sup> En el Teatro de La Zarzuela se representan tres funciones de *Norma*, los días 6, 8 y 10 de mayo, siendo la primera vez que se programa este título de Vincenzo Bellini y para el que existió una gran expectación dada la talla de los solistas que integraron el reparto.

La segunda obra de repertorio fue, en palabras de Enrique Franco, una *Norma* de cinco estrellas: Montserrat Caballé (Norma), Fiorenza Cossotto (Adalgisa), Pedro Lavirgen (Pollione), Ivo Vinco (Oroveso) con la Orquesta Nacional de España, dirigida por García Asensio, y el Coro Nacional, a cargo de

---

<sup>189</sup> El libro de contabilidad refleja para el día 28 marzo una actuación en un programa de Televisión Española. Nuevamente la base de datos del Centro de Documentación de Televisión Española nos dice que no se conserva grabación del mismo. En el mismo libro, para el día 26 de abril, anota ocho funciones de *Payasos* en Lieja.

<sup>190</sup> Vid. *Asociación de Amigos de la Ópera de Madrid...*, pp. 199.



Lola Rodríguez de Aragón. Para todos hubo aplausos entusiastas a lo largo de toda la noche para la que considera una de las mejores representaciones de los quince festivales de ópera. Con respecto al tenor, comienza analizando el perfil que precisa para abordar su personaje, así como sus dominios vocales e interpretativos, para mencionar finalmente lo que considera un incidente, nada nuevo en el mundo operístico, y que no merece para él mayor comentario:

“Tiene buena papeleta: mantener su parte de Polione, el brullo<sup>191</sup> vocal, el conflicto psicológico, la certeza, la duda, la ternura y la bravura. Pedro Lavirgen cantó con ese singular mordente, con ese especial quiebro emocional que pone en todo cuanto hace. Artista verdadero, su entrega apasionada, unida a la facilidad con que mueve su voz en todos los registros vocales y expresivos, a nadie deja indiferente. Su éxito junto a Caballé y Cossotto fue evidente y lo enturbió al responder airado desde la escena a un airado contestatario.”<sup>192</sup>

Efectivamente, parece ser que al final de este espectáculo, que era esperado como un acontecimiento musical de gran envergadura (incluso hubo reventas de entradas) el tenor Pedro Lavirgen se enfrentó con un espectador que aparentemente le había increpado en desacuerdo con la actuación del cantante.<sup>193</sup> Veamos a continuación cómo se refleja el trascurso de dicha jornada en diferentes rotativos, como son *ABC*, *Hoja del Lunes* o el diario *Ya*:

Antonio Fernández-Cid, referencia puntual de la crítica del diario *ABC*, califica esta *Norma* de triunfal. Presidida en primer lugar por la diva catalana, de voz preciosa, en raros momentos un punto áspera cuando fuerza en los centros dramáticos; luce el prodigio de su clase, un timbre exquisito, una técnica prodigiosa para ofrecer *pianisimos* de fábula y unos *fiatos* inverosímiles. A continuación menciona a Fiorenza Cossotto, de material sólido y de calidad, salvo algún agudo apretado, maleable, de temperamento y sentido teatral. En tercer lugar se detiene en el tenor:

---

<sup>191</sup> Creemos que se trata de un error tipográfico, se trata del brillo.

<sup>192</sup> Confróntese FRANCO, E.: “Excelente representación de «Norma»”, en: *El País*, 9 mayo 1978. Archivo digital de *El País*.

<sup>193</sup> Véase “Montserrat Caballé interpretó «Norma» en el XV Festival de Ópera”, en: *El País*, 7 mayo 1978. A.P.T.

“Es un tenor con calidad y características que hacen más meritorio su empeño de enfrentarse con misiones de «bel canto». Porque la peculiaridad más acusada en él es el temperamento, la bravura, la generosidad con que se entrega y compensa de que no siempre el timbre y el brillo de su voz viril, facilísima en los agudos, firmes y valientes sean siempre iguales. Con esa única reserva, en papel en cierto modo borrado siempre por el de la pareja femenina, protagonista básica de «Norma», tuvo una actuación notable y ovacionada”.<sup>194</sup>

A continuación cita al veterano bajo Ivo Vinco, al coro, a la orquesta y la labor directorial. Donde debiera terminar la crónica, da cuenta de la “intolerable reacción de un artista ante un silbido injusto”, hecho que califica como un lamentable suceso. Según nos narra, finalizada la representación, al salir en la rueda de saludos individualizados, le tocó el turno al tenor Pedro Lavirgen, quien junto a los generales aplausos recibió un silbido. (Antes, con otro destinatario, sonaron dos, sin que él, respetuoso, los acusase.)

En uno y otro caso, cree injusta, incomprensible y de mal gusto esta exigencia, porque el artista tiene la obligación absoluta de respetar toda clase de veredictos: los normales que le benefician y los que no responden a la correcta y merecida tasación. Pero en ese momento, el cantante se volvió airado en el gesto y actitud hacia el sector del público de donde había partido la muestra adversa—pronunció a media voz un insulto. Esto ya es inadmisibile —señala Fernández-Cid—, pero lo intolerable vino cuando al salir entre todos, sin consideración a sus compañeros, repitió varias veces en alta voz él gravísimo calificativo y añadió: ¡Ese, que me espere a la salida!. Entonces estallaron muchas protestas.

Una vez retirado Lavirgen, volvió el clima de triunfo en honor de los restantes intérpretes. Por ello le recuerda al gran tenor el consejo popular: “¡Hay que saber comprimirse! En bien de su misma brillantez, merecida carrera de artista con clase, víctima esta vez de sus nervios.”<sup>195</sup>

---

<sup>194</sup> Confróntese FERNÁNDEZ-CID, A.: “Ópera. XV Festival en la Zarzuela: triunfal «Norma» de Montserrat Caballé y Fiorenza Cossotto”, en: *ABC*, Madrid, 9 mayo 1978, p. 68. Subtítulo: Con Pedro Lavirgen, Ivo Vinco, la Orquesta y el Coro Nacionales dirigidos por García Asensio. Subtítulo: INTOLERABLE REACCIÓN DE UN ARTISTA ANTE UN SILBIDO INJUSTO.

<sup>195</sup> *Ídem*.

Antonio Valencia (*Hoja del Lunes*) asistió a la tercera representación. Le resultó difícil recordar obra tan triunfal en una de esas versiones, a las que se refiere con la expresión “¡no se pueden aguantar!”. Elogia a Montserrat Caballé, inigualable en su estilo y maestría, a la impecable Fiorenza Cossotto, para alabar posteriormente al tenor:

“Una ópera mejor conocida, una afición mas arraigada hubiesen centrado mejor el juicio sobre la muy buena actuación de Pedro Lavirgen al conocer las características de su parte, cantante que exige tesitura dramáticas más un fraseo viril del «bel canto» sobre centro y graves que reúne modulación y declamación. Para sacar esto adelante hay que ser un tenor de cuerpo entero. No creo que haya un papel tan cabal y sólo vertido al lucimiento interno de la obra que el de Pollione, «il fatale romano». La valía de Lavirgen lo abordó con éxito y lo resolvió perfectamente. No sé lo que pasó en la primera representación, pero si la disconformidad aislada quiso subrayar una interpretación como la que oí, se trata de la muestra más injusta e ignora que puede concebirse. Juzgando por mí mismo, estimo que la lista de actuaciones de Lavirgen en Madrid ha conocido un nuevo y difícil éxito. Ello aparte de que se dejase llevar por los nervios en su día. En la famosa «tercera», fue otro triunfador que además llevó su prudencia o su humildad de artista que rectifica a no saludar «a solo» cuando pudo y debió con todo honor hacerlo.”<sup>196</sup>

Fernando Ruiz Coca también nos ofrece una referencia, en el diario *Ya*, sobre la primera función y el desarrollo de los hechos. Con respecto a la labor de Pedro Lavirgen al asumir el papel de Pollione, considera que “su voz no lució con la grata plenitud de otras ocasiones, con menos brillo los agudos, si bien siempre a la notable altura a que ha sabido situarse”.<sup>197</sup> Tal vez por ello, entre los aplausos se mezcló alguna protesta “que el tenor no supo admitir en desafortunado gesto, no tolerable en quien se debe al público.”

Cuando parece que tiene cerrada la noticia, al final dedica un apartado bajo el título “El incidente de Pedro Lavirgen”, en el que ofrece la siguiente explicación: cuando los intérpretes salían a recibir los aplausos alguien le silbó y

---

<sup>196</sup> Cfr. VALENCIA, A.: “«Norma», en la zarzuela”, en: *La Hoja del Lunes*, 15 mayo 1978, p. 41.

<sup>197</sup> RUÍZ COCA, F.: “Gran éxito de Montserrat Caballé en «Norma» de Bellini”, en: *Ya*, Madrid, 9 mayo 1978, p. 40.

el tenor aplaudió irónicamente al silbante, quien replicó con idéntico gesto. Entonces Pedro Lavirgen insultó al espectador y le retó a la salida. Con tal motivo, un gran sector del público se encrespó con el intérprete, produciéndose un notorio alboroto.<sup>198</sup>

Fernando López y Lerdo de Tejada, manifiesta su repulsa ante la reacción del tenor, del que se considera admirador. Como novedad sobre lo anteriormente escrito por otros críticos, señala que:

“El tenor de Bujalance cantó con brillantez, se entregaría a su labor sin ninguna reserva, aunque hubo igualdad de planos en todos los registros, fraseando con gusto y musicalidad; aunque la triunfadora fue Montserrat Caballé”.<sup>199</sup>

Un último punto de vista de esta función del sábado nos la ofrece Lola Aguado. Considera que la soprano catalana en *Casta Diva* no estuvo a la altura excepcional que se esperaba de ella, pero fue creciéndose, al igual que la ópera. El tenor –dice– hace un papel secundario como procónsul romano al lado de esa monstruosa Norma, que está todo el tiempo en escena, pero aún así:

“Lo hizo con decoro y buen gusto, aunque por las razones que sean, no es su mejor papel. (Dio, sin embargo, la noche increpando desde el escenario a un «reventador».”<sup>200</sup>

Para los organizadores del Festival, la Asociación de Amigos de la Ópera de Madrid, esta página de *Norma* llegó de la mano de dos grandes monstruos del belcanto: Montserrat y Fiorenza. Así lo reconocen en sus intervenciones individuales, en que consiguen verdaderas maravillas, como unidas en los números de conjunto, donde ofrecieron una inalcanzable perfección al constituir una de las parejas más completas en compenetración y belleza vocal. Frente a ellas, daba la réplica el tenor Pedro Lavirgen:

“Con su temperamento y entrega en los agudos, no siempre consiguió que éstos fueran perfectos y un espectador no se lo perdonó, silbándole al salir a saludar. Ello motivó uno de los momentos más tristes de la historia del Festival.

---

<sup>198</sup> *Ídem.*

<sup>199</sup> A.P.T. Recorte de prensa que no conserva el título, firmado por LÓPEZ Y L. DE TEJADA, F., atribuido a mayo de 1978. Recogido en Apéndice Doc. N.º 195.

<sup>200</sup> Cfr. AGUADO, L.: “Caballé y Lavirgen vencidos por «Norma»”. A.P.T. Recorte de prensa, atribuido a Madrid, mayo de 1978. Recogido en Apéndice Doc. N.º 196.

La reacción no se hizo esperar y le contestó con un insulto, que agravó la situación al ponerse gran parte del público a favor del autor del silbido, pero lo peor vino al volver a reaccionar el tenor cuando estaba saludando con todo el elenco. Mala pasada le jugaron los nervios al gran Pedro Lavirgen y la pagó, pero todo quedó perdonado al excusarse en la función siguiente, en un suelto que añadió al programa de mano, con lo cual demostró su gallardía y caballerosidad, que le han llevado a pasear su nombre por los principales teatros del mundo”.<sup>201</sup>

Finalmente José Luis Sotoca, en su resumen del festival madrileño que ofrece en la revista *Monsalvat*, apunta que fueron voces soberbias los tres protagonistas, Montserrat Caballé, Fiorenza Cossotto y Pedro Lavirgen; las dos primeras excepcionales, y el tercero:

“Más apagado que en otras ocasiones, sin lograr la redondez precisa en el timbre y escaso en la emisión de los agudos, su trabajo no fue el brillante de otras ocasiones.”<sup>202</sup>

El aspecto discreto de la función correspondió a decorados e iluminación, pobres e inseguros, con una regular labor en la Orquesta Nacional, por lo que, en resumen, afirma que esta *Norma*, atractivo fuerte para muchos aficionados, no pasará al recuerdo como modelo de perfección.<sup>203</sup>

Todas estas referencias pueden enriquecerse con el testimonio del propio tenor: En una entrevista publicada al año siguiente en la prensa cordobesa y zaragozana, dio respuesta sobre lo ocurrido. Es preguntado sobre su temperamento, porque le hace a veces jugarretas y el tenor responde (dado que con ellas justifica y muestra su punto de vista, reproduciremos íntegramente el párrafo):

“Respeto al público: antes, ahora y siempre. Por eso no le tengo miedo. Si eres serio y cantas como debes cantar, el público lo sabe y te reconoce. Pero hay ocasiones en que basta un solo silbido o un solo impropio para que se frustre tu actuación o, por lo menos para que quede empañada. En ese momento tú sabes

<sup>201</sup> Vid. *Asociación de Amigos de la Ópera de Madrid, XXV años...*, p. 200.

<sup>202</sup> SOTOCA J: L.: “XV Festival de la Opera de Madrid”. *Monsalvat*. Barcelona, n.º 52, julio-agosto 1978, pp. 433-434. También señala que *Simon Boccanegra* fue discreta y sin interés, de escaso nivel artístico por parte de las voces. Del *Trovador*, donde destacó Cossotto, triunfó con un reparto que sólo cumplió discretamente.

<sup>203</sup> *Ídem*.

que no debe ser así. Si lo haces mal lo sabes y el público lo sabe y no aplaudirá. Bien. Pero si sólo silba una apersona o te increpa, es cuestión de educación. Me pasó una vez en Viena y otra en Madrid. En un caso fueron cinco o seis personas y en Madrid fue una sola persona. Reconozco que me salí de mis casillas, al día siguiente pedí perdón al público, pero no al del silbido. De haber sido un buen aficionado hubiera ido al camerino y le hubiera manifestado su disconformidad, lo podría discutir.”<sup>204</sup>

Este hecho, por lo anecdótico e inhabitual, despertó también nuestro interés. No dejaba de resultarnos curioso cómo lo extramusical, lo anecdótico llegaba a quedar grabado en la memoria del colectivo, porque algunos amantes del género recordaban el incidente, porque lo vivieron, porque se lo contaron o lo siguieron en directo por la radio. Sin embargo, a nuestra pregunta sobre la actuación no fueron capaces de añadir un comentario sobre la vertiente musical o interpretativa del tenor. Por ello, con ocasión de una entrevista personal con el tenor, le solicitamos una explicación sobre lo ocurrido

Pedro nos refiere que, cuando salió a saludar uno por uno, la gente le aclamó con una ovación enorme, porque –como recuerda– había cantado bien. De repente, encontrarse con ese hombre, con su proceder, fue algo que le cogió de sorpresa y desde el escenario –al recordarlo suelta una rotunda carcajada– le lanzó un insulto:

“Tras recibir los aplausos cuando me iba a retirar, para que saliera el próximo, se oyó un silbato de árbitro de fútbol, un pito metálico... o sea, era algo preconcebido. Eso era tremendo para un artista, era una desaprobación y una falta de educación. Ahora incluso silban a los artistas, los americanos, a mi no me gusta... Fue un choque tan tremendo con mi ánimo y con mi vanidad– lógicamente– que espontáneamente hice una bocina con mis manos y le grité: «!eso en la calle!». Fue un espectador sólo, aislado, pero el público se quedó asombrado y algunos gritaron fuera, fuera...”<sup>205</sup>

---

<sup>204</sup> MIRANDA, J.: “Pedro Lavirgen, cordobés, maestro nacional y cantante de ópera”, en: *Amanecer*, Zaragoza, 20 mayo 1979, p. 12. Esta misma entrevista es publicada en el diario *Córdoba*, 10 mayo 1979, p. 14.

<sup>205</sup> Entrevista del tenor con la autora (21 septiembre 2002).

Como añadía Lavirgen, todos los tenores pueden tener un “enemigo”, y este señor no era para nada un admirador suyo, posiblemente fuese un *Krausista*, un fanático que no compartía su forma de canto, como le contaron.<sup>206</sup> Después de lo ocurrido, el director general del INAEM, Jesús Aguirre, le llamó la atención señalándole que un artista debía estar a todo. El tenor opinaba que no, que a todo no y que como artista no aceptaba estas maneras de recibir una desaprobación, por tanto no pediría perdón.

Ante la insistencia, con cierta amenaza de no cantar más en ese teatro y de cancelar sus actuaciones, le manifestó al director que el público era ajeno a este suceso, e incluso le había seguido aplaudiendo después del pitido aislado. Por tanto, estaba dispuesto a pedir perdón a los espectadores mediante un comunicado que se entregaría en la siguiente función, pero dejando muy claro que no se disculpaba ante el silbante. En estos términos se introduzco una hoja de disculpa entre el programa.<sup>207</sup>

Consideramos de interés aquellas crónicas o críticas que hacen referencia a los valores musicales durante la representación, y que después ofrecen su punto de vista sobre este incidente, revestido de mayor o menor gravedad por unos u otros; pero entendemos injusto el hecho de centrarse en lo extramusical, de no hacerse referencia a las otras dos funciones, porque se puede desdibujar la valoración de un cantante a su paso por un festival. Indudablemente que no fue correcta la reacción del tenor, como tampoco lo fue la del disidente del público, pero este último tuvo una actuación que pudiera ser premeditada, manifestada por el hecho de llevarse un silbato al recinto. Por el contrario, el artista, cuando iba a saborear el premio tras realizar su trabajo con alto grado de eficiencia, como demostró el resto del público con sus aplausos, reaccionó compulsivamente ante lo que consideraba una injusticia.

---

<sup>206</sup> *Ídem.* Él tiene un amigo que, al parecer, sabe quién fue el *contestatario*, pero han pasado treinta años y no se lo ha dicho ni se lo dirá porque debe ser una persona conocida suya.

<sup>207</sup> *Ídem.*

Esta representación fue retransmitida en directo por Radio Nacional de España y registrada por las cámaras de Televisión Española.<sup>208</sup> Una grabación que formará parte de la serie *Así es la ópera*, dedicado a *Norma* en que Montserrat Caballé narra paso a paso la ópera mientras se intercalan sus principales escenas.<sup>209</sup>

Afortunadamente para los aficionados a la ópera, estas imágenes se vendieron en formato de vídeo “*Caballé in Norma*”, editado en 1998.<sup>210</sup> Tras su visionado, no podemos más que sumarnos a los elogios vertidos sobre esta representación. Pedro Lavirgen con un material ancho como es su voz, consigue un perfecto dominio de ésta para obtener una bella línea de canto: da forma a las exigencias de la partitura y representa al aguerrido procónsul.

## 1.7. EN EDIMBURGO, SEATTLE Y BÉLGICA

Seguidamente, seis representaciones de *Turandot* en Palermo, y dos conciertos en Madrid<sup>211</sup> nos conducen hasta las Islas Británicas donde aborda los títulos de *Norma* en Londres y *Carmen* en Edimburgo. Para el título de Bellini, con ocho funciones durante el mes de julio, compartió reparto con Montserrat Caballé y Grace Bumbry.<sup>212</sup>

Para la obra de Bizet, incluida en el Festival Internacional de Ópera, de Edimburgo otra compatriota Teresa Berganza integraba el cartel en las cinco veces que subieron el telón del escenario, junto a Ileana Cotrubas, Alicia Nafé,

---

<sup>208</sup> Del segundo formato se conserva grabación, según consta en la base de datos del Centro de Documentación de Televisión Española, que así mismo nos señala que fue emitida, por la segunda cadena, el día 23 de febrero de 1982.

<sup>209</sup> No se conserva grabación radiofónica, según consta en la base de datos documentales del Archivo de Radiotelevisión Española. En la base de datos del Centro de Documentación de Televisión Española, consta con el número de referencia CDEPP052130. El capítulo *Así es la ópera*, dedicado a *Norma* se emitiría por la primera cadena, al menos, el día 10 de mayo de 1985.

<sup>210</sup> fue editado en VHS por Bel Canto Society, Nueva York, 1998, BCS-0698.

<sup>211</sup> El libro de contabilidad registra la última de las seis funciones de Palermo el día 2 de junio y el último de los conciertos el día 6 del mismo mes.

<sup>212</sup> Véase *Montserrat Caballé 40 anys al Liceu*. Fundació Gran Teatre del Liceu. Barcelona, 2002, p.106.



Tom Krause, con la London Symphony Orchestra dirigida por Claudio Abbado para la producción de Piero Faggioni.<sup>213</sup>

Era la segunda vez que Berganza abordaba el rol de la cigarrera. Por fin se había decidido con el personaje de Carmen, haciendo su presentación el año anterior en el marco de este mismo Festival, con Plácido Domingo, con un el éxito de tal magnitud que hubo de repetirse la producción al año siguiente.<sup>214</sup> Parece que se vieron cumplidas las palabras de Pedro Lavirgen cuando cuatro años antes le daba ánimos para que su compañera, a la que definía como sensacional artista, se decidiera con esta obra.

Francisco Melguizo informó a los lectores andaluces de que Berganza y Lavirgen obtuvieron un señalado triunfo cantando la ópera *Carmen* de Bizet, en el mencionado festival. No se sorprendía y se lamentaba “de la nostalgia de no poder disfrutar aquí de acontecimientos de tal categoría”.<sup>215</sup>

Durante el mes de noviembre se han concluido los rodajes y grabaciones de *Estrellas de la ópera*, una superproducción de Televisión Española que consta de trece episodios, presentados por Fernando Rey. El primero de los capítulos se centra en la historia de la ópera, los once restantes están dedicados a los intérpretes Teresa Berganza, Montserrat Caballé, Pilar Lorengar, Alfredo Kraus, Plácido Domingo, José Carreras, Ángeles Gulín, Pedro Lavirgen y Vicente Sardinero<sup>216</sup>, y un último capítulo viene a ser un resumen de todos los anteriores. Fueron rodados en los más importantes teatros de todo el mundo.

En el capítulo dedicado al tenor cordobés, él mismo explica su dura infancia: el éxodo de su pueblo natal, las penurias sufridas durante la Guerra Civil y su estancia en el Hospital. Todo ello filmado en los escenarios reales. Pero aún

---

<sup>213</sup> Programa de mano. *Carmen*. Edimburgh Internacional Festival Opera 1978. Publisehd by Edimburgh Festival Society Ltd. Inicialmente Plácido Domingo alternaría dos representaciones con Lavirgen, pero parece ser que este último realizó las cinco programadas.

<sup>214</sup> Cfr. DE SAGARMÍNAGA, J. M: *Diccionario de cantantes líricos españoles*. Fundación Caja de Madrid y Acento editorial. Madrid, 1997. p. 75

<sup>215</sup> Vid. MELGUIZO, F.: “Noticia sobre el tenor”, en: *El Correo de Andalucía*, 14 septiembre 1978. A.P.T.

<sup>216</sup> PÉREZ ORNIA, J. R: “Cambios de programas”, en: *El País*, 4 noviembre 1978. Puede verse en la sección *Gente*. Obtenido a través del Archivo digital de *El País*. Comenta los cambios de programación televisión y nuevos programas que se aplican con motivo del referéndum. Considera esta serie una superproducción porque –como señala–contó con un presupuesto de aproximadamente 130 millones de pesetas.

más interesantes nos resultan los montajes de la producción que realiza sobre cuatro fragmentos de las óperas *Andrea Chénier*, *Carmen*, *Otello* y *Tosca* en los que podemos ver y escuchar a nuestro protagonista pletórico de facultades. Este programa será emitido un domingo de julio de 1979.<sup>217</sup>

La serie española fue rápidamente amortizada, porque fue comprada por casi todas las cadenas mundiales de televisión, convirtiéndose en una verdadera producción de prestigio, en palabras del productor Pedro Grima. Con la calidad y la aportación artística de los importantes nombres que intervienen, todos ellos primeras figuras de ese campo, se ayudaría a que este género musical llegase hasta las casas de los españoles, y no se viese como algo destinado a minorías.<sup>218</sup>

A primeros de noviembre, Pedro Lavirgen vuela nuevamente al continente americano para brindar cuatro funciones de la ópera de Bizet. Una producción de George Hirsch's estrenada en la Sala de Ópera de **Seattle** (Washington) el día 2, que continuó sobre este escenario los días 4, 8, y 11 de noviembre, con todas las localidades vendidas.<sup>219</sup>

Para Calen Johnson (*The Argus*), esta *Carmen* tuvo muchos puntos fuertes y débiles, con un reparto y una producción desiguales que en nada contribuyeron a una presentación integrada. Como testigo, explica que tuvo la impresión de una preparación inadecuada, e incluso peor, de varias interpretaciones diferentes que hervían juntas a fuego lento en un guiso no fácil. Lo atribuye al peligro que

---

<sup>217</sup> “Estrellas españolas de la ópera”, en: *El País*, 28 julio 1979. También en la sección *Gente*. Obtenido a través del Archivo digital de *El País*. Otro artículo hace la presentación del capítulo dedicado al tenor, COSTAS, C.-J.: “Estrellas de la ópera. Pedro Lavirgen”. A.P.T. Recorte de revista sobre los programas televisivos, julio 1979, p. 33. El autor hace un recorrido por su carrera, que sintetiza con las palabras: “de la zarzuela a la ópera”. Como novedad de los contenidos que suelen recogerse en las publicaciones divulgativas, nos parece interesante el hecho de que se cite en primer lugar su interés por la enseñanza y recoge las conclusiones de su ponencia sobre la ópera expuestas en 1975.

<sup>218</sup> ALONMIREZ: “Los doce episodios de la serie costaron 120 millones de pesetas”. Recorte de prensa. A.P.T. Recoge un fotograma de Lavirgen en *Otello* Dado que trata este tema de actualidad, lo atribuimos al mes de noviembre de 1979. El autor del texto parte de afirmación de que la ópera es un género elitista en nuestro país, de ahí la insistencia en la labor divulgativa de la serie.

<sup>219</sup> Programa de mano. *Carmen*. Seattle, Washington. Encore Magazine of the Arts. Seattle Opera Association. Volume III, n.º 2. Encore publishing. 1978. En la página 13 se muestra el cast. A parte de las funciones señaladas en versión francesa, hubo otras dos sesiones más en versión inglesa, en este caso a cargo del tenor Dennis Bailey.

entraña el hecho de sacar a participantes de todo el mapa de la ópera: no están por cambiar los hábitos que les han servido bien en otras “*Cármenes*”, aunque fuese en los escenarios más distinguidos. La resultante incongruencia estilística no es siempre un plato agradable. El cuadro de cantantes a que se refiere son Francine Arrauzau (Carmen), Donald Collins (Escamillo), Glenys Fowles (Micaela), conducidos musicalmente por Robert LaMarchina, junto al tenor español, que aunque abordaba su papel de manera vigorosa, debía acusar algunas veladuras vocales puestas de manifiesto en las diferentes funciones:

“Spanish tenor Pedro Lavirgen sang a vigorous and stalwart Don José. His performance onstage was restrained and dignified, and although his voice showed signs of wear and fatigue through much of the performance, he had all the notes, as well as much in the way of stage savvy and personal warmth”.<sup>220</sup>

Aspectos de la representación de Pedro Lavirgen que son resaltados por el diario *Relieve Daily Journal–American* cuando comenta su interpretación apasionada como Don José, favorito de la audiencia, que cantó con amplitud y esplendor, aunque el crítico le notara una curiosa aspereza a mitad de su voz.<sup>221</sup>

Melinda Bargreen (*Seattle Times*), señala, coincidiendo con las anteriores opiniones, que tiene una gran voz que llama la atención, algo forzada y tensa para alcanzar una belleza total, con la que consigue ser tremendamente convincente:

“Pedro LaVirgen<sup>222</sup>, has a big voice wich always strikes this listener as too labored and strained for a real beauty. He is nos a tenor of great finesse: he knows how to make a big, heroic sound (and he insists on doing so in the crucial phrase of «La fleu»”), but LaVirgen is not exactly a master of subtleties. At his best, however, LaVirgen can be a tremendously exciting tenor, precisely because

---

<sup>220</sup> “El tenor español Pedro Lavirgen interpretó un Don José vigoroso y valiente. Su representación en el escenario fue moderada y solemne, y aunque su voz mostró signos de desgaste y fatiga durante gran parte de la representación, dio todas las notas, así como parte en la forma del desparpajo en escena y calidez personal” Confróntese JOHNSON, C.: “Casting and Staging Douse Carmen’s”, en: *The Argus*, 10 noviembre 1978. A.P.T.

<sup>221</sup> “Tenor Pedro Lavirgen gave an impassioned portrayal as Don José. An audience favorite, Lavirgen sang with breadth and splendor, although I notice a curious raspy harshness in his middle voice.” Cfr. “Carmen”, en: *Relieve Daily Journal – American*, 11 noviembre 1978. A.P.T.

<sup>222</sup> Obsérvese uno de los errores frecuentes al escribir el nombre del artista.

he conveys that quality of surging toward a dangerous emotional brink. Last night's performance gained in strength from a rocky beginning to a compelling fourth act. Don Jose is something of a sap. It takes a great deal to make his character convincing, much less sympathetic. LaVirgen had what it takes last night."<sup>223</sup>

Para cerrar esta parte del relato, **Bélgica** es el punto de referencia. Durante los meses de septiembre y octubre interpretó en la ciudad de Gante siete representaciones de *Un ballo in maschera*. Nuevamente de la mano de Verdi, nuestro tenor actuaba a finales de año como Otello en Lieja, y como Radamés en Gante a principios de 1979.

De la función de *Un ballo*, correspondiente al 15 de septiembre de 1978 en la Opera Royal de Gand, vamos a ofrecer nuestro propio comentario del aria *Ah, se me forza perdeti*, recogida en una grabación discográfica.<sup>224</sup> Con el recitativo y el aria de Riccardo, se abre la última escena del acto tercero, en donde expresa su lamento ante la idea de no volver a ver nunca más a Amelia. Fielmente plegado a la partitura, Pedro Lavirgen da muestra de unas excelentes cualidades vocales puestas al servicio del drama. Como hacedor de hermosas melodías, podemos apreciar una bella línea de canto para conducirnos al primer clímax que Verdi le exige sobre la frase *Chiusa la tua memoria*, coronada con el calderón sobre *lab*. Claridad en el texto, que se vuelve más oscuro (*cupò*) cuando se le requiere sobre la frase *Ed or qual reo presagio*, en que se interroga sobre el presagio fatal que siente. Su demostración del dominio técnico del *fiato* con el que sostiene el sonido y moldea la resonancia, es patente cuando va abordando las líneas melódicas, en

---

<sup>223</sup> “No es un tenor de gran finura: sabe como hacer un sonido grandioso y heroico (como insiste en hacerlo en la frase crucial de «La fleur»), pero Lavirgen no es exactamente un maestro de la sutileza. Sin embargo, en su mejor momento, Lavirgen puede ser un tenor tremendamente emocionante, precisamente porque transmite esa cualidad de acercamiento hacia un peligroso abismo emocional. La representación de la pasada noche se fue haciendo más fuerte desde su comienzo rocoso hasta un cuarto acto absorbente. Don José es un poco inocentón. Es muy difícil crear un personaje convincente, y mucho menos comprensible. Ayer Lavirgen lo consiguió.” Confróntese BARGREEN, M.: “Fine Carmen, uneven Carmen for seattle Opera audiences”, en: *Seattle Times*, 3 noviembre 1978. A.P.T.

<sup>224</sup> Concretamente, en el CD *Pedro Lavirgen: Grandes momentos*, editado por el sello Fonoruz, CDF 1067 y CDF 1068. Un fragmento de la misma puede escucharse en el CD recopilatorio que hemos preparado.

tensión dinámica hacia el agudo (sobre *solb*); o como en la segunda vez que repite la frase *come se fosse l'ultima ora* (se eleva hasta el *sib*). Un timbre redondo que no pierde un ápice de su morbidez. Si tenemos en cuenta que es una de las arias del final de la ópera, nos parece más impresionante todavía la recreación que ofrece el tenor, en nuestra opinión siempre crecido sobre el escenario y ante el público.

Posteriormente, el tenor Lavirgen forma parte del reparto para la nueva producción de *Otello* del Centre Lyrique de Wallonie que se presenta en **Lieja**. Junto a Andrée Francois como Desdémona, el Yago a cargo de Jan Derksen y bajo la dirección de Georges Sébastian, ofrece siete representaciones que le obligan a una larga permanencia fuera de casa, desde la función de presentación el día 17 de noviembre hasta la última ofrecida el 10 de diciembre. Siguiendo a Jean Ziegler, que escribe para la revista *Opera Internacional*, este *Otello* constituía una de las mejores referencias de entre las recientes producciones de los más grandes escenarios internacionales. Con ella nuestro protagonista ofreció un papel realmente bien preparado, vocal y escénicamente, por el que recibe los elogios siguientes:

“Pedro Lavirgen a récemment mis Otello –rôle qui le passionne entre tous– á son répertoire, mais sagement il ne veut le chanter présentement ni très souvent, ni dans de trop grands théâtres. Il le chante en vrai ténor, se ménageant dans le medium et laissant s'épanouir un aigu flatteur. Sa voix est belle et saine. Son jeu est juste et sans inutile histrionisme. Le personnage qu'il incarne est réellement habité.”<sup>225</sup>

---

<sup>225</sup> “Pedro Lavirgen ha incorporado recientemente Otello –papel que le apasiona entre todos– a su repertorio, pero sabiamente no quiere cantarlo en la actualidad ni muy a menudo, ni en demasiados grandes teatros. Él lo canta como verdadero tenor, manejándose en un registro intermedio y dejando desarrollar un agudo halagador. Su voz es bella y sana. Su juego es justo y sin histrionismos inútiles. El personaje que él encarna está realmente preparado” Cfr. ZIEGLER, J.: “Belgique. Liège.Otello”. Archivo privado del tenor, *Opera Internacional*, p. 40 y 41. Atribuido a 1978. Foto de Lavirgen como Otello junto a Jan Derksen. Recogido en Apéndice Doc. N° 197.

Como hemos señalado, tras un paréntesis navideño, retornará a la ciudad de Gante, los días 17, 19 y 21 de enero de 1979, porque las funciones de *Aida* cierran las sesiones de ópera celebradas en la Opera Royal de Gand. Galina Savova encarnó a Aida; Giuseppe Scandola, a Amonastro; Roger Heynen, al Rey; Biancarosa Zanibelli, a Amneris; y Tadeusz Wierzbicki fue Ramfis, que con el general egipcio de Pedro Lavirgen, estuvieron bajo la dirección musical de Luigi Martelli. Contó con una puesta en escena de Emile Dejonghe, nuevamente realizada por el Centro Lírico de Wallonie, en el que se sintetizaron elementos egipcios con el Art Déco. El tenor mostró una vez más su gran clase, aun cuando se reservase en ciertos momentos:

“La toute grande classe, d’ailleurs tout (...) come Pedro Lavirgen (Radamès) quand celui-ci ne chante pas á l’économie et quand il ne doit pas faire de prouesses scéniques –cas elles ne sont pas son fort, comme pour la plupart des ténors.”<sup>226</sup>

## 1.8. LAVIRGEN EN EL CUERPO DOCENTE

Desde el año 1973 hasta 1978 Pedro Lavirgen forma parte del profesorado del Conservatorio Superior de Música de Madrid. Hasta entonces, había desempeñado el puesto de profesor interino nombrado por el Ministerio. Recordemos que ello fue posible gracias a la habilitación que para el magisterio musical se le concedió en 1973, aún a sabiendas de que su asistencia a clase se vería interrumpida constantemente para cumplir con sus actuaciones. Entonces, se hacía necesario contar con un destacado cartel de profesores que diera prestigio a las enseñanzas musicales y, en este sentido, aprovechando su estancia en la capital española, acudía esporádicamente al Conservatorio. En semejantes condiciones, compatibilizando la actividad concertística con la docente, figuraban otros

---

<sup>226</sup> “La gran clase de Pedro Lavirgen (Radamés) cuando éste no canta economizando y cuando no debe hacer proezas escénicas (pues ellas no son su fuerte, como para la mayor parte de los tenores)”. J. V. L.: “Chronique musicale. Un bel «Aida» a l’opera de Gand”. A.P.T. Recorte de prensa, 19 enero 1979, p. 4. Recogido en Apéndice Doc. N° 198.

profesores en este centro, como la arpista Rosa Calvo Manzano, el saxofonista Pedro Iturralde, los violinistas Víctor Martín y Wladimiro Martín. Esta ocupación del puesto docente por mérito artístico va a desaparecer cuando la nueva legislación obligue a opositar y a mostrar ante otros candidatos la posesión de las facultades correspondientes para desarrollar la enseñanza.

En un principio –afirma Pedro Lavirgen– no tenía muy claro el que fuese necesario asegurarse esta plaza de docente, pero reconoce el acierto del consejo de su esposa Paquita. Reflexionó entonces sobre su madurez artística –el tenor contaba con 48 años de edad– y, cambió de rumbo. Para presentarse a la oposición para cubrir una plaza de Profesor de Canto, renunciaba a un contrato que había adquirido en Grecia para interpretar *Las visperas sicilianas*.

El tribunal estaba integrado por José Moreno Bascuñana, Catedrático de Armonía, entonces Director del Conservatorio madrileño y que hacía la función de Presidente; ejercían de Vocales, el célebre tenor Alfredo Kraus y los profesores de canto Lola Rodríguez de Aragón, Carlos Hacar y Carmen Martínez Lluna. Para una plaza de profesor de canto hubo inicialmente 12 aspirantes, hasta que finalmente quedaron dos cordobeses: Josefina Cubeiro y Pedro Lavirgen. Eliminada la soprano, el tenor defendió por escrito el tema *Higiene y comportamiento del cantante*. Desde ese momento, pasa a ser Profesor de Canto del Real Conservatorio de Música de Madrid.<sup>227</sup>

---

<sup>227</sup> Entrevista con el tenor (25 septiembre 2003).

## 2. “SÓLO SEGUIR CANTADO...” (1979-1981)

Durante el trienio que abarca de 1979 a 1982, Pedro Lavirgen mantenía la tónica de representaciones de los años precedentes, pero la actividad que otrora se desarrollaba de manera gozosa se llegaba a convertir en una labor dura que le provocaba sufrimiento. Como él mismo solía decir, había llegado a donde quería y sólo aspiraba a continuar en la ópera hasta que llegase el momento de dejarlo: *ya no quiero más. Sólo seguir cantado...* que el público le recordara siempre como un tenor eficaz, un buen profesional que a veces ha tenido interpretaciones de estrella, otras menos buenas, pero que ha actuado siempre dentro de un alto nivel profesional. Una autodefinición de un cantante honesto consigo mismo, y con los demás, como pocos.

Cantar será, por mucho tiempo, la actividad profesional que desempeñe el tenor. Muy selectivo en las páginas musicales que aborde, reorientará su carrera, apoyada en una fortaleza interior, en su amor por el canto y en el respeto que sentía por el público. Durante 1979 –siguiendo las fuentes que hemos consultado– realizará cincuenta y una actuaciones; en 1980 cincuenta y tres, para descender a cuarenta y cinco al año siguiente.

Abriremos este recorrido por los títulos que aborda en el Liceo de Barcelona, donde mantiene su cita con una entusiasmante *Forza del destino*, junto a Monserrat Caballé como compañera de reparto; voces que se unen para la *Turandot* de la temporada siguiente, que completa el tenor con *Otello*. Los tres títulos le deparan un justificado éxito, tal y como analizaremos.

*Carmen* seguirá siendo su ópera por excelencia que lleva a Catania, México o Valencia. Por ello las hemos reunido en torno al mismo epígrafe. Con el espectáculo *Antología de la Zarzuela*, aboga por la nueva empresa teatral que



dirige José Tamayo (1979). Sin embargo, el verano del 80 no será tan redondo para éste, y menos para el montaje en castellano de la *Carmen* de Georges Bizet. En el Teatro Campoamor de Oviedo ofrece tres títulos (*La forza del destino*, *Il tabarro* e *I pagliacci*); y a primeros del mes de octubre viaja a las Américas: Montevideo, Baltimore y México.

En el año 1981 se mantiene en la brecha operística y, tras las actuaciones en Barcelona (*Cavalleria-Pagliacci*), su trayectoria artística nos conduce al Teatro de Bellas Artes de México (donde aborda *Aida* y *Samson*); a la Temporada Lírica del Lionel Patrik de Besançon (*Norma*); a Budapest (*Otello*) y a la producción de *Tosca* de la Opera Royal de Wallonia y en las ciudades de Lieja y Gante. La *Carmen* castellana llega finalmente al ruedo de la Maestranza de Sevilla y, tras abordar los roles de Otello, Mario y Macduff, asume aún una difícil tarea, como es la incorporación de una nueva ópera a su repertorio: *Zigor* de Francisco Escudero. Una interesante y brillante agenda la de Pedro Lavirgen, que pasamos a comentar seguidamente.

## 2.1. AÑO 1979, LA FUERZA DEL DESTINO

En enero de 1979 se puso en marcha el Liceo de Barcelona, después de las vicisitudes que incluso hicieron temer por la celebración de este ciclo de ópera. Es el punto de arranque para las diferentes actuaciones del tenor, que se suceden hasta mediados del mes de abril: ocho conciertos en Santander, las intervenciones operísticas de Montecarlo, con tres representaciones de *Don Carlo*; en el Teatro Principal de Mahón (Mallorca), dos de *Aida*; y en el Centennial Concert Hall de Winnipeg (capital de Manitota, Canadá) donde representa tres de *Il trovatore*.

A lo largo de ese año, como daremos cuenta, Pedro Lavirgen es nombrado miembro de la Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba, de la que forma parte como Académico Correspondiente en la provincia de Córdoba, por Bujalance. Junto a las actuaciones operísticas, el tenor va a realizar una incursión en el espectáculo *Antología de la Zarzuela*, creado y

dirigido por José Tamayo, estrenada en la Plaza de Toros de Las Ventas de Madrid. De todas ellas nos iremos ocuparemos a lo largo de estas líneas.

Siguiendo la tradición del Gran Teatro de **Barcelona**, sus puertas se abrieron el 21 de noviembre de 1978 con *La gioconda*; en enero ofrece Pedro Lavirgen *La forza del destino*. Los más apegados al teatro, esperaban que el público comprendiera y valorase el esfuerzo realizado por la dirección para completar la programación, y contaban con su asistencia.<sup>228</sup> Pese a las llamadas, buena parte del público persistía en su indiferencia y al principio de esta temporada las cosas iban peor que nunca. El empresario probó todo para hacer más rentable la explotación del teatro; redujo los programas de mano a lo mínimo y proyectó funciones sin abono a precios populares, pero no consiguió su propósito de animar al personal.<sup>229</sup>

La primera función de *La forza del destino* (el día 25 de enero de 1979) aparece sobre el escenario una pareja hasta ahora inédita en el Liceo: Caballé y Lavirgen. En las otras dos funciones intervino el tenor José Carreras como parte del reparto, que se completaba con Josep Simarra (Marqués de Calatrava), Matteo Manuguerra (Don Carlo), María Coder (Preciosilla), Mario Rinaudo (Padre Guardiano), Otello Borgonovo (Fra Melitone), entre otros, con la orquesta dirigida por Eugenio M. Marco. En la dirección escénica figuraba Diego Monjo sobre los decorados de Emilio Burgos.<sup>230</sup>

---

<sup>228</sup> Confróntese CATONI, L. A.: “Crónica del Liceo”. *Monsalvat*. Barcelona, n.º 57, enero 1979, pp. 48-49. Otros títulos son *Maruxa* de Vives y *Una voce in off* de Monsalvatge, en el apartado de ópera española, *Capuleti el i Montecchi* y *Rosenkavalier*. Otro artículo se centra en comentar las representaciones de los títulos de la última parte de la temporada: los dos aciertos wagnerianos, *El holandés errante* y *La Walkiria*; el éxito de la desconocida *La Rondine* de Puccini; la irregular *La favorita*, y la apoteosis con *Samson y Dalila*. Remitimos a CATONI, L. A.: “Crónica del Liceo”. *Monsalvat*. Barcelona, septiembre 1979, n.º 64, pp. 239-241. El avance de la programación también se publicaba en la prensa nacional, véase E. F.: “La temporada del Liceo”, en: *El País*, 27 septiembre 1978. Archivo digital de *El País*.

<sup>229</sup> Vid. Suplemento del *Anuari 1947-1997 del Gran Teatre del Liceu*. Associació Amics del Liceu. Barcelona, 1997, p. 11.

<sup>230</sup> El reparto se completa con los nombres de Cecilia Fondevilla (Curra), Raúl Montero (Alcade), Josep Ruiz (Trabuco), Rafael Campos (Chirurgo), véase *Anuari 1947-1997 del Gran Teatre del Liceu*, p. 92.

Siguiendo los periódicos de Barcelona como *La Vanguardia*, *TeleExpres*, *El Noticiero Universal* o *Mundo Diario*, podemos obtener una valoración sobre la tercera vez en que el nombre del tenor Lavirgen se asocia con el papel de Don Álvaro, ya representado en los años 1971 y 1974.

Para Xavier Monsalvatge (*La Vanguardia*), Montserrat Caballé, en su papel de Leonor, mostró sus prodigiosas facultades, su voz torrencial en las escenas de tensión, delicada, infinitamente clara y mórbida en los preciosistas *filados*, de tal manera que nadie puede superarla en belleza y fascinación. Pero en los actos intermedios –añade–, quienes llevan el peso de la obra son el tenor y el barítono. Lavirgen representó un personaje de don Álvaro que fue repetidamente celebrado, originando una desbordante aclamación en su gran solo del tercer acto, el famoso *O tu che in seno*, porque:

“Lavirgen está en buena forma, canta tal vez un poco forzadamente pero con tanta valentía, poniendo a prueba todos sus arrestos vocales, que resulto plenamente justificado que encandilara los entusiasmos generales hasta el paroxismo.”<sup>231</sup>

En la misma línea, Juan Arnau (*TeleExpres*) describe las atronadoras ovaciones para premiar a Montserrat Caballé, a lo que añade:

“Tuvimos la suerte de que no tuvieran que ser menos fragorosas las tributadas a Pedro Lavirgen en una magnífica, entusiasmante y brava actuación. Entusiasmante, si por el color y la efusión auténticos que puso el tenor en la interpretación de un «Álvaro» al que se entregó con un canto brillante, seguro, expresivo y fresco de timbre que se coronaba con unos agudos preciosos de color y con cantidad de sonido.”<sup>232</sup>

Para Pablo de Nadal, Pedro Lavirgen ha cantado con una generosidad, una entrega y un temperamento extraordinarios, y considera que hacerlo de este modo, cuando ya se llevan algunos años de carrera, habla del alto grado de profesionalidad y respeto que posee este tenor por su público. En esta

---

<sup>231</sup> MONSALVATGE, X.: “«La Forza del Destino» un nuevo éxito para Montserrat Caballé”, en: *La Vanguardia*, 27 enero 1979. A.P.T. Como podemos observar, el diario que hasta entonces se denominaba *La Vanguardia española*, recuperaba desde 1978 su nombre: *La Vanguardia*.

<sup>232</sup> ARNAU, J.: “La poética «Leonora» de Montserrat Caballé”, en: *TeleExpres*, 27 enero 1979, p. 30.

representación tuvo su momento culminante en el aria del tercer acto, atacando y manteniendo las notas extremas con valentía, suficiencia y una redondez que, muy merecidamente, han provocado la calurosísima ovación.<sup>233</sup>

Todos ellos son aspectos con los que coincide también la pluma de Luis Ángel Catón, quien, al referirse al éxito del tenor, dice:

“Ha vuelto a cosechar un gran éxito con una obra que siempre le ha servido de caballo de batalla. Su estado vocal es francamente bueno y sus agudos son aún más impresionantes por anchura, brillantez y rotundidad. Además, su ya tradicional entrega y temperamento no faltaron en ningún momento. Lavirgen es un cantante honesto consigo mismo y con el público lo cual le hace cosechar siempre estos merecidísimos éxitos.”<sup>234</sup>

Cuando la *Enciclopedia Espasa-Calpe* realiza el suplemento anual que comprende a 1979-1980 analiza la Temporada del Liceo. Señala el nombre de las cinco óperas que alcanzaron en el mes de enero un gran éxito de público y crítica, entre ellas, y sobre todo, destacó *La forza*, cantada por la soprano Montserrat Caballé, el excelente tenor Pedro Lavirgen y el notable barítono Matteo Manuguera. Siendo uno de los escasos repartos cuyos nombres se recogen.<sup>235</sup>

Tras revalidar su Don Álvaro ante el público barcelonés, Lavirgen ofreció en Santander una serie de conciertos, y a finales del mes del mes de marzo, *Don Carlo* en Montecarlo, preámbulo de las *Aidas* que ofreciera en **Mahón**.<sup>236</sup> Durante el mes de abril se celebra en la capital menorquina la VIII Semana de Ópera, dedicada a la conmemoración del 150 Aniversario de la construcción del Teatro Principal. Los Amigos de la Ópera organizan dos representaciones de la ópera *Aida* a desarrollar en el histórico teatro, famoso por su excelente acústica y

---

<sup>233</sup> Vid. DE NADAL, P.: “«La Forza del Destino» con Montserrat Caballé y Pedro Lavirgen”, en: *El Noticiero Universal*, 26 enero 1979. A.P.T.

<sup>234</sup> CATONI, L. A.: “Una pareja inédita en el liceo”, en: *Mundo Diario*, 28 enero 1979. A.P.T.

<sup>235</sup> Cfr. *Enciclopedia Universal Ilustrada, Europeo- Americana*. Enciclopedia Espasa Calpe. Madrid. Suplemento Anual, 1979- 1980, p. 989. Remitimos a las páginas 985 a 1003 donde se hace un recorrido exhaustivo por la vida musical de España y del mundo.

<sup>236</sup> Según el libro de contabilidad, se registran ocho actuaciones en Santander (una de ellos el día 27, día de pago) y tres representaciones de la ópera verdiana en Montecarlo (una de ellas el día 31 de marzo).

elegante línea arquitectónica, pero con un aforo que apenas llega a las novecientas localidades.

El cronista Deseado Mercadal, asiduo colaborador de la revista *Monsalvat*, califica de espectacular la representación verdiana. Reunió a Lorenza Canepa, Franca Matiucci, Cecilia Fondevila, Pedro Lavirgen, Franco Bordón, José Luis Barrera y Antonio Borrás. Siguiendo sus comentarios, fue, sin duda, la de más alta calidad artística que se recuerda en la ciudad, con soprano que compuso una Aida perfecta, poniendo de relieve su espléndida y depurada voz al servicio de una musicalidad y sentimiento memorables. Lavirgen hizo un soberbio Radamés, con una voz cálida que prodigó generosamente en los agudos y con la adecuada expresividad con que empleó el registro medio. Motivaron atronadores aplausos del respetable, que llenó hasta los topes el teatro en todas las funciones y mostró su satisfacción con interminables ovaciones y bravos.<sup>237</sup>

Los Amigos de la Ópera de Mahón, sociedad sin afán de lucro, mantendrán su empeño en favor del arte lírico y de la cultura musical de los menorquines, pues el carácter insular de la ciudad incrementa notablemente los presupuestos. Las islas mediterráneas, en tan reducido territorio, contarán desde este año con una nueva entidad de similares objetivos: La Asociación Mallorquina de los Amigos de la Ópera (AMAO).<sup>238</sup>

Con esta ópera, Pedro Lavirgen se despidió del público de Mahón ante el que había ofrecido su interpretación de los roles de Otello, Don José y Radamés, en las Semanas de Ópera de las ediciones de 1976, 1977 y 1979, respectivamente. Cuando se llegó a la décima edición de la Semana de la Ópera de Mahón, la Asociación contaba con quinientos socios. Se tildaba de verdadero milagro que la celebración prosiguiese, y, en un balance, se recordaba a los artistas que se sucedieron, en un nivel de indudable calidad: José Carreras, Vicente Sardinero,

---

<sup>237</sup> Confróntese MERCADAL, D.: “VIII Semana de ópera en Mahón”. *Monsalvat*. Barcelona, n.º 61, mayo 1979, p. 310.

<sup>238</sup> *Monsalvat*. Barcelona, n.º 64, septiembre 1979, p. 500.

Juan Pons, Pedro Lavirgen, Umberto Grilli, Franco Bordoni, Mario Rinaudo, Bianca Berini, Montserrat Aparici, Fiorella Pediconi, María Carmen Hernández, Ángeles Gulín, etc.<sup>239</sup>

Una semana después, el general egipcio se transforma en trovador. El tenor cruzaba el Atlántico para ofrecer tres representaciones de *Il trovatore* en el Centennial Concert Hall de **Winnipeg**, los días 19, 21 y 24 de abril, dentro de la clausura de la temporada que organiza la Asociación de Ópera de Manitoba (Canadá). Con la Orquesta Sinfónica, dirigida por Piero Gamba, intervinieron Mani Mekler (Leonora), Giulio Kukurugya (Ferrando), Geraldine Patterson (Azucena), Norman Mittelman (Conde Di Luna) y Pedro Lavirgen.<sup>240</sup> Este último preparó a conciencia su Manrico y logró impresionar con sus agudos:

“Manrico, warmed up to his task; and by the third Act he sang magnificently, and his high C’s were real”.<sup>241</sup>

### 2.1.1. En Córdoba. Miembro de la Real Academia

Cuando el tenor actuó en Mahón –como hemos comentado en las líneas precedentes– llevaba consigo el reconocimiento de la Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba que le había nombrado Académico, para lo cual tuvo que desplazarse hasta esta ciudad. Por ello, a la vez que damos cuenta de este acto, hemos reunido bajo este epígrafe otras actuaciones ofrecidas en Córdoba.

---

<sup>239</sup> Cfr. MERCADAL, D.: “«Amigos de La Ópera de Mahón» celebra su aniversario”. *Monsalvat*. Barcelona, n.º 83, mayo 1981, pp. 286-288. Se recuerdan los títulos que han pasado por el escenario, con obras tan famosas como: *El barbero*, *Fausto*, *Traviata*, *Favorita*, *Norma*, *Il trovatore*, *La forza*, *Elisir*, *Otello*, *Ballo*, *Rigoletto*, *Carmen*, *I puritani*, *Bohème*, *Aida*, *Lucia*, *Nabucco*, *Tosca*, *Cavalleria*, o *Payasos*. Observamos una predilección hacia las obras del repertorio italiano.

<sup>240</sup> Programa de mano. Centennial Concert Hall Centennial de Winnipeg. Opera 78/79: *Il Trovatore*, abril 1979.

<sup>241</sup> “Pedro Lavirgen como Manrico se preparó para su cometido; y hacia el tercer acto cantó magníficamente, y sus agudos DO fueron reales.” GIBSON, R.: “Opera season ends on a high note”, en: *Winnipeg Free Press*, 20 abril 1979. A.P.T. Esta crítica corresponde a la representación del día 19. Según el libro de contabilidad, intervino en un total de tres funciones.

El 1 de febrero de 1979 tres miembros de la Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba realizan la propuesta para que Pedro Lavirgen sea admitido como académico. Con una suscripción avalada por las firmas de los académicos numerarios Juan Morales Rojas, Mario López y Rafael Gracia Boix y de acuerdo con el artículo 11 del Reglamento de la institución, proponen su ingreso por la profesión y méritos siguientes: “Tenor de fama Internacional. Profesor de Canto en el Real Conservatorio de Madrid. Maestro Nacional.”<sup>242</sup> Esta propuesta fue presentada reglamentariamente y aprobada en la sesión del 5 de abril de 1979, fecha en que Pedro Lavirgen es nombrado Académico Correspondiente en la provincia de Córdoba por Bujalance.<sup>243</sup>

Su estancia en la ciudad de la Mezquita se prolongará para intervenir en diversas actuaciones en el Gran Teatro, aunque primeramente hará una salida hasta Munich, capital bávara donde ofrece una actuación de *I pagliacci*.<sup>244</sup> Días antes de su llegada nuevamente a Córdoba, se publicaba una entrevista concedida desde su domicilio madrileño, con el subtítulo siguiente: “Nunca pensé en el divismo, sino ser cantante en los mejores teatros del mundo”. La misma, nos permite conocer su punto de vista sobre el momento profesional en que se encuentra. Dejemos que sean sus propias palabras las que lo definan:

“Ya he llegado donde quería, ya no quiero más. Sólo seguir cantado (...) Nunca me he sentido atraído por él [por el divismo]. Creo que no va con mi carácter, con mis condiciones naturales, con mis posibilidades; las circunstancias de mi vida me han llevado por otro lado. Soy consciente de a dónde quise llegar y ahí he llegado; ahora sólo aspiro a continuar en la ópera hasta que llegue el

<sup>242</sup> El acta de la propuesta de nombramiento de académico puede verse en la obra GARCÍA, C. et al: *Semblanza artística de Pedro Lavirgen*, p. 46.

<sup>243</sup> Véase *Anuario de la Real Academia de Ciencias Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba*. Córdoba, 2002, p. 20.

<sup>244</sup> Según el libro de contabilidad, el día 5 de mayo de 1979 ofreció una representación en Munich. Es la segunda vez en su carrera profesional que Lavirgen actúa en esta ciudad alemana. De rica tradición musical, desarrolla una temporada de ópera anual a la que se suma un Festival de Ópera en el mes de julio. A diferencia de otros festivales como Salzburgo, Bayreuth, Verona, Aix-en-Provence o Glyndebourne, el festival veraniego es una continuación de la actividad anual, con sus elementos estables como participantes habituales (la Orquesta Bayerische Staatsorchester, que celebra su 450 aniversario; el coro con 97 coristas, y toda una compañía de cantantes), lo que permite la representación de un inusitado número de títulos. Con estos medios, durante la temporada 1979-80 celebraron 264 representaciones operísticas. Para más información remitimos a NARBONA, E.: “Festival Munich”. *Monsalvat*. Barcelona, n.º 75, septiembre 1980, pp. 473-479.

momento de dejarlo (...) La formación y vida de un artista no es algo feliz. Hay que formarse, hay que estudiar y hay que trabajar. También hay que sufrir y mucho. Hay que tener un cierto espíritu de sufrimiento para soportar lo que viene en contra, para no desfallecer, para no abandonar (...) Esto no suele darse cuando uno viene a la vida con todo resuelto, con todo al alcance de la mano”.<sup>245</sup>

La primera actuación cordobesa del tenor es un concierto que patrocina la Obra Cultural del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, dentro de los Actos Conmemorativos del Centenario de la entidad. En el marco del Gran Teatro de Córdoba, el día 12 de mayo, el tenor, con el acompañamiento al piano de M.<sup>a</sup> del Carmen Sopena, ofrecen un programa de canciones italianas y españolas. En el transcurso del recital tiene lugar la imposición de la medalla de académico correspondiente de la Real Academia de Ciencias, Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba.<sup>246</sup>

Abrió el acto Miguel Salcedo Hierro, portavoz de la Real Academia, exponiendo los altos méritos que justificaban el ingreso del tenor en la institución. En el intermedio, el presidente de la misma, Rafael Castejón, impuso la medalla distintiva. Un momento emocionante, intensificado por la presencia de dos personas significativas en los comienzos artísticos del homenajeado: el padre Ladislao y Librada. En el plano musical el programa se componía de una serie de páginas en las que el calor de los primeros aplausos preconizan el progresivo entusiasmo del público: Respighi, Tosti; la ópera con las arias *Ah la paterna mano* y *E lucevan le stelle*. Tras el descanso, Turina, Falla, Obradors, Calleja y dos páginas de zarzuela. Como señalaba Martin-Colinet:

---

<sup>245</sup> MIRANDA, J.: “Pedro Lavirgen, cordobés, maestro nacional y cantante de ópera”, en: *Córdoba*, 10 mayo 1979, p. 14. Ofrece foto de estudio. La misma entrevista es publicada en el diario zaragozano *Amanecer*, 20 mayo 1979, p. 12. Explica sus inicios en el canto y está dividida en seis epígrafes: Cuando se tiene todo es más difícil. No al divismo. Saber sufrir. La llegada, Vivir del canto y Pedro sin miedo. En este último epígrafe es preguntado sobre ese temperamento que le hace a veces jugarretas y Lavirgen responde al incidente madrileño que tuvo lugar hace ya un año y que en su momento incluimos. Con respecto a la cierta rigidez de la pierna señala: “no deja de haber directores que sospechan de la actuación debido a esto. En un escenario te tienes que mover, que ir de un lado a otro y hay que saber disimular al tiempo que te concentras en el canto, no es fácil.”

<sup>246</sup> “Esta noche, en el Gran Teatro. Recital del tenor Pedro Lavirgen”, en: *Córdoba*, 12 mayo 1979, p. 13.



“El temperamento la bravura, valentía de ataque, el nervio, la entrega del artista que vive sus canciones y al cantar lo da todo. Si su voz se recuerda por amplia, sólida y generosa en el centro, qué decir de la grandeza al ensanchar los graves. Magnífico el despliegue de matizaciones, elasticidad en el fraseo, ligados, acentuaciones... y todo con un timbre cálido muy atractivo. Estas fueron la bases de casi dos horas de alto regalo musical.”<sup>247</sup>

Hemos encontrado una referencia bibliográfica de este mismo teatro cordobés que nos remite a una supuesta actuación del tenor en la ópera *Rigoletto*, como componente de la Compañía Lírica Villa de Madrid. Según hemos podido contrastar, Pedro Lavirgen no era integrante de la misma, ni dicho montaje se llevó a cabo.<sup>248</sup>

Avanzando en el tiempo, a mediados de octubre, el tenor abría un paréntesis en el calendario de sus actuaciones para retornar a la capital de la mezquita, donde tiene una participación extraordinaria en un Concierto de Homenaje Nacional tributado al barítono José María Aguilar, natural de Espejo (Córdoba). Se celebra el 19 octubre en el Gran Teatro de Córdoba, a cargo del

---

<sup>247</sup> MARTIN-COLINET: “Un memorable recital de Pedro Lavirgen”, en: *Córdoba*, 12 mayo 1979, p. 20. Noticia que viene acompañada de una fotografía de ambos intérpretes, tomada durante el concierto.

<sup>248</sup> Efectivamente, en *Semblanza artística de Pedro Lavirgen* p. 47, se señala que para dicha página verdiana la figura estelar es el tenor Lavirgen, con el reparto Ricardo Jiménez, Ángeles Zanetti, y Antonio Logal. A este respecto, hemos consultado el diario *Córdoba* en el que hemos encontrado cómo efectivamente se anunciaba, por parte de la Empresa Sánchez-Ramade, la organización de diferentes espectáculos enmarcados en las Fiestas y Feria de mayo. El viernes, a las 7 de la noche, se ofrecería la ópera *Rigoletto* por la Compañía Lírica de Madrid; y en días posteriores se sucederían las actuaciones de Carlos Cano, Lina Morgan y la Compañía de Maria Luisa Merlo, Rafaela Aparicio y Pedro Cirvera. Véase Cartelera, en: *Córdoba*, 13 de mayo 1979, p. 29. Dos días más tarde se anunciaba la sinopsis de *Rigoletto* y luego aparecería el anuncio de una representación de *Rigoletto* a cargo de la mencionada Compañía: Ricardo Jiménez, Ángeles Zanetti, Antonio Lagar, Jacinto de Antonio, Lola Quijano, Pilar Pérez, con el Coro Titular y Orquesta Lírica de Madrid. Para ambas, remitimos a *Córdoba*, 15 de mayo 1979, p. 29 y *Córdoba* 17 mayo 1979, p. 25. A pesar de estas intenciones, al día siguiente se publica un aviso en el que se comunicaba que “por dificultades de montaje queda aplazada al miércoles 23 la representación”. *Ídem*, 18 mayo 1979, p. 24. Hemos realizado un vaciado del diario local (hasta el día 5 de junio) y otros espectáculos se sucedieron coincidiendo con la festividad de la Feria de Nuestra Señora de la Salud del mes de mayo (particularmente el espectáculo de Lina Morgan *La Marina te llama*), sin encontrar referencia alguna posterior sobre el cambio, supresión o realización de la función. Consultado el tenor, éste nos confirma que no ha interpretado nunca este título en Córdoba.

Coro y Orquesta del “Real Centro Filarmónico Eduardo Lucena” bajo la dirección de Carlos Hacar y Jesús Cea Samaniego, respectivamente.<sup>249</sup> El acto resultó de una gran brillantez, en el que, junto al coro y orquesta, la magnífica intervención del tenor resultó de un gran esplendor, recibiendo calurosos aplausos.<sup>250</sup>

Esta participación del tenor es una deuda pendiente hacia esta figura, el barítono de la voz de oro, que fuera ya homenajeada el pasado 30 de junio de 1978 en el Conservatorio Superior de Música de Córdoba.<sup>251</sup> En aquella ocasión, Pedro Lavirgen justificó su ausencia en dicho acto, en una carta escrita desde Madrid con fecha 19 junio de 1978, en la que se ofrecía para colaborar en un homenaje de naturaleza artística. Así mismo, explicaba que no conocía personalmente a José María Aguilar, pero sí por referencias muy directas, entre las que cita los amigos comunes que se encontró en la temporada de Ópera del Teatro Colón de Buenos Aires.<sup>252</sup>

### 2.1.2. De la mano de Tamayo: *Antología de la Zarzuela*

Nuevamente la ópera reclama la presencia del cantor, que viajará para ofrecer su recreación de Otello en Frankfurt<sup>253</sup> y para transformarse en Pollione o en el celoso Don José –tres funciones–. Efectivamente, con Rita Orlandi

---

<sup>249</sup> PALACIOS BUÑUELOS, L.: *Historia del Real Centro Filarmónico de Córdoba “Eduardo Lucena”*. Coedición La Caja-CajaSur. Córdoba, 1994. En la página 202 se recoge una fotografía de Lavirgen junto al barítono homenajeado y otra del programa del *Concierto Homenaje a José María Aguilar*, en el que se produce un error al anunciar: “con la participación extraordinaria del eminente barítono Pedro Lavirgen”.

<sup>250</sup> Confróntese “Se celebró, con gran éxito el homenaje a José María Aguilar”, en: *Córdoba*, 20 octubre 1979, p.16. El Ministro de Cultura Clavero Arévalo envió un telegrama en el que anunciaba su adhesión al homenaje y la firma de la propuesta de concesión de la Encomienda con placa de la Orden Alfonso X El Sabio.

<sup>251</sup> Para ampliar la información sobre el programa completo y los solistas, remitimos a “Hoy en el Conservatorio. Homenaje al barítono José María Aguilar.”, en: *Córdoba*, 30 junio 1978, p. 15. El concierto lo organizaba la emisora *La Voz de Andalucía*.

<sup>252</sup> Vid. SÁNCHEZ LUQUE, J.: *Biografía de José María Aguilar, El barítono de la voz de oro*. Autor y Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, Córdoba, 1979. Carta escrita desde Madrid con fecha 19 junio de 1978, Documento 33, página 98. Puede verse en este estudio cómo las cartas de adhesión al homenajeado son continuas muestras de cariño por los valores humanos y artísticos del barítono espejeño: Esteban Astarloa, Francisco Kraus, Tino Moro, Pedro Terol, Carlos Hacar, Alfonso Trias, José de Luna, los tenores Ginés Torrano, Santiago Ramalle, y Esteban Leoz, Ana M.<sup>a</sup> Loarí, Pepita Embil y Plácido Domingo.

<sup>253</sup> Según el libro de contabilidad, el día 9 de junio, interpreta *Otello* en Frankfurt.

Malaspina o Fiorenza Cossotto como compañeras principales, actuó con *Norma* y *Carmen* dentro de la temporada veraniega de La Arena de Macerata (Italia).<sup>254</sup>

No obstante, sus miras más inmediatas se orientan hacia un proyecto que le lleva nuevamente al género español. La zarzuela cuenta con un intento de revitalización con el montaje de un gran espectáculo creado y dirigido por José Tamayo: *Antología de la Zarzuela*. Se estrena el 21 de agosto en la Plaza de Toros de Las Ventas de Madrid, un recinto que permite un aforo de 17.000 personas.

Este vasto espacio confiere al espectáculo grandiosidad a la vez que una asistencia masiva, que se traduce en precios de entradas populares. Permite la realización de la zarzuela a lo grande, como le gusta y siempre ha pretendido hacer, como decía el propio Tamayo en la presentación a la prensa: el proyecto más ambicioso y de mayor responsabilidad al tener que reunir a un plantel de primeras figuras para la obra. Ha escogido el mes de agosto para asegurar el buen tiempo y la concurrencia del público de Madrid y de los alrededores. La aspiración más deseable es que este experimento haga del recinto escogido algo similar a la Plaza de Verona o a las Termas de Caracalla, donde anualmente se concentran multitudes para oír buena música.<sup>255</sup>

Doscientas personas trabajan en la nueva Antología, entre músicos, cantantes, bailarines y técnicos, en un escenario desmontable, para un espectáculo producido por Diodoro Canorea y Jesús Manzanares, que no cuenta con la financiación de ninguna institución oficial. Con anterioridad, en el año 1946, José Tamayo había llevado a cabo la primera Antología en el Parque de las Flores de la Ciudadela de Barcelona. Desde esa fecha había realizado varias Antologías, pero la que ahora ofrece es un resumen de todas ellas, con los mejores números de cada

---

<sup>254</sup> Siguiendo el Programa de mano de La Arena Sferisterio Macerata XV Temporada Lírica, del 11 julio a 4 de agosto de 1979, Lavirgen intervino en *Norma*, el 4 de julio; mientras el 29 de julio, 1 y 3 de agosto, ofreció tres representaciones de *Carmen*. En el título de Bellini, fue representado bajo la batuta de Peter Maag, al lado de Maria Luisa Nave (Adalgisa), Ivo Vinco (Oroveso). En la obra francesa, dirigió Humberto Cattini y Silovano Carroli (Escamillo), Akiko Kuroda (Micaela) acompañaron a la pareja protagónica.

<sup>255</sup> Véase B. C.: "Próxima antología de la zarzuela en la plaza de toros de Las Ventas", en: *El País*, 14 agosto 1979. El precio de las localidades oscilaba entre las setenta y cinco y las seiscientas pesetas.

una y con alguno nuevo, en el que recoge una selección de fragmentos de 22 obras con las piezas más representativas de la historia de la zarzuela, como son *El barberillo de Lavapiés*, *La boda de Luis Alonso*, *La corte del faraón*, *La leyenda del beso* o *La alegría de la huerta*... Estará diez días en cartel.<sup>256</sup>

La escenografía, a cargo de Pere Francesch, lleva más de mes y medio de preparación y representa parajes como Los Jardines de Sabatini, de La Granja, y Granada. Es un escenario que va variando de ambiente, gracias a lo más de cuatrocientos puntos de luz, programadas por medio de reguladores electrónicos y que dirige el propio Tamayo. El espectáculo utiliza novecientos trajes de las anteriores antologías.<sup>257</sup>

En el reparto figuran las voces de Pedro Lavirgen y Sergio de Salas, cuyas actuaciones “resultaron destacadísimas”; Ángeles Chamorro y Mari Carmen Ramírez, con la participación especial de Florinda Chico, mientras la parte musical está a cargo de cincuenta profesores de la Orquesta de Radio Televisión, dirigidos por Eugenio M. Marco. El montaje cuenta con la colaboración del “Ballet Español de Luisillo” y la “Agrupación Lírica Madrileña”.<sup>258</sup>

A raíz de su presentación en este espectáculo, Pedro Lavirgen ofrece una entrevista. Resume su trayectoria profesional y ofrece diferentes comentarios, de los que hemos considerado conveniente destacar las referencias sobre la zarzuela, la ópera, y el panorama de ésta en España.

El tenor no considera la zarzuela como un “género chico” en relación a la ópera, y lo justifica con el hecho de que grandes cantantes de ópera como Hipólito Lázaro, por citar algún ejemplo, no tuvieron inconveniente en cantar zarzuela tras haber triunfado plenamente en todo el mundo con las mejores óperas. Lo que

---

<sup>256</sup> Al menos, son diez las previstas inicialmente, como anuncia la prensa. Sin embargo, el libro de contabilidad del tenor anota un total de diecisiete funciones que se prolongan hasta la primera semana de septiembre.

<sup>257</sup> GUARDIA, J. L.: “«Antología de la Zarzuela», el proyecto más ambicioso de Tamayo”, en: *Diario 16*, 22 agosto 1979, p. 16.

<sup>258</sup> Véase CABEZAS, J. A.: “Homenaje Lírico a la Zarzuela, en la Monumental”, en: *ABC*, 23 agosto 1979, p. 6-7. Incluye un reportaje fotográfico: Lavirgen en *Alma de Dios* y otras como *el número de los voluntarios*, *La gran vía*, *La Jota de la Dolores*, Sergio de Salas, Tamayo, y el Ballet de Luisillo. Este artículo ofrece una evolución histórica de la Zarzuela.

ocurre es que la zarzuela es un género costumbrista, local, español, y por ello no tiene difusión en Europa, llegando a equiparar, de alguna manera, nuestra zarzuela a la opereta vienesa. La periodista incide entonces sobre el porqué de su dedicación al mundo de la ópera, a lo que responde:

“La ópera se adapta mejor a mis características vocales, añadiendo además que esta puede resultar más fácil cuando se está preparado para ello, ya que la voz se imposta únicamente para cantar, mientras que en la zarzuela, hay que combinar el canto con el diálogo.”<sup>259</sup>

Con respecto a la ópera en España se muestra más optimista, como lo corrobora el hecho de que se hayan creado recientemente la Compañía Lírica Nacional, así como la Compañía de Ópera Nacional, una buena señal para el cambio. Destaca el dulce momento de la cuerda de los tenores, “nos encontramos en una situación privilegiada ya que cubrimos las carteleras de los principales teatros del mundo”. Finalmente, augura el éxito para un espectáculo dirigido por José Tamayo.<sup>260</sup>

Líneas en las que, en nuestra opinión, no hace sino justificar musicalmente la zarzuela, la cual solamente es pequeña cuando está mal cantada. Una actitud que se repite en numerosas ocasiones en que asume el papel de dignificador del cantante del género español y sobre el que apuesta en un intento de eliminar la connotación negativa que acarrea el hecho de dedicarse a ser cantante de zarzuela.

Llegada la fecha se iniciaron las madrileñas representaciones de *Antología de la Zarzuela* y es a través de la prensa, diario *ABC*, *Ya*, *El Imparcial*, o *El País*, como podemos conocer el desarrollo de las mismas y la acogida del público.

La noche del estreno, señala H. Pérez Hernández en el rotativo *ABC* de la capital, supuso un apoteósico triunfo. Tamayo había conseguido, como primer éxito, arrastrar desde todos los rincones a más de 10.000 aficionados. El público tuvo que esperar a que se resolvieran ciertos problemas técnicos que obligaron a la

---

<sup>259</sup> Cfr. CASTILLO, M.: “Los tenores españoles ocupamos un lugar privilegiado en el extranjero”, en: *El Alcázar*, 24 agosto 1979, p. 19. Incluye foto del tenor.

<sup>260</sup> Cfr. *Ídem*.

demora del espectáculo y, por fin, cuando se iluminó la escena “se encomendó a la voz conmovedora, impresionante de Pedro Lavirgen el nuevo arranque del espectáculo”. A partir de ahí, Tamayo consiguió encarrilar hacia el éxito creciente un espectáculo difícil, iniciado con tan penosos augurios. Una sucesión de brillantes páginas de zarzuelas, presentadas de una manera incomparable, fueron interpretadas de forma que no admite superación. Cada número, una grata sorpresa, un triunfo resonante para sus intérpretes, una ovación inacabable, cálida, encendida del auditorio que no se cansaba de aclamarlo todo y de gritar ¡Bravo muy bien!<sup>261</sup>

Siguiendo al cronista, el director de escena también cuidó los grandes momentos que cierran cada una de las dos partes: en la primera, la exaltación de la bandera española, que produjo un clímax que transcurrió entre constantes ovaciones que lo ahogaban todo y con gritos de ¡Viva España! emocionados. Como cierre del espectáculo, una sucesión de jotas, con más de cien participantes en escena. Cuando todo terminó, puestos en pie, se sucedieron aplausos inacabables, en clamorosos vítores con fervorosos y reiterados bravos.<sup>262</sup>

Para Fernando Ruiz Coca, quien firma para el diario *Ya*, el montaje técnico no dio los buenos resultados apetecidos, debido a problemas acústicos: ecos, resonancias, reverberaciones e incluso zonas de silencio que empañaron la labor del notable grupo de intérpretes, pero corrigiendo estos fallos puede ser un gran espectáculo, brillantísimo, grato y capaz de llegar a grandes masas. En estas condiciones, lo que más lució fue el variado montaje escénico y en lo posible, los cantantes pudieron ir superando la situación, bien entendido que sus bien admiradas voces no pudieron lucir en la medida merecida por ellos y por el público. Entre los solistas participantes señala el *Adiós Granada* cantado con plena entrega por Pedro Lavirgen y la canción húngara *Alma de Dios*, sus coplas de *La bruja*, y la jota de *La Dolores*, que señalaron con ovaciones los momentos culminantes de la noche.<sup>263</sup>

---

<sup>261</sup> Confróntese PÉREZ FERNÁNDEZ, H.: “Apoteósico triunfo de la «Antología de la Zarzuela»”, en: *ABC*, 23 agosto 1979, p. 33.

<sup>262</sup> *Ídem*.

<sup>263</sup> Cfr. RUIZ COCA, F.: “Brillantísimo espectáculo, de gran belleza plástica y notables deficiencias en el sonido”, en: *Ya*, 23 agosto 1979. A.P.T.

Para el diario *El Imparcial*, el espectáculo fue brillante y magnífico con aplausos que fueron abundantes durante la representación, sobre todo para Pedro Lavirgen, Ángeles Chamorro y Mari Carmen Ramírez, el coro y el ballet. Al final se multiplicaron y todos los directores salieron a saludar. De los cantantes todo son alabanzas pues “dieron sus papeles dentro de la mejor línea de canto, expresividad y garbo, además de mostrar su magnífico temple como actores (...) Pedro Lavirgen sublime en todo momento”. Como fallo señala la falta de programas de mano.<sup>264</sup>

Un punto de vista un tanto diferente es el que nos deja *El País*. Centra su titular en calificar de escándalo la presentación de la *Antología*, debido a las protestas del público por los fallos de megafonía, por lo que “el espectáculo no logró enderezarse hasta que apareció en escena la bandera nacional, con motivo de la escenificación de tres marchas militares de otras tantas zarzuelas”. Comenta los temas que lo conforman y termina enumerando los números del espectacular homenaje a la jota con piezas de *La alegría de la huerta*, *La bruja* y *La Dolores*.<sup>265</sup> Como podemos observar, son las que interpreta Pedro Lavirgen y de las que pudo deleitarse el público asistente a las diecisiete funciones en que intervino.

El gran espectáculo de José Tamayo de *Antología de la Zarzuela*, (así es calificado por la *Enciclopedia Universal Enciclopedia Espasa Calpe*), se ofreció junto a otras obras como *El barberillo de Lavapiés*, *La boda de Luis Alonso* y *La corte del faraón*. Se sumaban a las representaciones de género español que se habían desarrollado en la capital: en el Teatro de la Zarzuela, por su compañía titular, y en el Centro Cultural de la Villa de Madrid, interpretadas por la Compañía de Antonio Amengual.<sup>266</sup>

<sup>264</sup> Vid. GIL DE LA VEGA, C.: “«En la Plaza de las Ventas. Antología de la Zarzuela»”, en: *El Imparcial*, 23 agosto 1979. A.P.T. Recoge foto de Lavirgen con el comentario: uno de los triunfadores.

<sup>265</sup> EFE.: “Escándalo en la presentación de la «Antología de la Zarzuela»”, en: *El País*, 23 agosto 1979. El mismo texto que hemos reproducido entrecomillado se recoge también en el artículo “Anoche en las Ventas, La Bandera española aclamada”, en: *El Alcázar*, 23 agosto 1979, p. 24.

<sup>266</sup> Remitimos a *Enciclopedia Universal Ilustrada, Europeo- Americana*. Enciclopedia Espasa Calpe. Madrid. Suplemento Anual, 1979- 1980, pp. 987.

El montaje del espectáculo *Antología de la Zarzuela* tubo determinados problemas en su fase inicial, que –pensamos– se solventaron en sucesivas representaciones, dado el éxito que llegó a alcanzar. De un lado estaba el espectáculo de Tamayo, de otro la Zarzuela que necesitaría más tiempo para ser disfrutada desde otra mirada.

## 2.2. OTELLO Y CALAF PARA EL LICEO, TEMPORADA 1979/80

En el mes de noviembre, Pedro Lavirgen vuelve al repertorio operístico. Primeramente a la Temporada Lírica de Sassari (Cerdeña), con *Aida*, y seguidamente arriba a su querido Liceo de Barcelona donde interpreta los títulos de *Otello* y *Turandot*, con tres representaciones de cada una. También en esta ciudad ofrece un concierto en el Palau de la Música, como comentaremos seguidamente.

Dentro de la inauguración de la trigésimo octava Temporada Lírica de **Sassari** representa una espectacular *Aida*, a la que siguieron tres representaciones más.<sup>267</sup> En la crónica de la primera presentación se señala la decidida y lograda intención del maestro Roberto Abbado, la lograda escenografía de Beppe de Tomasi, con la protagonista femenina Ilva Ligabue; Claudia Parada (Amneris), Gian Koral (Amonasro), y los bajos Mauricio Mazzieri y Giancarlo Tosi (como Ramfis y Re, respectivamente), que configuraron un cartel que hizo posible un “*successo festoso*”. En el mismo se incluye al tenor Lavirgen, para un Radamés vigoroso, al que se adecua por el contraste de matices que otorga en su línea de canto:

“Il tenore era lo spagnolo Pedro Lavirgen, nuovo per la scena sassarese. Ha una voce tagliente nei «centri» che però diventano soltanto potente ma anche bella quando afferra, anzi agguanta con disinvoltura, i registri alti. Canta di forza,

---

<sup>267</sup> La primera representación fue el día 14 de noviembre, a la que siguieron tres funciones más, según se registra en el libro de contabilidad del tenor (que apunta la fecha de cobro en la del día 20).



ma in Aida è quel che ci vuole, anche mettendo sul conto le modulazioni del «Celeste Aida». Tutto il duetto e il concertato della scena della consagración, i concertati del segundo atto, el grande duetto con Amneris e quello finale hanno avuto in questo vigoroso tenore un bel risalto, anche se il público gli ha preferito il «Sacerdote, io resto a te».<sup>268</sup>

De nuevo en España, en el marco del Gran Teatro del Liceo de **Barcelona**, la temporada 1979/1980 daba señales de la mala salud y del agotamiento económico del empresario Juan Antonio Pamias. Aún así diseñó un ciclo que tenía puntos de interés como la inaugural *Lohengrin*, o la presentación de títulos como *Lakmé*, *Los cuentos de Hoffmann* o *Elektra*.<sup>269</sup> En el mes de diciembre, Pedro Lavirgen forma parte del reparto de *Otello* y *Turandot*. Hasta este momento, el famoso tenor ha cantado en las Ramblas en 79 ocasiones, antes de afrontar el papel del moro de Venecia que aquí presentará por primera vez, en tres funciones, los días 1, 4 y 8 de diciembre de 1979.

Esta obra verdiana fue estrenada en el Liceo tres años después de que lo hiciera en Milán. A este respecto, señalaba F. Taverna-Bech cómo contrastaba la actitud avanzada de los liceístas y de los empresarios de aquellos tiempos, ilusionados por conocer las nuevas creaciones de entonces, con el conservadurismo de quienes rigen ahora los destinos del único teatro de la ópera del país –entiéndase, el círculo del empresario Pamias– que se limitaban a programar lo que hace cien años fue actualidad.<sup>270</sup>

---

<sup>268</sup> “El tenor era el español Pedro Lavirgen, nuevo para la escena de Sassari. Tiene una voz afilada en los «centros» que llega a ser vigorosa pero también bella cuando se aferra, es más, aguanta con desenvoltura los registros altos. Canta con fuerza, como hay que hacerlo en Aida, también teniendo en cuenta las modulaciones del «Celeste Aida». Todo el dueto y el concertado de la escena de la consagración, los concertados del segundo acto, el gran dueto con Amneris y el dueto final han tenido en este vigoroso tenor un bello realce, aunque el público prefirió el «Sacerdote, io resto a te». Cfr. “Inaugurata la stagione lirica a Sassari. Musica e spettacolo in «Aida» nell’edizione pilotata da Abbado”, en: *Cronaca di Sassari*, 15 noviembre 1979. A.P.T.

<sup>269</sup> Para los títulos y repartos de esta temporada remitimos a *Anuari 1947-1997 del Gran Teatre del Liceu*, pp. 93 y 94, y a la página 11 del suplemento.

<sup>270</sup> Confróntese TAVERNA-BECH, F.: “«Otello» en el Liceo. Éxito de Lavirgen y Mastromei”. A.P.T. Recorte de prensa atribuida a la crítica correspondiente a la función del día 1 de diciembre de 1979. Recogido en Apéndice Doc. N.º 199.

Sobre la partitura de *Otello*, Xavier Monsalvatge opina que Verdi supo infundir musicalmente toda la penetración psicológica que emana del personaje creado por el dramaturgo inglés. Es un rol difícilísimo porque requiere un cantante consumado y resistente (en cada uno de los cuatro actos su actuación es preponderante, centrada en una aria de «bravura») y un actor de verdaderas facultades. Por ello, considera que Pedro Lavirgen tiene estas condiciones pero parece que en esta representación las puso de manifiesto en un tono menor, con un comedimiento, originado, tal vez por el respeto que sin duda le produce la obra:

“Su actuación fue muy digna aunque le faltara un poco más de ímpetu vocal y de entrega a la dicción dramática. Sin embargo el artista pareció crecerse en el transcurso de la representación y en los dos últimos actos, y sobre todo en la escena final, estuvo a la altura de lo que podíamos esperar de él.”<sup>271</sup>

Esta es su referencia, tras la primera representación del sábado, para un cantante al que estima, como es el tenor Lavirgen. Posteriormente, siguiendo este orden, menciona las interpretaciones de los protagonistas Áurea Gomes (Desdémona) y Gianpiero Mastromei (Yago); y el rendimiento superior de la orquesta en manos del maestro Giuseppe Morelli que contribuyó a los efusivos aplausos del público. El reparto queda completado con los nombres de Aldo Moroni, Cecilia Fondevilla, José Luis Barrera, Alfredo Heilbron, Eduardo Soto y Rafael Campos. En cuanto a la escena, contó con los decorados de Emilio Burgos y estuvo dirigida, según programas y carteles, por Gianpaolo Zennaro, que no salió a saludar al final de la representación.<sup>272</sup>

En la misma línea de resaltar a Otello, uno de los papeles más complejos y difíciles de todo el repertorio lírico verdiano, se manifiestan las palabras de Pablo Nadal en *El Noticiero Universal*:

“Creo que ello lo ha tenido muy en cuenta Pedro Lavirgen al interpretarlo por vez primera en Barcelona. Otello es un personaje que debe cantarse y es muy peligroso, sobre todo cuando no hace mucho que se canta, el dejarse llevar por arrebatos temperamentales. Es por ello que quizás haya sorprendido el lirismo y

---

<sup>271</sup> Cfr. MONSALVATGE, X.: “Otello: La maestría de Verdi en la cumbre”, en: *La Vanguardia*, 4 diciembre 1979, p. 64.

<sup>272</sup> *Ídem*.

el cuidado fraseo de un Lavirgen, a quien muchos esperaban en interpretación semejante a sus tan felices Canio o Don José. Otello es una parte que a muchos tenores fatiga en demasía y ello no ha sucedido con Lavirgen, que ha medido (¿con cierta prudencia en algún momento?) los escollos y las características de una parte, con la que ha demostrado poder en todo momento, con centro generoso y agudos bien colocados y suficientes. La composición del personaje ha sido adecuadamente humana y sus grandes momentos han sido el monólogo «Dio mi potevi scagliar», dicho con honda emotividad y el «Niun mi tema» que cierra la obra, cantado realmente en forma magistral.”<sup>273</sup>

Juan Arnau, asiduo escritor para *Teleexpres*, también dedica el titular al interesante Otello a cargo de Pedro Lavirgen, porque ha prestado su madurez interpretativa para componer el drama del personaje:

“Pedro Lavirgen ha cantado un «Otello» muy inteligente, al que, dada la calidad de línea de canto, la expresión justa y la humanidad del personaje, muy poco podía afectarle a la descubierta maldad de Yago. La tesitura generalmente central de la particella ha favorecido la bondad de la interpretación de Lavirgen, pero en este sentido merece plácemes su actuación, porque podía habersele antojado ensanchar, buscar mas grosor y contundencia en el sonido (lo que le hubiera dado un dramatismo más impresionante a la dicción, hubiera sido igualmente peligroso) para aumentar la dimensión del personaje. No cayó en la tentación y ofreció, en cambio, una interpretación mediata, madura y talentosa, en la que la voz sonó sin forzamientos, sin afectismos, pero con fuerza dramática que derivó de la propia intencionalidad de la frase o de la vivencia ocasional del personaje. Quizás le peso un poco «Ora e per sempre» y también «Si pel ciel», momentos más agudos en los que Otello debe empezar a destilar una agresividad largo tiempo contenida –no entiendo a «Otello» permanentemente enfadado y violento–, pero he de decir a fuerza de ser sincero que admiré su canto aéreo, sin

---

<sup>273</sup> NADAL, P.: “En el Liceo. «Otello», con Pedro Lavirgen”. Recorte de prensa cedido por su autor *El Noticiero Universal*, diciembre 1979, p. 42. Muestra una fotografía del tenor caracterizado como Otello: mesurado y acertado, dice a pie de foto. Recogido en Apéndice Doc. N.º 200.

pérdida de color y de intensidad, en los citados fragmentos. Pienso, en suma, que Pedro Lavirgen ha comprendido muy bien el personaje y lo hace sin verismos inapropiados y tantas veces utilizados. En su versión hay drama; no crispación.”<sup>274</sup>

Luis Ángel Catoni, siguiendo la línea de los anteriores, subraya la inteligencia de la intervención del cantante:

“Es por ello que Pedro Lavirgen ha esperado bastante para afrontar este papel tan complejo en todos los aspectos. Y por ello que la experiencia ha sido totalmente positiva. Porque además de estudiar vocalmente y musicalmente su parte, para poder salvar con suficiencia todas las dificultades y resistir hasta el final, Lavirgen ha penetrado profundamente en el personaje, encontrándose los matices líricos que suponen precisamente el reposo vocal en todo el drama. No por ello nos dejamos de deleitar con la tradicional entrega y temperamento del gran tenor cordobés, pero comprobando como sobre todo prevalece la madurez artística y la honestidad de un intérprete al personaje que afronta. En un momento particularmente afortunado de forma vocal nos ha ofrecido un Otello que no viene sino que a culminar una brillante carrera liceísta, fiel e ininterrumpida durante muchos años, que todavía nos ha de deparar grandes satisfacciones.”<sup>275</sup>

En esta línea de resaltar la versión del tenor, se suceden los elogios de Manuel Valls y F. Taberna-Bech. Para el primero, Lavirgen “fue de una gran dignidad expositiva, noble y claro en su función de cantante convincente en su cometido de actor”.<sup>276</sup> Para el segundo, resultó una sorpresa agradable el comprobar “el buen momento del tenor Pedro Lavirgen cantando por primera vez en Barcelona el papel de «Otello», en cuya actuación cabe destacar, dentro del estilo característico del tenor –siempre reservándose para determinados momentos cumbres– una mayor regularidad en sus intervenciones”.<sup>277</sup>

---

<sup>274</sup> ARNAU, J.: “Un interesante «Otello» a cargo de Pedro Lavirgen”, en: *Tele Expres*, Barcelona, 3 diciembre 1979, p.30.

<sup>275</sup> CATONI, L. A.: “El «Otello» de Pedro Lavirgen”, en: *Mundodiario*, 7 diciembre 1979. A.P.T.

<sup>276</sup> VALLS, M.: “En el Liceo. Buena representación de «Otello», de Verdi”. A.P.T. Recorte de prensa, crítica referida a la función del 1 de diciembre 1979. Recogido en Apéndice Doc. N.º 201.

<sup>277</sup> Confróntese TAVERNA-BECH, F.: *Op. cit.*

Creemos que todas estas referencias del nivel artístico que ha mostrado Pedro Lavirgen contrastan con las de Alier Aixalá y Mata, quienes al sintetizar su intervención ofrecen una imagen muy parcial de cómo transcurrieron las funciones:

“Pedro Lavirgen quiso coronar su carrera de tenor spinto con ribetes dramáticos cantando Otello; se pudo apreciar su esfuerzo y su voluntad para superar los temibles escollos de la partitura pero no puede decirse que lograra convencer del todo.”<sup>278</sup>

Sobre todo, viendo como continúa esa referencia a la representación verdiana con las siguientes palabras: “Giampiero Mastromei reapareció como Yago potente, y Áurea Gómez regresó al Liceo para cantar una Desdémona correcta”.<sup>279</sup> Esa falta de convencimiento es, quizá, la visión de los autores mencionados, pero se distancia de todas las fuentes documentales. Nuevamente entendemos que contradicen a las expuestas por los cronistas anteriores cuando realizan estos comentarios sobre las intervenciones de los otros integrantes del reparto, que a continuación exponemos resumidamente:

- Áurea Gómez, estimable interpretación y G. Mastromei voz bien modulada e inteligencia al fin del personaje representado.<sup>280</sup>
- Un Yago de vigor lírico e irregular soprano.<sup>281</sup>
- El barítono argentino posee bella voz pero desvirtúa el personaje a fuerza de darle efectismos. Áurea, no logró dar la imagen a su personaje “por los problemas de afinación no resueltos. La emisión queda bajo de techo y hay una insistente propensión al sonido calante.”<sup>282</sup>
- Áurea Gomez ofrece emotividad comunicativa y es acertada como actriz. Yago, mucha teatralidad y suficiente voz.<sup>283</sup>
- G. Mastromei posee una monumental voz, pero el personaje queda trazado con granes líneas más que con pequeños detalles. Áurea una voz

<sup>278</sup> ALIER, R., AIXALÁ, R. y MATA, F.: “*El Gran Teatro del Liceo. (Hª Artística)*”. Ediciones Francesc X. Mata, S. L. Barcelona, 1991, p. 412.

<sup>279</sup> *Ídem.*

<sup>280</sup> Confróntese VALLS, M.: *Op. cit.*

<sup>281</sup> Cfr. TAVERNA-BECH, F.: *Op. cit.*

<sup>282</sup> Véase ARNAU, J.: *Op. cit.*

<sup>283</sup> Vid. MONSALVATGE, X.: *Op. cit.*

que cautivó y desconcertó por una tendencia a no aceptar con el plano tonal justo.<sup>284</sup>

Afortunadamente para nosotros, de las representaciones de *Otello* ofrecidas en Barcelona podemos analizar la grabación recogida en directo (función del día 4 de diciembre) de dos de las intervenciones a solo del tenor: *Dio mi potevi scagliar* y *Niun mi tema*. Son los últimos registros de ópera que se recogen en el CD doble titulado *Pedro Lavirgen: Grandes momentos*, punto de referencia que hemos tenido para seguir su evolución vocal e interpretativa.<sup>285</sup>

*Niun mi tema* sintetiza el abanico de matices y de colores vocales que Lavirgen puede crear vocalmente. La despedida de la vida cuando Otello descubre que ya no tiene fuerzas para seguir viviendo y aclama *Gloria!* con una voz de bronce redonda. La contemplación de Desdémona muerta y a la que se dirige en alabanza de su belleza (*come sei pallida...*) hasta que, tras sus gritos de desesperación, comprende horrorizado que está muerta. El deseo de un último beso antes de su propia muerte, en un recitar-cantando, en el que en el discurrir del drama se le exige muy suave, sobre *morendo, sol*. Ninguna palabra es gratuita para el tenor, es pura hondura; se transforma en un sufrimiento contenido.

Desde este momento, *Otello* pasa a ser una de las óperas que mantiene Pedro Lavirgen en su agenda y con la que cosechará grandes éxitos. Precisamente caracterizado en dos ocasiones como moro veneciano fue fotografiado y ambas imágenes formaron parte de una curiosa exposición centrada en los trabajos pictóricos que giraban en torno al tema de Otello; diversos artistas plásticos ofrecieron sus obras de arte, insertadas en una evocación de diversos contextos

---

<sup>284</sup> Cf. CATONI, L. A.: *Op. cit.*

<sup>285</sup> Ambos recogidos en el CD *Pedro Lavirgen: Grandes momentos*, editado por el sello Fonoruz, CDF 1067 y CDF 1068. *Niun mi tema* puede escucharse en el CD recopilatorio que sobre el tenor hemos elaborado.

históricos, desde el estreno de la obra en la Scala, pasando por la película de Zeffirelli y los “*Otellos*” de Plácido Domingo. Con ese hilo conductor se han rescatado ilustraciones, imágenes de tenores míticos de principio de siglo, mostradas en una exposición junto a óleos y esculturas.<sup>286</sup>

Continuando el relato de las actuaciones que ofrece el tenor cordobés en la presente Temporada del Liceo, comentaremos tres representaciones del título *Turandot*, ofrecidas los días 30 de diciembre, 3 y 5 de enero de 1980. Siete años habían pasado desde que presentara su primer Calaf ante este público. Ahora comparte cartel con Caballé, en su primera *Turandot*, y con Piero de Palma, que reaparece sobre este escenario.<sup>287</sup>

Xavier Monsalvatge en el diario *La Vanguardia* considera la *Turandot* de Montserrat Caballé otro gran éxito en el Liceo. Así comienza el relato de los solistas, exaltando el alarde de facultades de la soprano que por primera vez canta este rol en Europa. Con respecto al tenor apunta:

“Pedro Lavirgen cantó con el temple de siempre, volvimos a aplaudirle en la personificación de Calaf, sobre todo en su vehemente aria «Nessun dorma» del acto tercero, uniéndonos a la ovación que le fue tributada”.<sup>288</sup>

En el papel de Liú intervino Maria Rosa Carminati, todos bajo la correcta dirección de Eugenio M. Marco y con elogios para la puesta en escena de Giuseppe de Tomasi: una hábil luminotecnia ha hecho posible la mejor presentación de esta obra de las que hasta ahora puede recordar. Se registró un lleno completo, por lo que espera que haya tocado fondo la crisis de Las Ramblas.

289

<sup>286</sup> *Otello. The first Century. A Showcase of Art.* Gestion Musicart. Montreal, 1990. Véase al respecto este catálogo que muestra las diferentes caracterizaciones para este personaje de Francesco Tamango, Giovanni Martinelli, Mario del Monaco, Ramón Vinay, Leo Slezak, James MacCraken y, sobre todo, de Plácido Domingo. Impresionantes. Ambas fotografías de Lavirgen se recogen en la página 29 de este catálogo

<sup>287</sup> Suplemento del *Anuari 1947-1997 del Gran Teatre del Liceu*, p. 11.

<sup>288</sup> Confróntese MONSALVATGE, X.: “La «*Turandot*», de Montserrat Caballé, otro gran éxito en el Liceo”, en: *La Vanguardia*, 1, 2 enero 1980, p. 38. En este artículo, el compositor muestra su punto de vista sobre el libreto y la música: “es una obra desigual pero con valores auténticos y algunas páginas que revelan una escritura de mano maestra”.

<sup>289</sup> Para el reparto completo véase el cartel anunciador en: *La Vanguardia*, Barcelona, 4 enero 1980, p. 38. Junto al trío protagonista figuran Enric Serra, Simone Alaimo, Piero di Palma y José Ruíz.

Enrique Franco en *El País* también da cuenta de la asistencia del público, que desbordó la capacidad del Liceo, e incluso los límites de entusiasmo que han acompañado las representaciones de *Turandot* y *Andrea Chénier*. Han sido protagonizadas por Montserrat Caballé, gran diva española que se ha mostrado como tal y en toda su plenitud vocal y artística, junto a Pedro Lavirgen para la primera; en el segundo título, José Carreras apareció como Andrea. En la ópera póstuma de Puccini, Calaf –nos recuerda– estuvo destinado a Miguel Fleta, y tanto esta parte de tenor como la de la soprano son fuertes por lo que, exigen cantantes que posean tanto impulso lírico-dramático como buena línea musical. En este sentido lo fue dado por Caballé y Lavirgen en un prodigio de labor individual y de conjunción, a través de un proceso en el que la temperatura expresiva fue creciendo.<sup>290</sup>

Alier, Aixalá y Mata al opinar sobre la protagonista femenina, Montserrat Caballé, consideran que por sus características vocales le correspondía mejor el papel de Liú. Dicen que el vestuario se pasaba de extravagante y lujoso, y el montaje fue aún más florido, con lo que el Liceo se convirtió en un exótico escenario en el que la gran diva, para entusiasmo de sus fans, dominaba vocalmente el panorama desde la gran escalinata. No flaqueó en el papel, sino todo lo contrario, y añadió un éxito más en su carrera. Se interrogan por qué prefirió ser simplemente una Turandot destacada de la larga historia de esta ópera, en lugar de ser la única en tantos otros títulos que nadie podía cantar como ella, y añaden: “en el papel de Calaf, Pedro Lavirgen obtuvo un éxito destacado y fue apreciada la Liù de Maria Rosa Carminati.”<sup>291</sup>

Nuevamente es Jaime Tribó quien nos refiere la aportación de Pedro Lavirgen en estas intervenciones liceístas. La ambición del tenor Spinto, como lo caracteriza vocalmente, era interpretar Otello, el que cantó con gran generosidad de medios. Si en el dúo del primer acto debía de contener su vozarrón, en el

---

<sup>290</sup> Confróntese E. F.: “«Turandot», «Andrea Chenier» y maratón lírica”, en: *El País*, 9 enero 1980. Archivo digital de *El País*.

<sup>291</sup> Cfr. ALIER, R., AIXALÁ, R. y MATA, F.: *Op. cit.*, p. 414.



segundo podía expandirla en el *Ora e per sempre* y en el dúo con el barítono. Pero en la ópera *Turandot*, con Caballé, el tenor sorprendió aún todavía más. La razón nos es explicada: porque en *Principessa altera*, Puccini escribió un *oppure* en el que se debe mantener sobre la nota *sol*, pero luego hay otro más pequeño todavía en el que hay un *do*; y en la frase *No non voglio principesa tutto ardente de amor*, aunque no se hubiese previsto, Pedro Lavirgen en plenitud de facultades subía al *do* agudo y provocaba un aplauso de los que hacían historia.<sup>292</sup>

Finalmente, apuntaremos cómo esta intervención de Lavirgen como Calaf, también será rememorada con el paso de los años. Joaquín Gómez Gómez afirmaba en 2003 que, tras haberse desplazado por los coliseos operísticos buscando el deleite del canto, la mala fortuna le impide encontrar tenores. En su opinión de operófilo, para el verdadero canto lírico en esta cuerda, se requiere la integración en una persona de una serie de elementos: una adecuada formación vocal; el estudio del repertorio e interpretación escénica de la mano de un maestro *concertatore*; y, la existencia en la persona de un amor en la búsqueda de la perfección en el arte vocal y escénico, para que no se deje influir por el *marketing*, y cante partituras adecuadas a su voz.<sup>293</sup>

Son unos elementos que no encuentra en las voces del panorama actual, exceptuando a Plácido Domingo, y por ello, pasa a describir con nostalgia algunas de las imágenes que le vienen a la mente cuando recuerda a cantantes de otros tiempos: al divino Alfredo Kraus, que conquistó París con su *Werther*, o cuando hizo llorar al público del Liceo en 1984 con su obra de referencia; o al gran Pedro Lavirgen. Efectivamente, recuerda que con Montserrat Caballé, al final del segundo acto de *Turandot*, en un alarde de fuerza y heroísmo se fue literalmente a quitarle el polvo al quinto piso del Liceo, logrando un *do* de fábula que hizo estallar de júbilo a todos los presentes. Después, su antológico *Nessun dorma* rubricó una velada gloriosa.<sup>294</sup>

---

<sup>292</sup> Entrevista de la autora con Jaime Tribó (21 junio 2000).

<sup>293</sup> Cfr. GÓMEZ GÓMEZ, J.: “En busca del canto lírico”, en: *La Verdad*, Murcia, 12 septiembre 2003, p. 23. El artículo es firmado por el autor en calidad de profesor de Medicina Interna de la Universidad de Murcia y se ilustra con una foto del Divo canario.

<sup>294</sup> *Ídem*.

Fuera de las representaciones del género operístico del Liceo, en la ciudad de Barcelona, se aplaudió un singular concierto. Ciertamente, el Club Polimnia celebró en el Palau de la Música una maratón lírica a teatro abierto en el que participaron veintisiete cantantes, encabezados por Montserrat Caballé, José Carreras, Pedro Lavirgen y Vicente Sardinero. Se desarrolló –siguiendo a Enrique Franco– en un tono verdaderamente popular que pudo servir para demostrar el interés de los barceloneses por la ópera y la utilidad de un servicio musical como el que venía prestando el club de Radio Peninsular.<sup>295</sup>

Coincidiendo con una de las funciones de la Temporada de Primavera del Ballet de la Ópera de Brno, falleció Juan Antonio Pamias. El luchador que hasta el último momento vivió para el Gran Teatro del Liceo, para Barcelona y la ópera, y al que se le dedicó un minuto de silencio.

### 2.3. EL ETERNO DON JOSÉ: CATANIA, MÉXICO, VALENCIA

Tras las actuaciones en Barcelona, durante el mes de febrero, el tenor realizaba siete representaciones de *Carmen* en Catania (Sicilia). Posteriormente las óperas *Don Carlo* y *Payasos* en las ciudades alemanas de Berlín y Munich.<sup>296</sup> Siguiendo a nuestro intérprete, en el mes de marzo grababa ante las cámaras en el plató de Televisión Española<sup>297</sup>; y en abril, tras un vuelo trasatlántico, la ciudad de México lo recibe para interpretar la obra de Bizet en dos representaciones, en las

---

<sup>295</sup> Vid. E. F.: “«Turandot», «Andrea Chenier» y maratón lírica”, en: *El País*, 9 enero 1980. A.P.T.

<sup>296</sup> Según libro de contabilidad, se recoge el día 1 de febrero de 1980 *Carmen* en Catania, de la que ofreció 7 funciones; el día 25 un *Don Carlo* en Berlín, y el 27 del mismo mes *Payasos* en Munich.

<sup>297</sup> Según libro de contabilidad, el día 3 de marzo obtiene un ingreso por actuación en Televisión Española. Pedro Lavirgen realizó una grabación televisiva para el programa “300 millones” y por ello explicaba lo difícil que le resultaba encajar el play-back, es decir, cantar y mover los labios exactamente al mismo tiempo que la voz ya grabada. En su opinión, resultaría más fácil poner la voz sobre la música ya grabada. Véase “Martirio chino”. A.P.T. Recorte de prensa. A falta de de la fecha sobre esta noticia, la tribuimos a este mes y año porque a lo largo de la misma comenta que hace poco intervino en la grabación de *Macbeth* (creemos que se refiere a la del pasado mes de abril) y que se encuentra ensayando la versión en castellano de *Carmen* (que será estrenada en Madrid, en junio de 1980). Recogido en Apéndice Doc. N.º 202.

que nos detendremos. Hasta el mes de junio realizará diversos montajes por Europa y España, donde analizaremos el *Macbeth* con el que se abre el Festival de Ópera de Madrid, y *Carmen*, esta vez en el marco de la Temporada de Valencia, con la que cerramos este bloque.

La ciudad de **México**, donde debutó en el mundo de la ópera como Calaf en el año 1965, lo recibió un año después para cuatro títulos: *Cavalleria rusticana*, *Payasos*, *Aida* (representación verdiana con la que fue galardonado con la Medalla de Oro al mejor cantante masculino extranjero), *Carmen* y un Concierto de Ópera. También en el año 1967 fue aplaudido en sus versiones de *Norma* y *Marina*, y ahora, tras un largo paréntesis de trece años, retorna a estas tierras centroamericanas para abordar *Carmen* de Bizet.

La segunda función, el martes 8 de abril, origina una crítica en la que señalan las dotes interpretativas y temperamentales, con las que el tenor arrancó la gran ovación de los espectadores:

“Don José fue magistralmente interpretado por el tenor español Pedro Lavirgen, a quien hacía trece años no veíamos en México, desde aquella «Marina», que tuve oportunidad de dirigirle. El público lo recordó con cariño y él respondió en forma extraordinaria, graduando la intensidad de su personaje en acto, hasta culminar en forma electrizante al final de la obra, con el asesinato de Carmen. Buen actor, estupendo cantante y poseedor de un gran temperamento, escuchó la mejor ovación de la noche, en este caso más que merecida.”<sup>298</sup>

El balance general –añade– arrojó una muy buena función. Sobre el escenario también figuraron las voces de Martha Félix como Carmen, Rosario Andrade como Micaela, junto a Roberto Bañuelas y Salvador Macías.

Otro asistente a las funciones del Teatro de Bellas Artes también nos describe la creación dramática del Don José y por qué triunfó:

“El triunfo de la noche fue para el tenor español Pedro Lavirgen que retornó a nuestro coso lírico después de muchos años de ausencia. Su Don José es una creación dramática completa, llena de matices y comprensión absoluta del papel. Vocalmente carece de frescura y suele apretarse el tono en las secciones

---

<sup>298</sup> LENK, C.: “Esto pasa. Aciertos y Fallas en la representación de Carmen”, en: *Diario Esto*, 11 abril 1980. A.P.T. Recoge una fotografía de Lavirgen como Don José, y a pié de foto puede leerse: el público lo recibió con cariño.

líricas pero mostró detalles inolvidables en la canción de la flor e hizo vibrar el contenido de sus intervenciones en le tercer y cuarto actos. La intención y el desarrollo psicológico de Don José se satisfizo plenamente. Recibió una de las ovaciones más fuertes que hemos escuchado en mucho tiempo y la mereció sin lugar a dudas.”<sup>299</sup>

Tras realizar algunos comentarios sobre la puesta en escena, que parece que no fue de su gusto, finaliza con esta frase: “Podemos resumir que esta desigual función nos permitió acercarnos a una gran interpretación, la de Lavirgen.”<sup>300</sup>

Vemos pues cómo las actuaciones de Pedro Lavirgen reciben balances muy positivos por parte del público y de la crítica; y aún más de un tercer sector, el empresarial, que contará con la presencia de este artista en años sucesivos, cuando visite nuevamente México para abordar *I vespri siciliani*, *Aida*, *Sansón* y *Dalila* o nuevamente *Carmen*.

Diez días más tarde, nuestro tenor vuela rumbo a la capital española para abordar en el Teatro de La Zarzuela la ópera *Macbeth*, obra de la primera época de Verdi, con la que se abre este año el Festival de Ópera de **Madrid**, edición XVII. La música lírica llegaba una vez más en primavera a la capital española, en un contexto de provisionalidad cuando año tras año se hablaba sobre las dudas de su continuidad.<sup>301</sup>

Es la primera vez que el público madrileño asiste a este título, presentado en tres funciones, los días 18, 20 y 22 de abril de 1980. Figuran en el reparto el barítono Guillermo Sarabia en el papel protagonista, la soprano Olivia Stapp (en sustitución de Ángeles Gulín) como Lady Macbeth; y con ellos Pedro Lavirgen y Mario Rinaudo, bajo, como Banco.<sup>302</sup>

---

<sup>299</sup> RONDON, R.: “Carmen de Georges Bizet en Bellas Artes”. A.P.T. Recorte de prensa, México, 11 abril 1980. Recogido en Apéndice Doc. N.º 203.

<sup>300</sup> *Ídem*.

<sup>301</sup> SOTOCA, J. L.: “El XVI Festival de Ópera de Madrid”. *Monsalvat*. Barcelona, n.º 61, mayo 1979, p. 281. En esta breve reseña se expone la inquietud existente, y hace un avance de la programación de este festival. Para más información sobre todos títulos e intérpretes, remitimos a *Asociación de Amigos de la Ópera de Madrid*, pp. 203-209.

<sup>302</sup> El reparto íntegro puede verse en la obra *Asociación de Amigos de la Ópera de Madrid*, p. 213.

Dentro del Festival se representan también *Tanhausser*, *El caballero de la rosa*, *Don Giovanni*, *Turandot*, *La bohème*, *Pelleas et Melisande*, *Maria Stuarda* y se estrena la obra *El poeta*, de Moreno Torroba.<sup>303</sup>

Siguiendo las palabras de Fernando Ruiz Coca para el diario *Ya*, resultó un Macduff un tanto apretado en los agudos en el primer concertante, pero después se resarcía ampliamente en la *Paterna mano*, cuidadosamente matizada. El montaje escénico llevado a cabo por Charles Hamilton y la labor del maestro Stephan Turchak, concertando equilibradamente a todos, hizo sonar expresivamente la Orquesta, contribuyendo a que, con justicia, sonaran las calurosas ovaciones del público.<sup>304</sup>

Los Amigos de la Ópera de Madrid, en referencia a estas funciones, escriben que “destacó la bellísima romanza muy bien interpretada por Pedro Lavirgen” y el brillante trabajo del maestro al frente de la Orquesta Sinfónica de RTVE.<sup>305</sup>

Por estos días hubo una noticia que llenó de júbilo a todos los aficionados de la ópera. El entonces Ministro de Cultura, Ricardo de la Cierva, notificó que en terrenos cerca de San Francisco el Grande, facilitados por el Ayuntamiento, comenzarían las obras para la construcción del Teatro de la Ópera de Madrid. Desgraciadamente, todo quedó en noticia.<sup>306</sup> Para entonces, el presidente de la asociación operística madrileña, Ángel Vegas Pérez, muestra su satisfacción

---

<sup>303</sup> *Asociación de Amigos de la Ópera de Madrid*, pp. 215- 218. Los repartos completos y referencia crítica pueden verse en esta publicación, que señala la destacada actuación de la diva Montserrat Caballé en los roles de Turandot y María. También señala cómo en *La bohème* se produjo un incidente cuando al salir el maestro Masini al foso, al comienzo del tercer acto, le gritaron ¡fuera! desde las alturas, con siseos. Provocó una inmediata reacción de aplausos, cortados por el maestro que atacó el acto. Los cantantes que encabezaban el reparto eran José Carreras e Ileana Cotrubas. En nuestra opinión el público madrileño va dando señales de madurez, pero podemos decir que se trata de un público muy particular. Recordemos que dos años antes se originó un gran revuelo cuando un particular hizo saltar los nervios a Pedro Lavirgen, en la *Norma*, y el público reaccionó con ovaciones. También podemos obtener otro punto de vista sobre el desarrollo de algunos de los títulos en SOTOCA, J. L.: “Festival de la Ópera de Madrid”. *Monsalvat*. Barcelona, n.º 74, julio-agosto 1980, pp. 437-439.

<sup>304</sup> Confróntese RUIZ COCA, F.: “«Macbeth», de Verdi, en la inauguración del XVII Festival de la Ópera”, en: *Ya*, 20 abril 1980. A.P.T.

<sup>305</sup> Vid. *Asociación de Amigos de la Ópera de Madrid*, pp. 215.

<sup>306</sup> *Ídem*.

porque en esta ciudad, en correspondencia con un fenómeno que también se produce en el mundo entero, la ópera interesa cada vez más a los jóvenes, como lo corrobora el hecho de que al menos el 40% de sus abonados pertenecen a este sector de población. Señala que cada vez es mayor el apoyo del Ministerio de Cultura al movimiento lírico en un especial servicio a la cultura popular, en el sentido de que se da una tercera representación a precios populares (100 pesetas) pero falta aún un espacio escénico en el que puedan darse las representaciones con el debido decoro.<sup>307</sup>

Esta referencia a la ausencia de un teatro para la ópera será una petición que encontraremos con frecuencia en los años venideros. Desde que en 1977 se creara el Ministerio de Cultura, en el Teatro Real empezaron a desarrollarse los “Ciclos de Música de Cámara y Polifonía” y de “Ibermúsica”, que propiciaron la actuación de grandes figuras y agrupaciones.<sup>308</sup> Además, ese mismo año el edificio sería declarado Monumento Nacional<sup>309</sup>, pero hasta el año 1988, fecha de su cierre, las funciones de ópera eran escasas y lo hacía en versión concierto. El Plan de Inversiones Públicas para el bienio 1978-79 contemplaba, por primera vez, la construcción en Madrid de un Auditorio de nueva planta y la reconversión del Real en un Teatro de Ópera, pero la falta de una partida económica en los Presupuestos Generales del Estado hacía que todo quedara en un marco de buenas intenciones.<sup>310</sup> Como tendremos ocasión de comentar, se tuvo que esperar hasta el año 1988 para que se inaugurase el Auditorio Nacional de Madrid.

Ángeles Gulin, soprano relevante del panorama internacional y que tantas veces ha compartido escenario con Pedro Lavirgen, mostraba en unas declaraciones su incredulidad ante el esperado Teatro Nacional de Ópera, pero iba más allá cuando señalaba que por encima de todo no se debieran restringir las

---

<sup>307</sup> PARRA, J.: “La ópera interesa cada vez más a nuestros jóvenes”, en: *Ya*, 20 abril 1980. A.P.T.

<sup>308</sup> Cfr. TURINA, J.: *Historia del Teatro Real*, pp. 264-265.

<sup>309</sup> RIMBLAS, F.: *Teatros*. Ediciones Rueda, Madrid, 2003, p. 119

<sup>310</sup> Remitimos a la obra de TURINA, J.: *Op. cit.*, pp. 265-266. En estas páginas se citan los conciertos más destacados que se han ofrecido en el Real, como sala sinfónica desde 1972 a 1988.

posibles actuaciones de ópera al Centro, sino que era necesario llevarlas por toda la geografía española. Recordaba la labor que en este sentido había realizado el desaparecido Juan Antonio Pamias desde el Liceo.<sup>311</sup>

Volviendo al título verdiano *Macbeth*, diremos que fue grabado en directo por las cámaras de Televisión Española, constituyendo un interesante documento sobre las capacidades vocales interpretativas de los cantantes. Fue retransmitido por la segunda cadena de televisión el día 29 de julio de este mismo año.<sup>312</sup> Además, algunos fragmentos de esta grabación formaron parte del episodio “Así es la ópera”, emitido en 1986, dedicado al intérprete Lavirgen que, como protagonista, presenta y comenta la tragedia basada en la obra homónima de William Shakespeare.<sup>313</sup>

Durante el mes de mayo, el tenor ofrece dos representaciones fuera de España: *Payasos*, en Dusseldorf, la ciudad de la ribera del Rin, y *Turandot*, en Belgrado, ciudad de la antigua Yugoslavia.<sup>314</sup> Nuevamente en suelo peninsular aborda el rol de Don José, dentro de la temporada de Ópera de **Valencia**, desarrollada durante la primera decena de junio, de cuya actuación nos ocuparemos a continuación:

En la capital levantina, después de nueve años consecutivos de programación del festival, se vislumbra un negro horizonte. Por motivos económicos, la Asociación Valenciana de Amigos de la Ópera se ha retirado de la

---

<sup>311</sup> Cfr. SOLANO, J. A.: “Entrevista. Ángeles Gulin”. *Monsalvat*. Barcelona, nº 87, octubre 1981, pp. 550- 555.

<sup>312</sup> Según consta en la base de datos del Centro de Documentación de Televisión Española, ya citada, con la referencia CDEPP081530.

<sup>313</sup> La emisión del espacio “Así es la ópera” de TVE dedicado a la ópera *Macbeth* se realizará el día 16 de diciembre de 1986, en la primera cadena. Este aspecto es recogido en la noticia “Pedro Lavirgen y Macbeth”, en: *El Alcázar*, 15 diciembre 1985, que consultamos en el Centro de Documentación Musical de Madrid. Este recorte de la noticia aparece con la referencia de la prensa y fecha escrita a máquina. Si rectificamos el dato del año, y escribimos 1986, coincide con el día, mes y año de emisión del Centro de Documentación de Televisión Española. El Centro de Documentación Musical posee un espacio habilitado para la proyección de algunas grabaciones. Cuando lo visitamos, en febrero de 2004, la grabación de *Macbeth* no podía ser visionada por deficiencias de la cinta. A falta de un inventario sobre su reparto, es cuanto podemos reseñar.

<sup>314</sup> En las fechas de 4 y 22 de mayo de 1980, una función de cada, según señala el libro de contabilidad.

labor organizativa de la temporada. En su lugar, el Ayuntamiento, la Diputación, el Ministerio de Cultura y la Caja de Ahorros han encargado a la gerencia del Teatro Principal (dependiente de la Diputación) la selección del programa, integrado por cuatro óperas de corte clásico en representación doble: *Carmen*, *Madame Butterfly*, *Tosca* y *Rigoletto*. En los repartos se cuenta con la intervención de Pedro Lavirgen, Ives Bisson, Gillina Knight, Francisco Ortiz, Nadia Stefani, Juan Pons, M.<sup>a</sup> Carmen Hernández y Adriana Anelli, entre otros; y como maestro director en todas ellas, Francis Balagna al frente de la Orquesta Municipal de Valencia.<sup>315</sup>

Como afirmaba la dirección del valenciano Teatro Principal, la interrupción del Festival de la AVAO no era otra más de las consecuencias desgraciadas de la falta de atención que prestaba España a este género: tan desvalido que ni siquiera cuenta con un Teatro Nacional o una compañía estatal especializada. En estas condiciones es imposible conseguir un estilo escénico propio, el programa está limitado a la ópera tradicional, y el debido equilibrio entre la parte teatral y la musical se rompe siempre en beneficio de esta última.<sup>316</sup>

En *Carmen* (programada para el 27 de mayo y el 9 de junio) –siguiendo la crítica del rotativo *El País*– actuaron como intérpretes protagonistas la yugoslava Gillian Knight, muy convincente tanto por sus cualidades vocales como escénicas; Pedro Lavirgen que “rindió por debajo de sus posibilidades en los dos actos iniciales, para redondear una gran labor en los dos últimos”; Ives Bisson, como Escamillo realizó su labor con soltura al igual que Mari Carmen Hernández como

---

<sup>315</sup> Véase DOMÉNECH, M.: “El Ayuntamiento de Valencia organiza la campaña de ópera”, en: *El País*, 29 mayo 1980. Archivo digital de *El País*. El presupuesto inicial era de 16 millones de Ptas.

<sup>316</sup> Programa de mano del Teatro Principal de Valencia. Ciclo de Ópera 1980. El programa recoge tres artículos sobre la relación de esta ciudad con la ópera: *Sobre la ópera en Valencia*, *Los fantasmas de la ópera* y *Voces valencianas en el pasado*. Para la ópera *Tosca* se recoge el siguiente cartel de solistas: Nadia Stefan (Floria), Pedro Lavirgen (Mario), Juan Pons (Scarpia) Leónidas Bergamonti (Angelotti) o José Manzaneda (Spoletta), entre otros. Las funciones se desarrollaron el 31 de mayo y el 5 de junio.



Micaela, siendo la labor del resto muy acertada; aunque el Coro de la Ópera de Barcelona estuvo bastante flojo; la escenografía, expresionista, fue de buena calidad.<sup>317</sup> Lavirgen aún participa en Valencia con el título *Tosca* para partir hacia su próximo destino, la ciudad de Viena, donde representará *Norma*.<sup>318</sup>

## 2.4. EL VERANO MADRILEÑO DE 1980: UNA ETAPA EN SUSPENSE

En vista del éxito que cosecharon el año anterior las producciones musicales realizadas durante las fechas veraniegas, para este mes de julio se va a producir en la capital de España un reencuentro del público con la zarzuela; se programan dos temporadas. La “Compañía Lírica Española” (formada hace tres años y dirigida por Antonio Amengual) presenta en el Centro Cultural de la Villa de Madrid, desde primeros de julio y hasta primeros de agosto, un programa distinto cada semana. Mientras, en la Plaza de Toros se estrena *Antología de la Zarzuela*, espectáculo creado y dirigido por José Tamayo, formada por una selección de la música y canciones de las mejores zarzuelas.<sup>319</sup>

En ésta intervienen Pedro Lavirgen, Ángeles Chamorro, Sergio de Salas, Mari Carmen Ramírez, Fernando Carmona, Paloma Pérez-Iñigo, Francisco Mudarra, Rafael Castejón y Florinda Chico, con el ballet español de Luisillo, la Agrupación Lírica y la Rondalla Española y Banda, bajo la dirección musical de Eugenio M. Marco.<sup>320</sup> El tenor intervino hasta en catorce representaciones.<sup>321</sup>

---

<sup>317</sup> Cfr. DOMÉNECH, M.: “Comienza en Valencia el ciclo de ópera”, en: *El País*, 5 junio 1980. Archivo digital de *El País*.

<sup>318</sup> El día 25 de junio canta esta ópera de Bellini en Viena, según registra en el libro de contabilidad.

<sup>319</sup> Con la escenografía de Pere Francesc, los figurines de Emilio Burgos, Víctor María Cortezo y César Oliva, y la coreografía de Luisillo. Véase cronología de los montajes musicales en *Cincuenta años de Teatro. José Tamayo (1941-1991)*..., p. 218.

<sup>320</sup> Confróntese “Hoy comienza la temporada de zarzuela en Madrid”, en: *El País*, 2 julio 1980. Archivo digital de *El País*. Entre otras zarzuelas a representar por la “Compañía Lírica Española” figuran *Luisa Fernanda*, *Katiuska*, *La rosa del azafrán*, *La Dolorosa*, *La revoltosa* y *La tabernera del puerto*. Los intérpretes son, entre otros: María Dolores Travesedo, Paloma Mairant, Marisol Lacalle, María Fernanda Acebal, Tomás Álvarez, Rubén Garcimartín, Miguel de Alonso y Luis Quirós.

<sup>321</sup> Según libro de contabilidad.

Pese a los planes iniciales, *Antología de la Zarzuela* no pasó por unos buenos momentos, y la empresa Mundial de Espectáculos SA, presidida por Martín Berrocal, no vio cumplidas las expectativas. No consiguió los excelentes resultados económicos que se obtuvieron en la temporada anterior, debido a las noches frías que retrajeron al público, y, según las declaraciones de los cantantes líricos, a la falta de promoción del espectáculo. Todo ello empezó a incidir en los contratos de los artistas, con retrasos y regateos constantes.<sup>322</sup>

Las dificultades de liquidez repercutieron en los pagos, con las correspondientes tensiones entre la dirección y la empresa, y a finales de mes, la Compañía en bloque se presentó en la Comisaría de Policía, reclamando los últimos días de nómina impagados. Entonces, Pedro Lavirgen, señalando a Sergio de Salas y a Eugenio Marco, comentaba a la prensa: “a nosotros tres «nos tuvo en su oficina varias horas [el Sr. Berrocal], sin comparecer ni querer ponerse al teléfono. Más allá del incumplimiento está, incluso, el desprecio a personas que tienen un prestigio y una dignidad»”.<sup>323</sup>

Cancelado el espectáculo de *Antología*, empezaron los preparativos para el otro montaje, un estreno esperado en Madrid por lo curioso: Se trataba de la primera representación en castellano de la *Carmen* de Georges Bizet, en una adaptación del texto realizada por Fernando Quiñones. Pero su estreno se pospuso, y tampoco tendría lugar el 27 de agosto.<sup>324</sup>

El malestar se extendió a todo el elenco que había firmado contrato por dos meses, con treinta actuaciones como mínimo, para la *Antología* y *Carmen*: Stella Silva (*Carmen*), Sergio de Salas (*Escamillo*), Ángeles Chamorro y Fefi Arregui (doble reparto para *Micaela*). Evelio Esteve supliría a Pedro Lavirgen en el papel de José y además de este último, Julio Catania, el bajo, que haría *Zúñiga*; Gladys Bohbot, Emilia Martín, Fernando Carmona y José Rodríguez (los

---

<sup>322</sup> Cfr. R. M .P.: “Los frustrados intérpretes de la ópera «Carmen» denunciarán a Martín Berrocal”, en: *El País*, 28 agosto 1980. A.P.T. Recoge una fotografía del elenco en una vista parcial, sentados de manera distendida tras la rueda de prensa, con Lavirgen ocupando el centro.

<sup>323</sup> *Ídem*.

<sup>324</sup> Confróntese “La ópera «Carmen» definitivamente cancelada”, en: *El Alcázar*, 28 agosto 1980. A.P.T.

componentes del cuarteto), y el director de la orquesta, Eugenio Marco. Nuevamente en rueda de prensa, Pedro Lavirgen actuaba como portavoz: “«Pediremos una indemnización por incumplimiento de contrato, y también daños y perjuicios, porque todos nosotros, para poder hacer Carmen, hemos perdido o renunciado a otros contratos»”. Todos manifestaban estar de acuerdo en el desprecio absoluto que habían mostrado hacia los cantantes líricos, todos ellos, grandes profesionales.<sup>325</sup>

Uno de los temas que enfrentó al empresario con el cuadro artístico fue la diferencia de opinión sobre la idoneidad de la lidia de un toro durante la ópera. No obstante, uno de los motivos de la cancelación final, atribuido por los cantantes, fue la inexperiencia de la empresa en materia de espectáculos líricos, con los continuos celos hacia los gastos exigidos por la dirección escénica de José Tamayo para mantener la calidad. Todo ello originó en el empresario un miedo sobre la rentabilidad.<sup>326</sup>

Pedro Lavirgen, en una entrevista que un mes más tarde mantiene con un periódico ovetense (*La Voz de Asturias*, 18 de septiembre de 1980), es interrogado sobre este fallido proyecto madrileño en el que doscientas personas, ocupadas durante los dos meses de ensayo, no cobraron por su trabajo. Como parte protagonista afectada, sus palabras nos permiten conocer directamente su punto de vista:

“«Ocurrió, sencillamente, que después de dos meses de ensayos, el empresario, Berrocal, se echó atrás (...) Tamayo hace unos montajes importantes y lógicamente cuestan dinero. Y es posible que Berrocal, en principio, se haya asustado un poco de los costos. Por otra parte, estaban previstas diez funciones». Hubo una discusión sobre una corrida de toros auténtica en medio de la representación operística, y el costo por función se estimó en unos tres millones,

---

<sup>325</sup> Cfr. R. M .P.: *Op. cit.*

<sup>326</sup> “Los cantantes de Carmen denuncian incumplimiento de contrato”, en: *ABC*, 28 agosto 1980. A.P.T. El director de escena y los cantantes opinaban que sus voces eran suficientes para crear el dramatismo de la tragedia y que los quince minutos de lidia entre el tercer y el cuarto actos, al pie del desenlace, romperían el dramatismo. Berrocal, por contrario, sí era partidario, aunque añadiese una dificultad económica generando gastos adicionales como los de una corrida.

incluido todo. El empresario «hizo sus cálculos y estimó que para cubrir aquella inversión era necesaria una entrada diaria de doce mil personas –ciento veinte mil en los diez días– y consideró que era difícil de lograr esta asistencia. Por ello desistió del propósito».<sup>327</sup>

En este ambiente de “suspense estival”, en plena vivencia de las representaciones de *Antología* y antes de la tensión que produce la cancelación de la ópera *Carmen*, Pedro Lavirgen escribe en el periódico madrileño *Ya* un artículo. “El talento de Pedro Lavirgen”, esta vez con la pluma, nos muestra lo que significa para él ser tenor, distinguiendo en este vocablo una doble faceta entre divo y profesional; las peculiaridades de ésta en relación con el resto de las voces, su profunda admiración hacia Alfredo Kraus y, sobre todo, los desencantos iniciales, así como los sinsabores y mieles que conllevan esta labor profesional. Dejemos que sean sus palabras, por interesantes y concisas, las que nos introduzcan en su mundo interior:

“La profesión. Es éste un concepto que muchos cantantes no entienden. El cantante de ópera, generalmente, piensa siempre en divo. El pintor, el escultor, el arquitecto puede ser genial, bueno o vulgar, pero rara vez se plantea la cuestión del divismo en la acepción que nosotros –los operísticos– la entendemos. Hago este pequeño preámbulo porque quiero poner de manifiesto cuál ha sido siempre el objetivo de mis aspiraciones desde que inicié mis estudios de canto y posteriormente mi carrera. Aunque ahora que conozco bien nuestro mundo de la ópera veo clara la diferencia entre divo y profesional. Ya en los albores de mi carrera, por instinto natural de mi carácter, yo encaminaba mi actividad y mis estudios en ese sentido, cuando un compañero amigo, gran barítono italiano, hombre cargado de humanidad y sabia experiencia, me aconsejó un día en que mi ánimo estaba un tanto deprimido porque las cosas no me iban muy bien: «Caro Pedro, fai la professione e non pensare al divismo». Yo no olvidé nunca aquellas

---

<sup>327</sup> Entrevista ofrecida en la *La Voz de Asturias*, de fecha 18 de septiembre de 1980, tomada de ARRONES PEÓN, L.: *Historia de la Ópera en Oviedo (1970-1985)*. Tomo III. Asociación Asturiana de Amigos de la Ópera de Oviedo. Oviedo, 1987, p. 388.

palabras. Añadió después que el cantante que sólo piensa en el estrellato como meta, salvo una proporción increíblemente reducida que lo consigue, puede caer en un pozo sin fondo de sufrimientos y frustraciones. Se creará siempre un incomprendido y culpará a la ignorancia de los demás sus estancamientos y fracasos.

Complejo mundo el nuestro de la ópera. Cada cantante es un problema, y dentro de la profesión, el tenor (mágico vocablo, tanto para los aficionados como para el propio ejerciente, con su complejo de divo, de casi superhombre) existe un dicho clásico en nuestro ambiente: «Il pubblico va in teatro per sentire il tenore». El tenor centra siempre la atención y el interés del aficionado en cualquier reparto de cualquier ópera, cuando el rol de esta cuerda de la clave de sol es importante o determinante. Muchas veces ocurre (¡tantas!) que esta expectativa se ve defraudada, y con el triunfo se alza el barítono, la soprano y no pocas veces la mezzosoprano, según la importancia de su rol. El tenor, salvo poquísimas excepciones, es el más irregular, inconstante y caprichoso elemento de este variopinto mundo de los profesionales de la ópera. Y si tuviese que citar a alguien como ejemplo de esta rara excepción nombraría, porque lo merece, a nuestro admirable y admirado Alfredo Krauss, extraordinaria mezcla de profesionalidad y divo, cuya trayectoria, me atrevo a afirmar, no tiene parangón con ningún otro tenor de la actualidad y del inmediato pasado. Rey de la técnica y con un talento musical fuera de serie, ha hecho de su voz un perfecto vehículo para la música cantada. Sus actuaciones se cuentan indefectiblemente como éxitos seguros a priori, resultado de la infalible seguridad a que tiene acostumbrados a sus oyentes.

La carrera del tenor es dramáticamente difícil, salvando las naturales excepciones. Yo lo he probado y sufrido y, por supuesto, después gozado en mi propia naturaleza. Cuando tuve mi primer contacto auditivo, allá por mis diecisiete años, con la música operística, y concretamente con unas arias cantadas por el inigualable Miguel Fleta, automáticamente decidí que si encaminaba mi destino por el sendero de la música, no podía ser otra cosa que tenor. Tenor «es compendio de gloria, fama, halagos, dinero; caramelo de veneno que exalta la

mente y el espíritu». Cantar una romanza de tenor produce placer físico, y si además eres profesional, te pagan «profundamente», como diría un castizo italiano.

Y aquí llegó justamente mi primer terrible desencanto. O venía de mi querida Córdoba (concretamente de Bujalance), convencido, porque así me lo habían asegurado, de que asombraría a todos con mi «potente voz» y que inmediatamente se me disputarían los empresarios para presentar a la gran revelación del género lírico español. Para hacerlo breve diré que un año más tarde estaba pagando esta ingenuidad y, por qué no decirlo, esta absurda vanidad, encontrándome formando parte de un coro, y ni siquiera considerado como de los mejores. La lección no fue vana, aunque la frustración me hizo padecer indeciblemente, hasta el punto de casi hacerme abandonar mis aspiraciones. Pero pudo más mi vocación y la seguridad de que, a pesar del tremendo primer choque con la cruda realidad, yo poseía los elementos indispensables para, al menos, emprender la carrera del tenor solista, con la lógica incógnita del nivel que podría alcanzar. Aunque, como sugiero al principio, mi actitud la tenía bien clara: mi aspiración era llegar a ser un profesional de primera clase, musical, seguro y eficaz, sin que en mi mente entraran nunca los vapores del divismo y toda la aureola que ello trae consigo. Debo señalar que aunque mi meta era la ópera, dadas mis limitaciones –la autovaloración fue siempre una obsesión para mí–, estaba descontado que debía pasar la primera etapa como tenor de zarzuela.”<sup>328</sup>

La lectura de estas palabras, pese a la retórica empleada, muestra la frialdad con la que Pedro Lavirgen ha descrito sus propias convicciones. Ha despojado la posible aureola de divismo que le hubieran podido asignar y, nuevamente, nos muestra el lado de la vocación y de la profesionalidad como cantante, hasta llegar a una cota de la fama.

En este punto opinamos que, una vez analizada la carrera de Lavirgen y sus propias palabras de la entrevista, su figura encierra, junto a su faceta vocal, el arte de ser fiel a sí mismo. Como él dice, ha señalado, ha conseguido llegar a ser un profesional de primera clase, musical, seguro y eficaz.

---

<sup>328</sup> LAVIRGEN, P.: “Pedro Lavirgen, de profesión tenor. Es compendio de gloria, fama, halagos, dinero; caramelo de veneno que exalta la mente y el espíritu”, en: *Ya*, 3 agosto 1980, p. 25. Palabras ilustradas con una fotografía del tenor, caracterizado como Otello.

## 2.5. TRES TÍTULOS PARA OVIEDO

En el seguimiento de la actividad canora del tenor, una representación de *Payasos* en Santander<sup>329</sup> nos conduce hasta la ciudad de Oviedo; pues, en el mes de septiembre, la Asociación de Amigos de la Ópera ovetense tiene todo a punto para el desarrollo de la XXXIII Temporada. Pedro Lavirgen, ausente de esta ciudad desde 1971, va a interpretar tres títulos: *La forza del destino*, *Il tabarro* e *I pagliacci*.

La capital asturiana ha pasado por la experiencia de la organización de XXXII Temporadas en las que se han ofrecido 50 títulos en 190 representaciones, de los que 43 pertenecían al género italiano. Ha contado con el respaldo del público, que fue el gran soporte de estas temporadas, pero con insuficientes ayudas económicas para su desarrollo.<sup>330</sup> Efectivamente, las dificultades por las que estaba atravesando la Asociación ovetense en aquellos momentos, aún sin percibir subvenciones, se reflejaban en los comentarios de la prensa, referidos a los problemas económicos que eran de tal envergadura que, o se tomaban medidas, o desaparecía después de tantos años de esfuerzo y tras haber ganado crédito operístico de carácter internacional. Esperaban que la ciudad, los aficionados, los mecenas y el Ministerio supieran reaccionar para arbitrar las soluciones necesarias.<sup>331</sup>

Desde el año 1976, la obtención de las subvenciones estatales para este acontecimiento operístico era cada vez más difícil. Tras las primeras elecciones municipales, el propio Ayuntamiento ovetense, asistiendo a la renovación de las formas democráticas de representación ciudadana, encontraba dificultades para

---

<sup>329</sup> Día 2 de septiembre de 1980, según el libro de contabilidad.

<sup>330</sup> Véase el artículo firmado por Florestán y publicado en el diario *La Nueva España*, de fecha 31 de agosto de 1980, tomado de la obra ARRONES PEÓN, L.: *Op. cit.* p. 380. En el mismo hace un recorrido por las temporadas celebradas, recordando a los principales intérpretes y las obras en las que alcanzaron mayores éxitos.

<sup>331</sup> Confróntese *Op. cit.*, p. 384. Artículo de *La Nueva España*, fecha de 17 de septiembre de 1980. También recoge el publicado en la misma fecha en *La Voz de Asturias*, que dedicó varias páginas especiales a la ópera, en las que se reflejaba las subvenciones, las sustituciones y otros problemas que había conllevado la organización; la censura de algunos aficionados a los precios de los abonos y localidades de esta ocasión, y unas referencias sobre los intérpretes asturianos Belén Genicio y Joaquín Pixán, además de una entrevista al crítico Antonio Fernández -Cid.

mantener su patrocinio. La ópera empezaba a verse, errónea y lamentablemente, poco menos que como un puro acto social, a lo que se unían las demandas de las Asociaciones de Vecinos que reclamaban la atención a otros problemas y solicitaban que el dinero que se dedicaba al Campoamor se destinara a otros fines. La Comisión de Ópera de la Corporación Municipal dejó entonces de patrocinar la organización, aunque se mantuvieron en vigor los contratos adquiridos con los cantantes para el año 1978. La solución vino con la constitución, en 1977, de la Asociación de Amigos de la Ópera: Manuel Álvarez Buylla, antiguo alcalde y aficionado, estaba al frente de la entidad que permitió la continuidad de la tradición lírica en Oviedo.<sup>332</sup>

En la temporada que nos ocupa, tras *La traviata* inaugural, el telón del Teatro Campoamor subió el día 17 de septiembre para la segunda función de abono con *La forza del destino*, con el siguiente cartel de intérpretes: Ángeles Gulín (Leonora), Pedro Lavirgen, Antonio Salvadori (Don Carlo), Marta Luisa Nave (Preciosilla), Mario Rinaudo (Padre Guardinao), Enrico Fissore (Fra Melitone), Cecilia Fondevilla (Curra), Giovanni Foiani (Marqués de Calatrava), Gianfranco Manganotti (Trabuco), Nino Carta (Alcalde y Chirugo). Angelo Campori fue el maestro director y concertador de la Orquesta de Cámara de Asturias, participaba el Coro de la ABAO, y Diego Monjo se hizo cargo de la dirección de escena.<sup>333</sup>

Analicemos los comentarios críticos que sobre el rol de Don Álvaro, asumido por el tenor Lavirgen, aparecen publicados en diversos periódicos *La Nueva España*, *La Voz de Asturias*, *El Comercio de Gijón*, *ABC* y *Región*.

---

<sup>332</sup> Vid. *Op. cit.*, pp. 38-39. Siempre hubo detractores para la ópera. En aquel verano hubo una gran escasez de agua y se amenazó al Ayuntamiento con una manifestación de mujeres con cubos ante el teatro. La ópera siempre aparecía como motivo condenatorio cuando no podían complacerse las demandas de las Asociaciones.

<sup>333</sup> Cf. *Ídem*, p. 385. En el cartel y programas de la Temporada se hace constar al tenor Giuseppe Giacomini, que fue sustituido posteriormente por Pedro Lavirgen. El día 2 de septiembre en *La Voz de Asturias* se anunciaban las sustituciones de María Chiara por Adriana Maliponte y Ángeles Gulín –posteriormente la Maliponte fue también suplida por Françoise Garner–, y el tenor Giuseppe Giacomini por Pedro Lavirgen y Bruno Ruffo.



En el diario *La Nueva España* de fecha del 19 de septiembre, Florestán escribe que Lavirgen “conserva su voz tan buena, segura «arriba» y más robusta en los graves con igual calidad, empleándola medida y sabiamente, con buena expresión y una afinación perfecta siempre”. Así de evidente se mostró en el primer dúo variado de aires; mejor después en los recitados y *O tu che in seno*, por expresión, claridad y gusto; con lo mismo cantó el dúo con el barítono, poniendo mayor empeño y la más acentuada expresión.<sup>334</sup>

El firmante Dapertutto, en *La Voz de Asturias*, de la misma fecha que la anterior, califica la puesta en escena de esta *Forza* de pobre, pareciéndole un tanto vulgar en algunos momentos. Con respecto al intérprete de Don Álvaro, manifiesta que se sorprendió al escucharlo conforme evolucionó en cada uno de los actos:

“Oyendo su primer acto no nos supusimos que se superase como lo hizo (...) ya que en este primero no fue ni la sombra de lo demás. Se entregó materialmente en «O tu che in seno» y mucho más en el dúo con el barítono logrando una interpretación muy buena, con sentimiento, con poderío y pese a todas las dificultades con seguridad. Lo mismo cabe decir ya de todo el resto de la obra (...) manteniéndose siempre en tan buena línea de canto.”<sup>335</sup>

En ese sentido viene a coincidir con el crítico de *El Comercio* de Gijón:

“Pedro Lavirgen no pudo brindarnos los alicientes de una voz fresca y diáfana; es la suya de una virilidad irregular, peor nos ha deparado, en cambio, superada cierta frialdad, una gran encarnación de su papel (...) a partir de su intervención capital en el segundo acto (...) su entrega sin reservar, el ardor de su temperamento y la manera de volcarse sin paliativos ha sido el milagro de una resurrección y elevación a la altura por todos esperada.”<sup>336</sup>

---

<sup>334</sup> Cfr. *Ídem*.

<sup>335</sup> Vid. *Ídem*. Este mismo diario, *La Voz de Asturias*, mantenía una entrevista con Pedro Lavirgen en la que se le preguntaba por su larga ausencia de las temporadas ovetenses, tal y como ya hemos ofrecido en un momento anterior de nuestro trabajo. *Ídem*, p. 387.

<sup>336</sup> Noticia firmada con las iniciales I.C.F., de fecha de 19 septiembre 1980, tomada de ARRONES PEÓN, L.: *Op. cit.*, p. 386.

Esta característica de crecerse conforme avanza la representación la reconoce también Antonio Fernández-Cid, en *ABC* (recordemos que ya en otras ocasiones también le ha señalado este rasgo), así como la de su temperamento y generosidad vocales:

“Pedro Lavirgen es tenor temperamental, en el que ha de agradecerse por encima de todo su generosidad vocal y expresiva. Canta con persuasión y necesita, diríamos, que la voz se caliente, por lo que lo menos feliz se dio en el primer acto. Los agudos muy brillantes, magníficos en el segundo dúo con el barítono pueden unirse a la espléndida romanza.”<sup>337</sup>

Un último punto de vista sobre el tenor, es el de Aquiles García Tuero quien escribe en el diario *Región*:

“Cantó en todo momento manteniendo un gran nivel en el orden técnico (...) de manera muy especial en los tres pasajes mas comprometidos de la obra como son, la célebre romanza del tercer acto, el dúo de la camilla y el dúo del último acto.”<sup>338</sup>

Como cierre de esta temporada ovetense del Campoamor, el día 25 septiembre se representó *Il tabarro e I pagliacci*, siendo en esta ocasión Miguel Roa el maestro director. En el cartel de la primera figuraba el siguiente reparto: Ángeles Gulín (Giorgietta), Pedro Lavirgen (Luigi), Giampiero Mastromei (Michele), M.<sup>a</sup> Rosa Ysas (Frugola), en los principales, con Nino Carta, Giovanna di Rocco y Gianfranco Manganotti. Al coincidir ambos títulos en una sola sesión, en el reparto hubo doblete de algunos cantantes como: Belén Genicio, Pedro Lavirgen, Giampiero Mastromei, Enric Serra y Gianfranco Manganotti.

La obra de Leoncavallo contó con la dirección de escena de Emilio Sagi en una producción nueva. Siguiendo a Luis Arrones Peón, le resultaba demasiado pretencioso una producción cuando los medios son relativos y el tiempo de ensayo tasadísimo, pero Emilio Sagi y Julio Galán (decorados) mostraron, al menos, una inquietud artística, sensibilidad y un afán de hacer las cosas bien.<sup>339</sup>

---

<sup>337</sup> *Ídem*, p. 387.

<sup>338</sup> *Ídem*, p. 386.

<sup>339</sup> *Ibidem*.

La representación de *Il tabarro*, escribe Florestán (*La Nueva España*, fecha de 27 septiembre de 1980), es una obra menos conocida por el auditorio, pero causó buena impresión. En ella, Ángeles Gulín tuvo una buena actuación, así como Pedro Lavirgen cantando el dúo con Giorgetta, sobre todo en su segunda parte, luciendo mucho en *Filie di gelosia*, como antes en *Hai ben ragione*, dándole variedad de acentos, creciéndose y terminando brillantemente. Por lo que respecta a *Pagliacci*, gustó mucho Belén Genicio en su presentación, y Lavirgen dio un buen Canio, ya desde el comienzo afinado, claro, movido, mejor en *Un tal gioco*, bien dominado. Se elevó mucho en *Vestí la giubba*, en donde estuvo muy sentido en la expresión, con variada sonoridad segura y audaz y bueno en *Spersi*.<sup>340</sup>

Corrección para la parte de Pedro Lavirgen dando toda la intensidad y dramatismo de una manera especial en su aria, que también le atribuye Aquiles García Tuero (*Región*), que veía cumplida su expectativa con la interpretación de un verdadero especialista del verismo: Pedro Lavirgen cantó con intención, profundidad y sentido estético.<sup>341</sup>

Para *Dapertutto*, *La Voz de Asturias*, el primer artífice del éxito fue la orquesta. Afirma que Ángeles Gulín encontró un personaje que vocalmente le viene a la medida, gracias un centro que maneja perfectamente y ese paso a los graves que la dotan de un especial dramatismo. De Pedro Lavirgen señala:

“Aunque su voz se resintió en pasajes de tesitura muy forzada. Cantó acertadamente, con inteligencia y con mucha entrega; diríamos que con una ética profesional que raya en una valentía sin límites (...) Como Canio de nuevo alcanzó cotas extraordinarias. Lució una voz más incisiva y brillante, ganando con facilidad las notas altas, y si ya nos gustó en la entrada y en el «Vestí», nos entusiasmó en el «Non, pagliacci», donde logró una interpretación acorde en el dramatismo.”<sup>342</sup>

---

<sup>340</sup> *Ídem*, p. 399.

<sup>341</sup> *Ídem*, pp. 399-400. Aquiles García Tuero escribe para el diario *Región*.

<sup>342</sup> Confróntese *Dapertutto*, en *La Voz de Asturias*, 27 septiembre 1980. Tomado de *Ídem*, p. 400.

También Antonio Fernández Cid, nuevamente en *ABC*, nos vuelve a dejar su testimonio de cómo discurrieron las dos obras. Coincide con los detalles señalados por otros críticos para el resto de los miembros que han intervenido, de ahí que sigamos su descripción. Dentro de lo tradicional califica de muy buena y sugerente la ambientación, con una ordenada distribución en el movimiento de figuras, aunque se perdieron bastante las intervenciones vocales internas, incluso de la orquesta. Ésta, pese a la dificultad de la partitura, se benefició de esa fuerza captadora peculiar en Puccini, dirigida con justo criterio por Miguel Roa, que en *Payasos* no alcanzó una realización tan estimable en lo que se refiere a pulcritud, aunque sí en el estilo, dado que para las dos obras debió controlar el volumen sonoro con respecto a los cantantes.<sup>343</sup>

En todo caso hubo un trabajo digno del aplauso para todos los intérpretes de Puccini: desde los pequeños cometidos que desempeñaron Giovanna Di Rocco, Manganotti, Carta, María Rosa Ysas, hasta la tripleta base: Giampiero Mastromei, barítono de noble condición vocal, sólido volumen y adecuación perfecta para el Michele; Pedro Lavirgen que dio pasión y calor lírico a Luigi; Ángeles Gulín, que sin tener que pensar como ellos en los inmediatos *Payasos* cantó en noche memorable y con una perfecta incorporación vocal y escénica de la Giorgetta, personaje ideal para ella.<sup>344</sup>

Por lo que atañe a *I pagliacci*, aplaude de nuevo la sensibilidad y el acierto escénico directorial de Emilio Sagi y el apoyo del decorador. Gianfranco Manganotti cantó bien la serenata de Arlequín, y el barítono Enric Serra, con material más sólido que el recomendable para el lirismo romántico de Silvio, contribuyó con seguridad y eficiencia. Belén Genicio, pese a su voz importante, no le pareció la indicada para la ingrata partitura de Nedda. Giampiero Mastromei

---

<sup>343</sup> Cfr. Noticia de *ABC* de Madrid, 27 septiembre de 1980. Nuevamente la labor de hemeroteca nos es facilitada en la precisa obra de ARRONES PEÓN, L.: *Op. cit.*, p. 401, en la que además se recoge una fotografía de Lavirgen.

<sup>344</sup> *Ídem.*

fue un estupendo Tonio, por tipo y condición vocal, mientras que Pedro Lavirgen tuvo momentos muy bellos y en todos sostuvo un nivel digno, y se rinde ante su fervor temperamental y su línea de artista que lo da todo, sin reservas, con fuerza de comunicatividad.<sup>345</sup>

El presidente de la Asociación Asturiana de Amigos de la Ópera, Francisco Izquierdo Valdés, ofrecía en *La Voz de Asturias* un juicio sobre los resultados de las distintas funciones desarrolladas en la recién terminada XXXIII temporada. Juzgando con una valoración de cero a diez puntos, estimaba que el conjunto se merecía un siete. Luego, mirando las obras por separado y analizados los pros y contras habidos en cada una, daba a *Traviata* y *La forza* la calificación de notable; aprobado con reparos, a *Trovador*; sobresaliente a *Lucía*; y notable para *Sonambula*, *Tabarro* y *Pagliacci*. Coincidiendo con la bajada del telón de la presente temporada ya se estaba anunciando la cartelera y artistas de la venidera.<sup>346</sup>

Luis Arrones Peón, en su obra de carácter más resumido como es *Teatro Campoamor, crónica de un coliseo centenario*, nos ofrece las siguientes valoraciones: *La forza* es descrita como una función desigual, mientras que para la sesión de las óperas *Il tabarro* y *Payasos* le merece la siguiente expresión: “Resultado: otra buena función: bien Belén Genicio y Mastromiei aunque éste tuvo un ligero quiebro en el Prólogo; espléndido Lavirgen.”<sup>347</sup>

Durante los primeros días del mes de octubre de 1980 se publicaron varios comentarios en la prensa local ocupándose con mayor detalle de los resultados de las funciones de la Temporada. Uno de ellos corresponde a Aquiles García Tuero. En el diario *Región*, destacaba el ambiente que se creaba alrededor de la

<sup>345</sup> Cfr. *Ídem*. Tras la bajada de telón para este título, las noches de ópera de Oviedo no volverían a contar con el ¡bravo! inconfundible de Ignacio Buylla. El último fue para Pedro Lavirgen en la frase final de *Payasos*. Con estas palabras el autor de esta nota exalta la figura del fallecido, sus virtudes humanas, sus actividades sociales, su amor por la música y la fascinación por las facultades de Mario Filipeschi, Raimondi y José M<sup>a</sup> Carreras. Véase GÓMEZ- SANTOS, M.: “Ignacio ha muerto”. A.P.T. Recorte de prensa, 21 marzo 1981.

<sup>346</sup> Cfr. ARRONES PEÓN, L.: *Op. cit.*, p. 402. Izquierdo, anunciaba a la vez que, para la Temporada de 1981, eran fijos ya los títulos de *Tosca*, *Gioconda*, *Rigoletto* y *Pescador*, así como los cantantes, Carreras, Kraus, Manuguerra, Gulín, Devia, Pons y Kari Nurmela.

<sup>347</sup> Vid. ARRONES PEÓN, L.: *Teatro Campoamor. Crónica de un coliseo centenario, Oviedo 1892-1992*. Real Instituto de Estudios Asturianos. 1993, p. 310.

temporada ovetense, pero que desde el punto de vista técnico –señalaba– es un auténtico desastre, y no sólo en esta ciudad, sino en toda España, porque no existe una estructura que signifique la estabilidad: Oviedo no deja de ser un simple efecto multiplicador de lo que está sucediendo en el resto del país.<sup>348</sup>

## 2.6. POR TIERRAS AMERICANAS: URUGUAY, BALTIMORE Y MÉXICO

A primeros del mes de octubre, nuestro tenor viaja a las Américas, primeramente a tierras suramericanas porque en Montevideo va a ofrecer tres representaciones de *Otello* y un Concierto de Conmemoración del Día de la Hispanidad. Seguidamente lo encontraremos en Norteamérica, en Baltimore interpretando a Calaf; y por último, ya en Centroamérica, interviene en la ciudad de México, con *Las vísperas sicilianas*. Pasemos a comentarlas.

La primera referencia nos conduce al Teatro Solís de **Montevideo** (Uruguay) donde se desarrolla la Temporada Lírica del SODRE. Se va a poner en escena la ópera *Otello*, obra ausente de este escenario desde hace medio siglo, por lo que el crítico, tras la representación del domingo 5 de octubre, recuerde el impacto para quienes no la escuchaban desde hacía 48 años.

Ahora el teatro oficial cuenta con una Orquesta Sinfónica, Coros y Cuerpo de Baile uruguayos, al que se añaden los intérpretes locales, Juan Carlos Gebelin (Yago), Rita Contino (Desdémona) y Menasse Hadjes (Casio). Junto a ellos, señala el periódico *El Día* de Montevideo, se suma un internacional, el protagonista español Pedro Lavirgen:

“Demuestra ante todo, poseer una segurísima escuela técnica, que le permite que su instrumento vocal funcione con pareja eficacia a través de una amplia extensión y dentro de los más distantes planos dinámicos. Su difícil papel tuvo su condigna parte en la labor escénica.”<sup>349</sup>

---

<sup>348</sup> Palabras de Aquiles García Tuero que hemos tomado de la obra ARRONES PEÓN, L.: *Historia de la Ópera en Oviedo (1970-1985)*. Tomo III, p. 402.

<sup>349</sup> Véase LAGARMILLA, R. E.: “Discreta aproximación a «Otello» de Verdi”, en: *El Día*, Montevideo, 7 octubre 1980, p. 11. Subtítulo: Tuvo ante todo grandes intérpretes vocales.

Sigue comentando el reparto y la escenografía de Osvaldo Reyno, esquelética e incolora, inadecuada para enmarcar una acción servida por una música robusta y colorista. No obstante, las posibles deficiencias no son obstáculo para valorarlo como un espectáculo que debe verse; pues en la ópera, la música es fundamental y avasalladora “cuando se dispone, como ahora de tan buen plantel de cantantes, así como de un director seguro y dinámico como el maestro Krieger.”<sup>350</sup>

Washington Roldán, que escribe para *El País* de Montevideo, también destaca la labor del visitante considerado una voz ideal para Otello:

“Tal vez le falte estatura trágica, proyección temperamental, pero es un tipo de tenor dramático con cauce generoso y parejo en el que se destacan los graves abaritonados y un centro de notable rendimiento sonoro. Sus recursos técnicos no parecen ser demasiado ricos en dinámica y timbre pero tiene en cambio nobleza de línea, sobriedad y sinceridad expresivas, dignidad de gesto y actitud, instinto de cantante-actor más espontáneo que elaborado. Musicalmente es muy correcto, firme de afinación y únicamente su ritmo parece por momentos algo inestable. Hay muy pocos Otellos en el ambiente lírico de hoy; Lavirgen es uno de ellos y haberlo conseguido para cantar con nuestro elenco fue un privilegio.”<sup>351</sup>

Finalmente, repasa a todos los participantes y la escenografía porque, coincidiendo con el anterior crítico, la puesta no ayuda, como por ejemplo en las figuras inmóviles contemplando la muerte de Otello. Sin embargo, Lavirgen salvó el bache con el suicidio, y sus últimas frases son muy conmovedoras, bajando el telón en un impresionante silencio previo al estallido de la ovación.<sup>352</sup>

El protagonista del drama verdiano todavía recibe palabras de elogio en una tercera reseña, nuevamente del matutino uruguayo *El Día*, donde recoge que

---

<sup>350</sup> *Ídem*. Reproduce un dibujo del tenor en su rol verdiano. *Otello* fue estrenado en 1887 y al año siguiente, en Montevideo, lo que nos da una idea del ambiente lírico que presidió dicha ciudad

<sup>351</sup> Cfr. ROLDÁN, W.: “Otello, luego de medio siglo”, en: *El País*, Montevideo, 7 octubre 1980, p. 11. Recoge una foto del tenor.

<sup>352</sup> *Ídem*.

la obra de Verdi “estuvo a cargo de una de las voces más importantes del actual panorama lírico mundial: el tenor español Pedro Lavirgen”, quien con tres representaciones demostró cabalmente ser el personaje ideal para Otello:

“Lavirgen posee un excelente registro de tenor dramático con una notable potencia y variedad de color y de expresión. Su dicción es impecable, su técnica segura y su musicalidad ilimitada.”<sup>353</sup>

Tras esta presentación, el periodista inicia una entrevista al tenor y éste repasa sus comienzos. Sus palabras demuestran la madurez de un artista que es consciente del camino realizado y que se puede sentar a otear desde el horizonte el camino ascendente que ha realizado, pero sin perder el aplomo que significa vivir con los pies sobre la tierra. Expone su experiencia profesional y, tras marcar como referencia de su debut el año 1959, explica:

“De aquí en adelante el camino no fue de rosas parece que es ya una cosa establecida a priori para el que comienza una carrera el ponerle cuanto obstáculo exista. De cualquier forma yo siempre tuve una fe ciega de mis posibilidades reales, nunca me deslumbré con las posibilidades de ser un superdivo a la altura de un Caruso, jamás entró en mis cálculos, pero siempre estuve seguro que podría ser un buen profesional.”<sup>354</sup>

Evidentemente, esa fe ciega no le jugó una mala pasada, y testigo de ello son los teatros del mundo en los que ha intervenido. Nos recuerda también cuando al año siguiente de la *Aida* de México, fue contratado para hacer *Turandot*, una de las emociones más grandes de su vida. El entrevistador, tras mantener una larga conversación, confiesa que está “ante un Otello magistral tanto en la escena como en la vida real” y se despide recordándonos las últimas palabras que mantuvo el con el tenor en la conversación: «El día que pierda el sentido de la amistad, del honor, de la lealtad, el día que mis seres queridos no estén ante todo, ese día comenzaré a morir un poco».<sup>355</sup>

---

<sup>353</sup> Véase STÉFANI, D.: “«Otello» en Montevideo. Entrevista al Tenor Español Pedro Lavirgen”. A.P.T. Recorte de prensa, atribuido a *El Día*, Montevideo, octubre 1980. Foto de Pedro Lavirgen y a pie de la misma una frase del tenor: “No hay mejor maestro que el escenario”. A lo largo de la entrevista tiene palabras de reconocimiento para todo el elenco. Recogido en Apéndice Doc. N.º 204.

<sup>354</sup> *Ídem.*

<sup>355</sup> *Ídem.*



Pedro Lavirgen, una vez finalizadas las tres funciones de los días 5, 7, y 11 de octubre, todavía tiene en la capital uruguaya una despedida de broche de oro<sup>356</sup>, se trata de una actuación en el Concierto de Conmemoración del Día de la Hispanidad, celebrado igualmente en el Teatro Solís el lunes día 13 de octubre. Un concierto extraordinario con la Orquesta Sinfónica Municipal, en un programa de arias y dúos de zarzuela, junto a la soprano Carmen Sensaud y el pianista uruguayo Humberto Quagliata.

Como era previsible, explica José Novoa en el rotativo *La Mañana*, el gran tenor era la principal atracción, y una multitud atraída por la programación se congregó en el Solís agotando las localidades. El plato fuerte era el español en *No puede ser*, de *La tabernera del puerto* de Sorozábal, cantada con una entrega y presencia escénica que conquistó al público en su totalidad. Luego vino *La granadina* de *Los emigrantes*, en una versión de Lavirgen que fue una delicia de frescura, intención y expresividad, uno de los momentos más destacables del concierto. El tenor fue notablemente acompañado por la orquesta bajo la flexible conducción de A. Kriege, provocando el delirio del auditorio. Ante el fervor y los aplausos, Lavirgen repitió *La granadina* en la misma línea de expresividad, aunque con algún cambio de fraseo, sin mengua de musicalidad.<sup>357</sup>

Del suelo uruguayo, diez días más tarde lo encontramos al norte del continente americano, en **Baltimore**, para intervenir en tres representaciones de *Turandot*, dentro de la inauguración de la XXX Temporada de la Ópera, a celebrar en el Lyric Theatre de Baltimore los días 23, 25 y 27 de octubre.<sup>358</sup>

Pamela Myers como Liú y Marisa Galvany como Turandot, comparten la cabecera del reparto, con la dirección de Kenneth Schmerhorn al frente de la Orquesta Sinfónica de Baltimore y un tenor ya conocido por este público.

---

<sup>356</sup> Programa de mano. *Otello*. Teatro Solis, días 5, 7, y 11 de octubre de 1980.

<sup>357</sup> Confróntese NOVOA, J.: "Furia española en lid musical", en: *La Mañana*, Montevideo 16 octubre 1980, p. 11. Recoge fotografía del tenor con la orquesta durante su intervención. Tras las páginas orquestales *Mazurca* de *Luisa Fernanda* y el estreno de la obra *Coruñesas* de R. Groba, intervino el pianista en la obra de Turina. Posteriormente la orquesta reanudó su interpretación con el *Interludio* de *La Leyenda del Beso*, que dio paso a las páginas vocales.

<sup>358</sup> Programa de mano. *Turandot*. Baltimore Opera Lyric Theatre. 23, 25 y 27 de octubre de 1980.

Efectivamente, a lo largo de su carrera visitó la ciudad en el año 1971 para intervenir en los títulos *Macbeth* y *Madama Butterfly*; y en 1974 para abordar *Payasos*. La ópera de Puccini constituye la última obra de este género que interpretará ante este público, pues visitará nuevamente la ciudad en 1984 para ofrecer un concierto.

Cantando el papel de Calaf estaba Pedro Lavirgen, cuya voz de tenor fue de una brillante conjunción y que tuvo un momento musical importante en el tercer acto, con la familiar *Nessun dorma*, por el que fue recompensado con cálidos aplausos.<sup>359</sup> Aspecto que nos reiteran las críticas, señalando que estuvo bien tanto en voz, de cálido timbre, como en la convincente presencia escénica, sin que la ópera funcionase del todo, al no contar con una Turandot espectacular<sup>360</sup>; o como aquella nota de prensa que tilda su versión del romántico acto III como lleno de un cierto aire de machismo occidental.<sup>361</sup>

Una cuarta referencia periodística nos subraya el ardor y la convicción puestos por el tenor durante la representación:

“Pedro Lavirgen produces strong and robust sounds without bawling in the heavy part of Calaf. It is not a terribly detailed performance, but there is ardor and conviction, not least in «Nessun», where the Spanish tenor produces an impassioned, ringing tone”.<sup>362</sup>

---

<sup>359</sup> “A musical highlight was the performance in the third act of the familiar «Nessun Dorma», sung by Mr. Lavirgen. He was rewarded with warm applause.” Confróntese C. HAYNES, A.: “Superb production of «Turandot» opens opera season”, en: *The Evening Sun*, 24 octubre 1980, p. B. 12.

<sup>360</sup> “Spanish tenor Pedro Lavirgen is pleasing in both voice and deportment as Calaf but as everyone knows, this opera does not work unless the Turandot is spectacular”. Cfr. LAMPLEY, C.: “Turandot”, en: *The Critic's place*, 23 octubre 1980. A.P.T.

<sup>361</sup> “As Calaf, the Spanish tenor Pedro Lavirgen sang wíth warmth of timbre and convincing presence. His Act III smooch carried a western macho conviction”.Cfr. HARRIS, R.P.: “Baltimore Opera’s «Turandot» is an innovative production”, en: *News American Staff*, 24 octubre 1980. A.P.T.

<sup>362</sup> “Pedro Lavirgen produce sonidos fuertes y poderosos sin vociferar (gritar) en la difícil parte de Calaf. No es una representación terriblemente detallada, pero hay ardor y convicción, especialmente en «Nessun», donde el tenor español emite un apasionado color vocal.”Cfr. CERA, S.: “Fresh star with «Turandot»”. A.P.T. Recorte de prensa, atribuido a 1980. Recogido en Apéndice Doc. N.º 205.

En noviembre, la ciudad de **México**, dentro de la V Temporada de la Orquesta Filarmónica Ciudad de México, decide realizar el estreno de *Las visperas sicilianas* de Verdi en forma de concierto, contando con el Coro del Instituto de Música de la Universidad de Veracruz. Se han tardado 125 años desde que se escribiera esta partitura hasta que suene en esta ciudad, aunque la ópera en cinco actos no se representará y transcurrirá con un solo intermedio ubicado entre los actos segundo y tercero.

Pedro Lavirgen es presentado como una garantía de calidad encabezando un equipo de solistas con el barítono Roberto Bañuelas (en el rol de Guido en sustitución de Juan Pons), la soprano Guillermina Higareda (Duquesa Elena) y el bajo John Cheek (Guiovanni).<sup>363</sup>

Atendiendo al historial interpretativo del tenor cordobés, debemos señalar que esta partitura solamente la había interpretado en el Teatro Colón de Buenos Aires diez años antes. Con respecto a la partitura, el propio tenor hace unas declaraciones a la prensa en las que señala su gran belleza y dificultad: “Es idóneo reunir un bajo de primera clase y un barítono y una soprano de primera magnitud. (...) Para el tenor se requiere uno de tipo heroico con gran resistencia y facilidad en las notas agudas.” El hecho de que se programe poco responde a la dificultad de “reunir a un elenco idóneo para ella, además de que las melodías no son tan pegadizas como el caso de *Rigoletto*. Es una ópera de gran belleza musical y desde luego de gran dificultad para los cantantes, ya que su tesitura es muy alta, especialmente para el tenor y la soprano.”<sup>364</sup>

A continuación, el artista nos ofrece también unas apasionantes reflexiones. Tras sus años de experiencia profesional, cuando ama lo que hace y se autodefine como temperamental, sostiene el privilegio que significa cantar:

“El cantante no se hace, nace y sólo debe perfeccionarse ya que la voz es como un don del cielo y el mérito está en saber ordenarse (...) No todos los

---

<sup>363</sup> Confróntese LENK, C.: “Esto pasa”, en: *Diario Esto*, México, 14 noviembre 1980, pp. 29-30. En este artículo se presenta a cada solista y se narra el argumento de la ópera.

<sup>364</sup> Cfr. “«Las Visperas Sicilianas» de Verdi, una ópera de gran belleza musical y difícil para los cantantes”, en: *Diario Esto*, México, 16 noviembre 1980. A.P.T.

cantantes que nacen con ese privilegio son honestos, no se preparan, no estudian. El que no aprovecha ese don es desagradecido y yo estoy en paz conmigo mismo.”<sup>365</sup>

El domingo 16, en el Teatro Ciudad de México (antes llamado Esperanza Isis) suena por primera vez la esperada página verdiana dirigida por Fernando Lozano. El mismo programa se ofrecería dos días más tarde en la Sala Ollin Yoliztli y sería retransmitida por el Canal 8 de Televisa.

Siguiendo las palabras que escribe C. Lenk para el *Diario Esto*, el tenor Lavirgen, asumiendo el personaje de Arrigo demostró sus cualidades vocales:

“Un cantante de gran arraigo con el público mexicano y muy estimado por su bonhomía y su calidad artística, que nuevamente quedó de manifiesto. Esta ópera es muy difícil para el tenor aun bajando la parte medio tono, y sólo los grandes cantantes se atreven con ella y salen bien, como fue el caso de Pedro Lavirgen, agudos bien timbrados, fuerza dramática y musicalidad.”<sup>366</sup>

De esta manera hemos pretendido cerrar un epígrafe centrado en las actuaciones de ultramar, aunque entre unas y otras realizó algunos viajes a Europa. A primeros de octubre grababa en el plató de Televisión Española de Madrid y posteriormente acudía al Teatro Góngora de **Córdoba**, donde ofrecía un concierto como artista invitado, con motivo de la presentación de las grabaciones realizadas por el Real Centro Filarmónico “Eduardo Lucena” de Córdoba.<sup>367</sup>

Esa misma noche, la entidad organizaba una Cena-Homenaje en honor a Miguel Castillejo Gorráiz (Presidente de la entidad de Ahorros) y a Pedro

---

<sup>365</sup> *Ídem*.

<sup>366</sup> LENK, C.: “Se estrenó la ópera «Visperas Sicilianas»”, en: *Diario Esto*, México, 19 noviembre 1980. A.P.T. Reproduce foto de Lavirgen con el comentario: Gran fuerza dramática, resolviendo un reto.

<sup>367</sup> Dato obtenido del libro GARCÍA, C. et al: *Semblanza artística de Pedro Lavirgen*, p. 49. En la prensa local, diario *Córdoba*, no hemos encontrado referencia alguna sobre este concierto.

Lavirgen.<sup>368</sup> Recibían el reconocimiento y agradecimiento del Real Centro como personalidades que les habían ayudado y los nombramientos de Presidente de Honor y Socio de Honor Real Centro Filarmónico “Eduardo Lucena” de Córdoba, respectivamente.<sup>369</sup>

En fechas muy cercanas al este último acontecimiento, el 8 de noviembre, interpretaba *I pagliacci* en el Staatsoper de **Viena**.<sup>370</sup> Era la última representación que ofrecía en este emblemático Teatro de Ópera, su décima recreación, y curiosamente lo hacía con el mismo título con el que debutara. De 1966 a 1980 han sido quince los años en que ininterrumpidamente ha intervenido ante el público austriaco del Staatsoper al que ofreció: *Carmen* de G. Bizet, *I pagliacci* de R. Leoncavallo, *Turandot* de G. Puccini, *Norma* de V. Bellini y cinco títulos verdianos: *Il trovatore*, *Don Carlo*, *Un ballo in maschera* y *La forza del destino*. Junto a esta obra, sería *La Dolores* de T. Bretón la única actuación que le llevó hasta el escenario del Theater an der Wien.

Son escasas las reseñas periodísticas que hemos podido hallar sobre estas actuaciones, aunque analizando el Cuadro-resumen de las actuaciones vienesas (véase en la página siguiente) podemos observar que se le ha requerido insistentemente para algunos títulos. Efectivamente, tras las funciones que realiza interpretando a Canio, predominan las óperas de Verdi: asumiendo el rol del Trovador (*Il trovatore*) en siete representaciones y de Don Carlos (*Don Carlo*) en cuatro. El resto de las páginas musicales forman parte de su repertorio base, excepto *Un ballo*. A buen seguro que las ovaciones que levantó Pedro Lavirgen con cada una de sus recreaciones fueron suficiente tarjeta de presentación para su constante presencia en el Staatsoper, para un tenor que, siguiendo su tónica de trabajo, se entregaba a fondo siempre y no iba a ser menos ésta, cuando estaba ante uno de los públicos más exigentes del mundo.

<sup>368</sup> Este acto social es anunciado en prensa como una Cena Homenaje Popular ofrecida por el Real Centro Filarmónico a ambas personalidades, Véase *Córdoba*, 8 noviembre 1980, p. 20.

<sup>369</sup> PALACIOS BAÑUELOS, L.: *Historia del Real Centro Filarmónico de Córdoba «Eduardo Lucena»*. Coedición Caja Provincial de Ahorros de Córdoba y Cajasur. Córdoba, 1994, p. 206. Otras personas homenajeadas por esta institución son Pepita Aguilar y Francisco Ortega.

<sup>370</sup> Datos tomados del libro de contabilidad.

## CUADRO RESUMEN DE LAS ACTUACIONES OFRECIDAS EN VIENA POR PEDRO LAVIRGEN

Staatsoper. *I pagliacci* de R. Leoncavallo.

Abril 1966; enero y noviembre de 1967; marzo de 1969; diciembre de 1970; febrero y septiembre de 1971; octubre de 1976; noviembre de 1979 y 1980.

Staatsoper. *Il trovatore* de G. Verdi.

Marzo de 1968; mayo de 1970 y 1973; enero de 1974; septiembre, octubre y diciembre de 1976.

Staatsoper. *Carmen* de G. Bizet.

Noviembre de 1972; marzo de 1974 y enero de 1978.

Staatsoper. *Don Carlo* de G. Verdi.

Mayo y septiembre de 1974; diciembre de 1976 y julio de 1977.

Theater an der Wien. *La Dolores* de T. Bretón.

Junio 1975 (2)

Staatsoper. *Turandot* de G. Puccini.

Junio de 1975 y abril de 1976.

Staatsoper. *Un ballo in maschera* de G. Verdi

Junio de 1975.

Staatsoper. *La forza del destino* de G. Verdi.

Abril de 1976.

Staatsoper. *Norma* de V. Bellini.

Junio de 1979 y de 1980.

### 2.7. EN LA BRECHA OPERÍSTICA: EL AÑO 1981. EN EL LICEO

En las últimas semanas de febrero de 1981, cerrando el ciclo operístico del Gran Teatro del Liceo de Barcelona, se repusieron *Nabucco*, las inseparables *Cavalleria-Pagliacci* y *Don Carlo*.<sup>371</sup> Con ellas caía el telón para una temporada,

---

<sup>371</sup> ALIER, R., AIXALÁ, R. y MATA, F.: *El Gran Teatro del Liceo*, p. 424. En la crónica sobre el hermoso *Nabucco* señalan que, para reanimar el ciclo, los solistas Franco Bordoni y Bonaldo Giaiotti recibieron cada uno de ellos 100.000 Ptas. para hacer vibrar el teatro con sus nobles voces –es una de las contadísimas ocasiones en que trascendió las cifras pagadas a un cantante en esa etapa–. Nosotros podemos añadir a este respecto, a la vista del libro de contabilidad de Lavirgen, que el reconocimiento económico que concede el Sr. Pámias a estos artistas era inferior al que concede a Pedro Lavirgen. Dato que señalamos con permiso del tenor.

la última llevada al estilo tradicional, con ningún estreno y sólo cuarenta y dos funciones, que evidenciaban la gravedad del futuro si se seguía por ese camino.<sup>372</sup> No obstante, a lo largo del año teatral ya se estaban tomando decisiones con importantes cambios estructurales que solventarían los problemas.<sup>373</sup>

En una Junta General de Propietarios del Gran Teatro del Liceo se aprobó la creación de un Patronato que regiría el funcionamiento del mismo, abriéndose unas buenas perspectivas de cara al futuro del Liceo, que dependería enteramente del presupuesto que los integrantes del Patronato estén dispuestos a conceder, y de las decisiones rectoras en el aspecto artístico.<sup>374</sup>

Entre las novedades, los liceístas tendrían un ciclo de ópera primaveral organizado por la entidad Pro-Música, cuyo presidente Luis Portabella, siempre en su idea de incluir espectáculos operísticos, presentaría un ciclo mixto de óperas y conciertos.<sup>375</sup> En realidad, la temporada de regencia 1980/81 se hizo posible gracias al esfuerzo y tesón hacia el Liceo de la Sra. Pamias, Francesc Masó Majó y Dìdac Monjo<sup>376</sup> quienes siguieron el proyecto del empresario y abogado Juan Antonio Pamias. La temporada de ópera se cerraba en el mes de febrero y en la primavera con catorce funciones de ballet, se acabaron los 33 años de gestión de la empresa privada del Liceo.

<sup>372</sup> Véase el transcurso de algunas funciones en CATONI, L. A.: "Liceo 1980-81". *Monsalvat*. Barcelona, marzo 1981, n.º 81, pp. 171-175. *La traviata* tuvo un tenor de voz insuficiente. En *Tosca* hubo tres tenores: un ovacionado José Carreras; un debutante, del que prefiere prescindir de hacer la crítica; y Jaime Aragall que, por fortuna y con gran éxito, pudo reemplazar al anterior para la tercera función.

<sup>373</sup> A la muerte de Pamias se planteaban serios problemas para seguir adelante con las temporadas del Liceo. Si hasta ahora el empresario había asumido las pérdidas, ahora la Propiedad no tenía más remedio que buscar nuevas alternativas para poder subsistir; entre ellas, la creación de un Patronato compuesto por la Propiedad, Ayuntamiento, Generalitat y Ministerio de Cultura. Hasta que se buscó este consenso se sucedieron días de incertidumbre. Este y otros problemas se pueden ampliar en la revista *Monsalvat*, en los artículos que se recogen bajo el titular: "El problema del Liceo". *Monsalvat*. Barcelona, n.º 77, noviembre 1980.

<sup>374</sup> Cfr. CATONI, L. A.: "Inauguración de la temporada del liceo". *Monsalvat*. Barcelona, n.º 79, enero 1981, pp. 45-46. En este artículo, dedicado al comentario de las dos primeras óperas de la temporada, *Norma* y *Der Freischütz*, se expone el recelo que existe ante el nombramiento de los rectores del Liceo, que debe basarse en un prestigio a nivel ciudadano, en el ambiente musical y el interés y conocimiento que la persona pueda tener del fenómeno operístico a nivel internacional.

<sup>375</sup> Véase ALIER, R., AIXALÁ, R. y MATA, F.: *El Gran Teatro del Liceo*, p. 425.

<sup>376</sup> Confróntese CERVELLÓ, M. y NADAL, P.: *El Gran Teatre del Liceu*, p. 47. El empresario Juan Antonio Pamias tuvo por compañera de la vida y de las ilusiones a la señora Gloria Pecorara. Véase CERVELLÓ, M. y NADAL, P.: "Comentarios sobre la historia y momentos mas destacados" en: *Anuari 1947-1997 del Gran Teatre del Liceu*, p. 11.

En el balance de las óperas veristas, Luis Ángel Catoni hace un llamamiento para tomar una solución drástica ante el problema de los decorados del Liceo. No se puede presentar la *Cavalleria rusticana* de este año que, aunque nueva de elementos (sólo lograba identificar unas persianas que aparecían en *La vida breve*), sí estaba totalmente falta de carácter y atmósfera; o como alega respecto a los decorados de *Payasos* con estreno de carretón, casitas de Claude Perrier para *Carmen* y árboles con ligero tufillo a Mestres Cabannes, que estuvieron algo mejor, pero no es de saldos de lo que debe vivir un gran teatro, como aspira a ser el Liceo.

En cuanto a la regia, debe mejorar, pues en la obra de Leoncavallo, sobre todo, fueron los propios intérpretes los que movieron la acción. En su opinión, Giuseppe Venditelli, que intervino haciendo doblete de títulos en la primera función “estuvo algo mejor en Canio, pero aun así fue literalmente barrido por un Pedro Lavirgen entregado, brillante y en línea de gran artista que recreó en el Liceo, en las dos últimas funciones, uno de sus grandes papeles.”<sup>377</sup>

Como hemos comprobado, Pedro Lavirgen intervino en *I pagliacci*, alternando el doble reparto que se ofrece con el tenor Giuseppe Venditelli, en las representaciones de los días 10 y 14 de febrero de 1981.<sup>378</sup> Tras los cambios realizados, el cartel para *Payasos* quedó conformado por los cantantes siguientes: Benito di Bella (Prólogo y Tonio), Ileana Sinnone (Nedda), Pedro Lavirgen (Canio), José Ruiz (Beppe) y Enric Serra (Silvio), todos gobernados por la batuta de Francesco María Martini.<sup>379</sup> Era la tercera vez que nuestro tenor encarnaba el rol de Canio, ante el público barcelonés, interpretado anteriormente en los años 1965 y 1971, de una de sus obras de repertorio más emblemáticas.

*La Vanguardia* deja el testimonio de Xavier Monsalvatge, quien hace la crítica de la primera presentación del título de Leoncavallo en que se presentaba Venditelli. Consideraba que ambas partituras pertenecen a uno de los ejemplos de

---

<sup>377</sup> Vid. CATONI, L. A.: “Temporada de Ópera en el Liceo”. *Monsalvat*. Barcelona, n.º 82, abril 1981, pp. 236-239. El reportaje recoge varias fotografías de las representaciones.

<sup>378</sup> El cartel de anuncio de *Cavalleria* y *Pagliacci* en el que se menciona a Lavirgen puede verse en: *La Vanguardia*, 10 febrero 1981, p. 61.

<sup>379</sup> *Anuari 1947-1997 del Gran Teatre del Liceu*, p. 96.



ópera rabiosamente verista a base de cargar las tintas melodramáticas al máximo, siendo “plataforma de lucimiento para las voces, el temperamento expresivo de los cantantes y sus facultades como actores que es preciso pongan a contribución porque le son indispensables si quieren presentar estas creaciones con verdadera propiedad.” Días después explica el estreno y anuncia los cambios de reparto que se iban a producir; entre ellos, la incorporación del tenor cordobés, pero no hemos encontrado en ese periódico ninguna crítica de fecha posterior.<sup>380</sup>

Nuevamente es la obra *El Gran Teatro del Liceo* la referencia para acercarnos al desarrollo de las representaciones:

“Giuseppe Venditelli no causó una gran impresión, aunque cantó también el Canio de Pagliacci en dos de las cuatro funciones; en las otras dos reapareció Pedro Lavirgen, con su habitual dominio del rol (...) acompañados de un Tonio correcto y un buen Silvio”.<sup>381</sup>

### 2.7.1. México- Francia- Budapest- Bélgica

Tras las actuaciones en Barcelona, el seguimiento de la trayectoria artística de Lavirgen nos conduce en un intervalo de tiempo de cuatro meses (desde el mes de marzo hasta junio) al Teatro de Bellas Artes de México, donde aborda *Aida* y *Samson*; y, dentro del continente europeo, al norte de Francia para la Temporada Lírica del Lionel Patrik de Besançon, para el reparto de *Norma*; a Budapest, donde encarna a Otello; y a la producción de *Tosca* de la Opera Royal de Wallonia, en las ciudades belgas de Lieja y Gante, como a continuación explicaremos.

---

<sup>380</sup> Cfr. MONTSALVATGE, X.: “Las inseparables «Cavalleria» y «Pagliacci»”, en: *La Vanguardia*, 7 febrero 1981, p. 49. Hace la crítica correspondiente a la primera representación en la que Venditelli se presentaba en el Liceo. Posteriormente, en la misma prensa del día 8, página 58, bajo el titular “Representaciones de «Cavalleria Rusticana» y «pagliacci»” tras explicar el estreno, se comenta el cambio de repartos entre los que nombra a: Stella Silva, Ileana Sinone, Giuseppe Venditelli, Pedro Lavirgen.

<sup>381</sup> ALIER, R., AIXALÁ, R. y MATA, F.: *El Gran Teatre del Liceu*, p. 424.

En México interviene en dos títulos: *Aida*, que por segunda vez representa en esta ciudad, y *Sansón y Dalila*, representada en cuatro funciones en el Teatro de Bellas Artes.<sup>382</sup>

Durante esta estancia mexicana, en el mes de abril es entrevistado con motivo de su participación en el papel central de la ópera de Camille Saint-Saens presentada en el Instituto Nacional de Bellas Artes, (I.N.B.A.D), dentro de su Primera Temporada de Ópera 1981. Sus palabras nos muestran la orientación que está dando a su labor canora:

“Siempre he procurado no confundir la falta de ambición, con la cordura, responsabilidad y auto examen del propio medio natural; es por ello que ahora he decidido abandonar el repertorio lírico-heroico, para afrontar uno de mis mayores sueños como tenor: cantar grandes roles operísticos como «Otelo» y especialmente «Sansón», sin perder la altura vocal de un profesional que conoce sus limitaciones”.<sup>383</sup>

Asimismo expresa su mundo interior. Al igual que cualquier otra persona tiene miedo al ridículo, o bien a la falta de responder a la expectativa del público, fenómeno que se da en cada salida al escenario y que debe ser afrontada por el cantante. Ante todo, por el compromiso que existe de antemano y por el prestigio que ha ganado ante los espectadores y que debe mantener.<sup>384</sup>

Otra parte de la entrevista realizada por el Departamento de Prensa del INBAD no podemos confirmar si fue publicada, o al menos de ella no se hace referencia en el diario anterior, pero fue guardada por el tenor. La misma creemos que nos conduce nuevamente al momento anímico por el que atraviesa el cantante una vez que ve cumplidas sus aspiraciones, de acuerdo a los medios que ha creído poseer, y éstas se han visto altamente logradas:

---

<sup>382</sup> Según el libro de contabilidad, ofrece dos *Aida* en México, anotada en la fecha del 16 de marzo y cuatro de la ópera francesa, en el mes de abril. Sin embargo, entre ambas abandona el suelo mexicano para ofrecer dos *Otello* en versión concierto (anotada con fecha de cobro del 24 de marzo), en una de las capitales más cercanas al Círculo Polar: Reikiavít (Islandia).

<sup>383</sup> «Pedro Lavirgen cambió de repertorio para interpretar roles como Sansón», en: *Excelsior*, Méjico, viernes 3 de abril de 1981. La entrevista se ilustra con dos fotos del protagonista, una de archivo y otra captada durante la representación.

<sup>384</sup> *Ídem*.

“Un profesional del canto vive del aplauso, al igual que todo artista, y cada vez que se recibe una ovación, se refuerza el compromiso de hacer nuestro trabajo cada vez mejor, para no defraudarlo. El público exige con razón y al artista sólo le queda satisfacer esa exigencia aunque hay momentos en los que es imposible hacerlo con plenitud.”

“No es pecado tener un asentamiento en la vida, un reposo –expresó el tenor y citando una célebre frase de MacArthur, declaró: no se es nunca viejo mientras se mira a las estrellas, o se tiene una ilusión. Yo tengo ilusiones, pero no con la vehemencia como las tenía hace 20 años”.

“Hay tenores excepcionalmente dotados que no ponen límites de ninguna clase entre cantar Sansón u Otello y hacer Rigoletto, o Lucia o Bohéme pero yo, quizá por una mayor limitación de mis posibilidades naturales, he requerido hacer esta diferenciación. Pienso que al cantar con cierta regularidad estos papeles fuertes que siempre había anhelado, lo haré con todas las exigencias que éstos necesitan y que no es posible sacar con éxito cuando se hacen con demasiada juventud o prematuramente, porque la voz se achata, es decir, se queda más corta, porque adquiere un volumen, una consistencia y una solidez en el centro que le hace por supuesto, perder un poco arriba. Lo ideal y lo inteligente es no perderlo, y creo que yo lo puedo hacer con justeza”.

“Mi aspiración inmediata es continuar unos cuantos años más. No quiero decir cuantos, ni aun por aproximación, simplemente, unos cuantos años más en buena forma física. Que el público me recuerde siempre como un tenor eficaz, un buen profesional que a veces he tenido actuaciones de estrella, otras menos buenas, pero que ha actuado siempre dentro de un alto nivel profesional. Quiero retirarme cuando ese momento llegue, sin haber tenido un declive penoso que tanto hablar que temer en las profesiones artísticas sobre todo”.<sup>385</sup>

Estas palabras de Pedro Lavirgen, nos resultan muy importantes. En estos últimos años de carrera, el cantante ha visto reducidas su agenda laboral, ha cambiando los escenarios de sus actuaciones porque debe afrontar una nueva realidad: siente su vocación de artista pero tiene dificultades físicas que le

---

<sup>385</sup> “El tenor español Pedro Lavirgen tiene miedo al ridículo”. Entrevista del Instituto Nacional de Bellas Artes de México. Departamento de Prensa, 2 abril 1981. Informe n.º 222, 2-IV-81ACR. A.P.T.

impiden hacerlo con la entrega y el ímpetu que desea; su honestidad debió acarrearle no pocos sufrimientos, como deja entrever en estas frase: “El público exige con razón y al artista sólo le queda satisfacer esa exigencia aunque hay momentos en los que es imposible hacerlo con plenitud”.

Tras la segunda representación de *Samson*, la prensa local mexicana permanece muy atenta ante la expectación creada por la calidad del elenco internacional. Fiorenza Cosotto, como Dalila, es la primera vez se presenta ante este público en ópera, pues hasta ahora había intervenido en conciertos. Recibe como elogio la calificación de una extraordinaria cantante, con técnica magnífica –en palabras del crítico Claudio Lenk– aunque escénicamente se mostró parca y con actitudes un poco del antiguo teatro. A su lado figuraron Roberto Bañuelas, como Gran Sacerdote, Ivo Vinco como el Viejo Hebreo, y el Sansón encarnado por Pedro Lavirgen, viejo amigo de México:

“Realizó un muy buen trabajo en el papel protagónico de la obra, viniendo de menos a más hasta brindarnos un estupendo tercer acto. Su aria del primer cuadro del último cuadro estuvo admirablemente matizada y con una intensidad dramática hermosamente subrayada por su fogoso temperamento. Su caracterización fue excelente y cautivante.”<sup>386</sup>

En la misma línea de exaltación al tenor se mantiene el periódico *La Onda*, cuando considera que hizo un buen Samson:

“Su caracterización es notable y hace lucir su voz potente y firme, además de grata al oído. Sólo al final notamos que una nota se le quebró, no sabemos si es porque se haya cansado o porque estuviera algo indispuerto.”<sup>387</sup>

De su compañera de reparto matiza uno de los comentarios: Fiorenza es una excelente actriz. Se pudo gozar de una verdadera noche de ópera, según la expectación de la gente, funcionando de maravilla el elenco internacional, quedando plenamente justificados los bravos y los entusiastas aplausos que en el

---

<sup>386</sup> Confróntese LENK, C.: “Música. Esto Pasa”. A.P.T. Recorte de prensa, atribuido a *Diario Esto*, México, abril 1981, pp. 25 y 27. Recogido en Apéndice Doc. N.º 206.

<sup>387</sup> Cfr. FERNÁNDEZ, J. A.: «La ópera desmelenada», en: *La Onda*, México, 5 abril 1981, p. 8. Se ilustra con una instantánea de Lavirgen tomada durante una de las escenas.

segundo intermedio y sobre todo al final de la función se prodigó a cantantes y al director concertador, Fernando Lozano. Posteriormente, el crítico reconoce las incongruencias de la escenografía, con movimientos inútiles de cantantes, caída antes de tiempo de las columnas, precipitación en la bajada del telón..., o los bailarines “poco viriles e inseguros”, de los que se puede prescindir. A su juicio era el mejor elenco de la temporada.<sup>388</sup>

Dos referencias más de la prensa corroboran las dos opiniones anteriores. Efectivamente, sobre el reparto de lujo de la temporada, Javier A. Torresarpi deja su testimonio del tenor:

“Lavirgen tuvo una de sus mejores noches que le hemos visto; como siempre empezó con la voz un poco opaca, pero de inmediato recobró su timbre, claro y limpio.”<sup>389</sup>

El rotativo mexicano *El Día* justificaba plenamente el éxito de la función.

Hasta ese momento había sido la ópera llevada a escena con el mejor reparto, fortalecido por la presencia de tres cantantes que gozaban de un prestigio internacional bien ganado y para los que hubo entusiastas aplausos: Fiorenza Cosotto, el tenor hispano Pedro Lavirgen, siempre escuchado con gusto, y el bajo Ivo Vinco.<sup>390</sup>

Fuera del ambiente profesional trasciende una referencia sobre su estancia mexicana. A modo de crónica de sociedad, se señala que la soprano Cristina Ortega, secundada por su esposo Jerry Alton, ofrecieron en su residencia una cena en honor del tenor. A lo largo de la misma, rodeado de compañeros de escena, la soprano contó anécdotas en relación con la amistad que le unía con el español y con quien había actuado en diversas ocasiones.<sup>391</sup>

En España, este éxito de Lavirgen se dio a conocer a través de la prensa dentro de la sección “El mundo del espectáculo”. Un diario le dedica un párrafo

---

<sup>388</sup> *Ídem.*

<sup>389</sup> TORRESARPI, J. A.: “Ópera. «Sansón y Dalila»”. A.P.T. Recorte de prensa, México, 5 abril 1981. Recogido en Apéndice Doc. N.º 207.

<sup>390</sup> Confróntese F. M. G.: “Notas y Pasos rítmicos. «Sansón», en el Teatro de Bellas Artes”, en: *El Día*, México, 26 abril 1981. A.P.T.

<sup>391</sup> «Cena en Honor del Tenor español Pedro Lavirgen», en: *Excelsior*, México, 5 abril 1981, p. 10-B. Recoge dos instantáneas del tenor en ambiente distendido.

que finaliza recordando sus recientes interpretaciones en México con *Vísperas*, *Aida* y *Samson*, señalando que el público despidió al tenor español con una gran ovación, que la crítica ha descrito como “éxito artístico del intérprete” en una larga temporada.<sup>392</sup>

También, justo antes de partir para atender sus nuevos compromisos musicales, se publica en *La Gazeta del Norte* una entrevista realizada en su domicilio madrileño por Marisa González Ronda: “Pedro Lavirgen: Historia de un anti-divo”. Entre otros temas, explica nuestro protagonista que es un desacierto subvalorar la zarzuela:

“Miguel Fleta, Mercedes Capsir, Marcos Redondo, Mardones..., cantaron zarzuela. Primerísimas figuras contemporáneas de la ópera han interpretado zarzuela. ¿Por qué esa radical línea divisoria entre ambos géneros? ¿Por qué ese veto moral al cantante de ópera porque intercale en su repertorio alguna de esas joyas líricas?”.<sup>393</sup>

Define la voz no como un mérito personal, sino algo genético, un don de Dios; por ello no es racional ensoberbecerse por esta capacidad. Después, sí: la labor de aprendizaje, el estudio, la perseverancia, la disciplina, estos sí pueden ser unos valores aplicables a la voluntad y el esfuerzo del individuo. Ante la pregunta sobre el reconocimiento internacional de su *Carmen*, confiesa estar considerado

---

<sup>392</sup> Confróntese “Espectáculos. «El mundo del espectáculo»”. A.P.T. Recorte de prensa, 9 abril 1981. Recogido en Apéndice Doc. N.º 208.

<sup>393</sup> GONZÁLEZ RONDA, M.: “Pedro Lavirgen: Historia de un anti-divo”, en: *La Gazeta del Norte*, 10 mayo 1981, pp. 5-7. Recoge diversas fotografías del tenor: una de estudio; en la entrega de la Medalla de Oro del Liceo; ante una cartel de la *Turandot* del San Carlos de Nápoles; y caracterizado como Otello y Lohengrin. Lavirgen narra diversos aspectos de su biografía, sus inicios, el recuerdo de su padre como un ejemplo de vigor y de honradez, su maestro Barrosa. Se nos antojan especialmente preciosos los términos en que describe al entrevistado: “Se le dibuja en el aire una poderosa cabeza de Otelo, de veneciano moro trasplantado a las colinas del Albaicín, de príncipe sarraceno, de sucesor de alguna dinastía califal. Las facciones de Pedro Lavirgen parecen cinceladas, esculpidas en una densa configuración. La firmeza de líneas de su rostro revela fortaleza interior, voluntad de hierro, tesón... Pero por todas las vetas de esa fisonomía obstinada asoma una luz de apacibilidad, de benevolencia, de lealtad. El antidivismo de este divo empieza por apabullarte. Ni una sospecha de endiosamiento ni una chispa de arrogancia. Pedro Lavirgen, voz de oro operística, parece incontaminado de orgullo (...) Conserva ese armónico acento cordobés y un suave seseo de su Bujalance natal. Diez años de vida y de actividad en Italia no han tentado su capacidad de esnobismo y declina la adopción de todo tonillo forastero (...) El curriculum de este hombre sincero y extrovertido, engancha aprisa. Pocos segmentos de su vida se hallan desprovistos de un particular interés (...) Su voz y su palabra se van convirtiendo en unas armónicas «memorias», en un hermoso canto a la vida.” Para nosotros no han perdido vigencia, y así nos hemos sentido frente a él cuando lo hemos entrevistado. *Ídem*, p. 5.

como un especialista en esta pieza. Llamado desde los más grandes teatros del mundo, la ha cantado en más de trescientas ocasiones. En su repertorio figuran más de treinta obras, algunas representadas solamente en una o dos funciones, por eso su vida profesional se ha configurado con cuatro o cinco óperas. *Aída* ha sido su caballo de batalla durante muchos años, con centenares de representaciones. En tercer lugar coloca a la ópera *Payasos*, después *Trovador*.

En casi todas las historias humanas del mundo de la ópera aparece la imagen del sacrificio, de la lucha extenuante, de la tenacidad, del desaliento, a veces del dolor, pero todo ello bien merece la pena porque –señala– “cuando se llega a la cima en esta profesión, el mundo te mima, satisface a mano.”<sup>394</sup>

En el mes de mayo, Pedro Lavirgen pisa un escenario francés para interpretar *Norma* como cierre de la Temporada Lírica en el Lionel Patrik de **Besancón**. Una versión calificada de lujo por *L'Est Republicain*, dada la participación de brillantes intérpretes internacionales que demostraron su generosidad dando lo mejor de ellos mismos. Se trataba de Lynn Strow-Piccolo (como Norma), Marla Volovna, (como Aldagisa), con el Coro de la Scala de Milán y la Orquesta dirigidos, musicalmente por Martignoni, y, escénicamente, por Giuseppe de Tomasi. Con ellos, nuestro tenor abordó su papel otorgándole la gran variedad de matices que requiere:

“Pedro Lavirgen qui campa un Pollion de belle prestance, a retrouvé le succès qui fuit le sien, lors de ses précédentes apparitions sur notre scène lyrique. Il a exprimé toutes les nuances d'un rôle que le compositeur a doté de sentiments contradictoires : l'orgueil romain, la passion amoureuse, inconstance masculine et la reddition devant le sacrifice final que Norma lui consent”.<sup>395</sup>

---

<sup>394</sup> *Ídem*.

<sup>395</sup> “Pedro Lavirgen que representó un Pollion de bella prestandia, volvió a encontrar el éxito que le fue suyo, durante sus apariciones precedentes sobre nuestra escena lírica. Ha expresado todos los matices de un papel que el compositor dotó de sentimientos contradictorios: el orgullo romano, la pasión amorosa, inconstancia masculina y la rendición ante el sacrificio final que Norma le otorga”. Confróntese GERO: “Grandes voix et grands artistes pour «La Norma» de Bellini”, en: *L'Est Republicain*, 13 mayo 1981, p. 23. En el libro de contabilidad se recoge el día 10 como fecha de cobro.

Tras cambiar al repertorio verdiano, con un *Otello* que representa en Budapest (Hungría), nuevamente lo vemos con Puccini, formando parte de la grandiosa producción belga de *Tosca* que presenta la Opera Royal de Wallonia en Lieja y **Gante**.<sup>396</sup> Para ésta última figuran como protagonistas principales las voces de Anne-Marie Antoine (Tosca), Stoyan Popov (Scarpia), y los tenores Lavirgen y José Razador, para alternar en el rol de Cavaradossi en sucesivos días. Siguiendo al *Le Courrier de Gand*, en su crítica correspondiente a la función del día 30 de mayo, el tenor tuvo un inicio muy discreto, creciéndose en la medida que transcurría la representación:

“Nous vimes en Cavaradossi Pedro Lavirgen et en Tosca Anne-Marie Antoine. Lavirgen commença aussi mal au point de vue vocal car son «Recondita armonia» fut engongé; il devint de plus en plus brillant au cours du spectacle et termina en beauté”.<sup>397</sup>

Unas críticas que en conjunto dejan a un lado las posibles irregularidades vocales para destacar la intensidad dramática y el fogoso temperamento que infunde el tenor a sus personajes. Una caracterización excelente y cautivante, siempre creciéndose a lo largo del desarrollo dramático, plegándose a los matices sentimentales del compositor.

### **2.7.2. Carmen castellana en el ruedo de la Maestranza**

En junio, Pedro Lavirgen interpreta en la capital hispalense su rol favorito: Don José. Quedan lejanas para el público aquellas “*Carmenes*” del año 64, y ahora el acento italiano es sustituido por el castellano. Nuevamente pisará el albero y su voz tendrá a las estrellas por techo, porque la Plaza de Toros de la

---

<sup>396</sup> El libro de contabilidad nos sitúa el día 15 de mayo con *Otello* en Budapest y a finales del mes con cuatro funciones de *Tosca* en Lieja-Gante.

<sup>397</sup> “Vimos en Cavaradossi a Pedro Lavirgen y en Tosca a Anne-Marie Antoine. Lavirgen comenzó bastante mal desde el punto de vista vocal pues su «Recondita armonia» estuvo atascada; se volvió cada vez más brillante en el transcurso del espectáculo terminando elegantemente.”. Cfr. J.V.L.: “«La Tosca», ultime spectacle de l’Opéra de Gand autonome”, en: *Le Courrier de Gand*, 5 junio 1981. A.P.T.



Real Maestranza de Sevilla ha sido el emplazamiento escogido para el estreno de la versión española de *Carmen* de Georges Bizet, una nueva producción de José Tamayo. Esta ciudad andaluza mantuvo un estrecho contacto con este género a través de los Festivales de España, tomando un nuevo impulso en el año 1976, cuando, tras un largo paréntesis, el Teatro Lope de Vega abrió sus puertas para volver a encontrarse con la ópera.

Al finalizar aquella primera y corta temporada formada por los títulos *La traviata* y *Rigoletto*, Ángel Casas consideraba que la asistencia del público fue una buena prueba de la afición que existía en la ciudad del Betis por la ópera. Propuso la creación de una Asociación de Amigos de la Ópera y de un coro para, de cara al futuro próximo, poder alargar la temporada, traer a las grandes figuras y ¡por qué no!, llegar a escuchar repertorio de Wagner.<sup>398</sup>

Al año siguiente, el Teatro Municipal Lope de Vega, en un ordenamiento del Ministerio de Información y Turismo, fue convertido en Teatro Nacional y por ese motivo se pudo organizar el I Festival de Ópera. Contó con la presencia de los Teatros Nacionales de Ópera de Praga y Ostrava con tres títulos mozartianos: *Las bodas de Fígaro*, *Cosí fan tutte* y *Rapto en el Serrallo*; y uno del eslavo Smetana: *La novia vendida*. El propio Ángel Casas lamentaba entonces la falta de asistencia de los sevillanos a tres representaciones, si bien lo hizo en *Las bodas*. Aunque no se trataba de títulos del conocido repertorio italiano, creía que en Sevilla deberían existir mil personas para escuchar a Mozart y que los precios no podían representar un obstáculo (la entrada más cara costaba 900 Ptas. y existía una por 175).<sup>399</sup>

<sup>398</sup> Confróntese CASAS ARIAS, A.: "Música en Sevilla". *Monsalvat*. Barcelona, n.º 30 julio-agosto, 1976, pp. 426-427. En la primera jornada escucharon *La traviata*, con Josefina Arregui (Violetta), Giuliano Ciannella (Alfredo) y Sergio de Salas (Germont), con el Coro del "Real Centro Filarmónico de Córdoba" bajo la dirección de Carlos Hacar. En la segunda, *Rigoletto*, con a los dos protagonistas masculinos anteriores; el rol Gilda fue abordado por Sharon Bennet. Otros cantantes fueron Julio Catania, Dolores Cava, José Luis Alcalde, Isidoro Gavari, José Manzaneda y Antonio Romallo, con el Coro "Cantores de Madrid" dirigido por José Perera. En ambas la batuta directorial fue la de Eugenio. M. Marco, al frente de una orquesta de elementos locales; con los decorados de Enema; el vestuario de Izquierdo y el atrezzo de Mateos. Fue posible por la colaboración de El Club Urbis con el Ayuntamiento.

<sup>399</sup> Cfr. CASAL ARIAS, A.: "I Festival de Ópera en Sevilla". *Monsalvat*. Barcelona, n.º 41, julio-agosto 1977, pp. 436-437.

El II Festival fue organizado por la Dirección General de Música. Los títulos *Tosca* y *La flauta mágica* a cargo del Teatro de la Ópera de Brno registraron buena entrada de taquilla, mientras *El barbero de Sevilla* y *Don Pasquale* estuvieron a cargo de Ópera Estudio de Madrid. El balance general fue el de un festival de baja calidad artística. Pese a que contó con obras del mejor y más puro repertorio operístico mundial y a precios populares tampoco registró llenos de sala. El mismo corresponsal de *Monsalvat* no ocultaba su disgusto, consideraba que el público merecía calidad y proponía invertir el presupuesto de las cuatro representaciones en una sola obra, con un cast de grandes figuras y un buen montaje.<sup>400</sup>

También en el año 1979, en el Lope de Vega, se programaron dos óperas: *Butterfly* y *Don Pasquale*, a cargo de la Compañía del Teatro Nacional San Carlos de Lisboa.<sup>401</sup>

En el año 1981 la ciudad hispalense acogió, tras veinte años de paréntesis, una producción operística. La noche del martes 9 de junio, se estrenó una esperada versión española de la ópera *Carmen*, con un singular despliegue de medios humanos y económicos; un espectacular montaje, de la mano del director de escena José Tamayo, que desataba numerosas controversias en la ciudad (recordemos que este proyecto ya se intentó llevar a cabo en agosto del año anterior en la madrileña Plaza de Toros). En la prensa local se recogen diversos puntos de vistas sobre el espectáculo, como ahora mostraremos.

Se anunciaba con carácter de estreno mundial la versión española realizada por Fernando Quiñones y José Ramón Ripoll. En este aspecto, según informaba el periódico *ABC* local, una versión española de *Carmen* ya fue estrenada en Argentina en los años cincuenta y explica cómo también se habían realizado

---

<sup>400</sup> Véase CASAS ARIAS, A.: “II Festival de Ópera en Sevilla”. *Monsalvat*. Barcelona, n.º 52, julio-agosto 1978, p. 435. Se llevó a cabo nuevamente en el Teatro Nacional Lope de Vega.

<sup>401</sup> Cfr. CASAS ARIAS, A.: “XIII Mayo musical Hispalense”. *Monsalvat*. Barcelona, n.º 64, septiembre 1979, pp. 498-500. En estas páginas hace un recorrido por las actuaciones enmarcadas en este festival. Con respecto a la ópera, la obra de Puccini fue largamente ovacionada; la de Donizetti fue más desafortunada por un reparto desigual y unos deprimentes vestuarios y decorados.

versiones en italiano y en inglés.<sup>402</sup> A este respecto deseamos apuntar que la traducción del libreto, efectivamente es una práctica que desvirtúa de alguna manera la propuesta original del libretista-compositor, pero en la historia musical más reciente, hasta hace dos décadas, ha sido muy frecuente cantar la célebre obra en versión italiana, sin que por ello el público se rasgara las vestiduras. Precisamente, la *Carmen* que llevó Lavirgen al ruedo sevillano fue en versión italiana.

Originó cierto malestar que se extendió entre la población y los músicos sevillanos la iniciativa de Tamayo en la contratación de personal, por no contar con la plantilla de la Orquesta Bética Filarmónica. En su lugar recurrió a las Orquestas Nacional, de RTVE, del Teatro de La Zarzuela e incluso a estudiantes de Madrid.<sup>403</sup> A ello se une la oposición de los concejales socialistas a que el municipio respaldara económicamente las representaciones de ópera.

Llegado el estreno, el diario *ABC* de Sevilla realiza un detallado seguimiento periodístico. Le dedica la portada bajo el titular: “Carmen, un montaje espectacular”, con dos fotografías tomadas durante lo que denomina una experiencia inaudita que será recordada por mucho tiempo.<sup>404</sup> En su interior, Martínez Velasco ensalza los valores del despliegue teatral, en lo que constituye un hito en la historia del género operístico: a los ciento seis años del nacimiento escénico, la cigarrera sevillana canta en su idioma las trágicas aventuras amorosas que le hicieron recorrer el mundo, para convertirse en uno de los máximos exponentes de la Sevilla de pandereta, una imagen que se ha difundido por los cinco continentes.<sup>405</sup>

---

<sup>402</sup> Confróntese BALBONTIN, T.: “Una versión española de «Carmen» se representó en Argentina en los años cincuenta”, en: *ABC*, Sevilla, 11 junio 1981, p. 19.

<sup>403</sup> *Ídem*.

<sup>404</sup> Portada. “Carmen un montaje espectacular”, en: *ABC*, Sevilla, 11 junio 1981.

<sup>405</sup> MARTINEZ VELASCO: “Estreno mundial de Carmen en castellano”, en: *ABC*, Sevilla 11 junio 1981, p. 38. Deja constancia a favor de la traducción al castellano, aunque el léxico y aún la sintaxis posea abundante acento andaluz. Valgan algunos ejemplos: elipsis de la preposición de genitivo (Cuerpo guardia); uso del infinitivo por imperativo (Fijarse bien); diminutivos: azulita, cosillas, loquillos, carguillo, trabajillo, chiquilla; y expresiones coloquiales como ¡qué cuartel... ni qué ná! ... avalan el andalucismo del texto. Observa que la casi totalidad de los versos son agudos, lo cual es un tanto chocante, pero eso, y la frecuente aparición de endecasílabos, está justificado por la traducción. Las palabras agudas francesas son las que encajan en el cantable y no podría hacerse de otra manera.

El periodista recuerda que en Estados Unidos se hicieron bastantes traducciones de óperas al inglés con diverso resultado y cómo la primera versión de la *Carmen* que compusiera Bizet fue del género ópera cómica, es decir, el género en el cual alternaban los fragmentos cantados con los puramente narrados. Por ello, al ser escuchada por primera vez en español, le ha sonado a zarzuela grande y ha tenido ocasión de comprobar que los recitativos posteriores de Guiraud, nada añaden a la fresca inspiración de Bizet. Sobre la traducción afirma que “sea de quien fuere, es un trabajo bien hecho. Ajustar un cantable a una partitura de tres horas de duración es una labor artesana de indudable mérito. Y si no abundan los ripios –que los hay– y el texto posee dignidad y, a veces, hasta altura lírica, el trabajo es decididamente encomiable”.<sup>406</sup>

El montaje conservó las peculiaridades del estilo del consumado maestro Tamayo con la dinámica de grandes masas para un amplísimo escenario sobre el ruedo de la Real Maestranza. El alarde escénico hizo brotar aplausos espontáneos en más de una ocasión para un espectáculo costosísimo y estéticamente logrado, cuya visión entusiasmó a los espectadores, por lo que el público tributó una larguísima ovación al final.<sup>407</sup>

En la siguiente página del mismo rotativo, Ignacio Otero Nieto se centra en los valores musicales, porque considera que la música pierde su carácter, riqueza y sentido orquestal al ser escuchada a través de altavoces, por fieles que éstos lleguen a ser. No se han estudiado bien las condiciones acústicas resultantes de la red de amplificadores, y se ha creado una falsa estereofonía en la que las voces y la orquesta salían perjudicadas según se acercaran o alejaran de la batería de micrófonos. Después de esta dificultad, comienza a describir a cada uno de los solistas, el primero Pedro Lavirgen:

“Cantó con mucho sentimiento, pero no sobresaltó en el aspecto canoro, ya que su voz sonó desigual de timbre, muchas veces sin brillo y, en cambio, en otras alcanzó buenos agudos. Pero esta falta de brillo que decimos le restó no poco lucimiento a su labor.”<sup>408</sup>

---

<sup>406</sup> *Ídem.*

<sup>407</sup> *Ídem.*

<sup>408</sup> Confróntese OTERO NIETO, I.: «Música: sin pena ni gloria», en: *ABC*, Sevilla, 11 junio 1981, p. 39.

Tampoco le resultó completo el trabajo de Stella Silva (Carmen), en parte por las desigualdades de su voz; Josefina Arregui (Micaela) estuvo bien; el Ballet de Paco Alba colorista y ensayado; y articuló bien la obra el director, Jorge Rubio. El público aplaudió las arias y las intervenciones corales y orquestales, y al final lo hizo largamente obligando a saludar a todos cuantos intervinieron en la representación.

Cierra su crítica explicando lo que considera el más importante defecto de organización: la disposición de las localidades. Desde las llamadas sillas de ruedo resultaba imposible ver cuanto ocurría en el escenario; pues dado el gran número de figurantes, el espectador requería una mayor perspectiva.<sup>409</sup>

También la ópera ocupa la portada de *El Correo de Andalucía* que bajo el titular “Polémico estreno de *Carmen*”, ofrece dos fotografías panorámicas: una del escenario y otra de los espectadores. A pie de las mismas recoge las palabras de los organizadores “el público de Sevilla no ha respondido” y otra opinión según la cual han preferido dejar que transcurriera el estreno. Mientras, parte de los concejales socialistas, firmes en su no a la ópera, se quedaron en sus casas.<sup>410</sup>

En sus páginas centrales se desarrollan varios textos. El firmado por Carrasco, interroga a dos directores. Primero, al director de la Orquesta Bética, Luis Izquierdo, quien como un asistente más entre el público, no quiso pronunciarse sobre la orquesta, afirmando que se trataba de un gran espectáculo, y calificando al director de héroe, pues la orquesta está situada muy lejos del escenario, lo que hace muy dificultoso el desarrollo de la partitura. Había ido a ver la *Carmen* más como espectáculo que como música. Seguidamente recoge unas palabras del director de la orquesta, Jorge Rubio, quien manifiesta su satisfacción, aunque no puede “dejar de señalar los inconvenientes que se derivan por la distancia existente entre los músicos y el coro y los bailarines. De todas formas, la profesionalidad de éstos ha permitido que todo saliera sobre ruedas”.<sup>411</sup>

---

<sup>409</sup> *Ídem.*

<sup>410</sup> Portada. “Polémico estreno de «Carmen»”, en: *El Correo de Andalucía*, 10 junio 1981.

<sup>411</sup> Cfr. CARRASCO, M.: “«Carmen» más espectáculo que ópera”, en: *El Correo de Andalucía*, 10 junio 1981, p. 10. Muestra una foto tomada durante la escena de la taberna, con Lavirgen como soldado.

Un segundo artículo de *El Correo de Andalucía*, firmado por Correal, apunta que los problemas directoriales los hubiera tenido también el mismo Von Karajan. En favor del espectáculo recuerda a los más de 100 extras que provenían de la Escuela de Arte Dramático. Sobre las reacciones del público asistente, comenta que permaneció durante unos cinco minutos en pie aplaudiendo a los artistas cuando se cerró ese telón de albero; que la salida de alguaciles, calesas y picadores “fue más aplaudida que alguna de las mejores interpretaciones de Pedro Lavirgen”, y que el espectáculo taurino despertaba más fervor que los cantantes.<sup>412</sup>

Con otra visión de los acontecimientos, José M.<sup>a</sup> Gómez da cuenta de la multitudinaria acogida del público, con más de seis mil asistentes, teniendo en cuenta que sólo se ocuparon los tendidos y gradas de sombra. Advertido por los comentarios de los días anteriores, nos reconoce que tardó un poco en entrar en ambiente y estuvo más al acecho de cualquier posible defecto, que de apreciar el enorme esfuerzo que supone una representación de esta envergadura en un escenario tan peculiar. Muchos aficionados llegaron desde distantes puntos de la Península, siendo muy numerosa la representación barcelonesa. El proyecto salió adelante pese a la oposición de los concejales del Partido Socialista Obrero Español, PSOE, (ninguno acudió a la recepción que el Ayuntamiento ofreció a los componentes de la compañía). En su opinión, el director granadino ha sabido sacar partido al escenario natural, agregándole decorados funcionales de mucho efecto, dotándolos de excelente luminotecnia, pues los juegos de luces cumplen una misión preponderante, moviendo con sabiduría el número considerable de figurantes: ha creado estampas plásticas de extraordinaria belleza y color.

Respecto a los cantantes –escribe José María Gómez–, tuvieron una actuación muy lucida. Stella Silva, de hermosa voz; Pedro Lavirgen fue creciéndose a medida de sus intervenciones, pues su voz, que rozó alguna vez en su registro más alto, se tornó luego en potente de timbre y extensión, de expresiva

---

<sup>412</sup> CORREAL, F.: “Una ópera nocturna a las cinco en punto de la tarde”, en: *Ídem*.

dulzura de matices; Vicente Sardinero, muy seguro: pletórico; Josefina Arregui, con su voz flexible y de refinada musicalidad, y Julio Catania siempre ajustado y eficaz. La orquesta tuvo un decisivo papel, recibió copiosos aplausos en el preludio del primer acto, repetidos de manera insistente y entusiasta en el desarrollo de los siguientes. Finaliza haciendo suyas las palabras del concejal delegado de cultura, Ortiz Nuevo, alma de este regreso sentimental: *Carmen* ha vuelto a su tierra, la cigarrera universal recuperaba su voz y su acento.<sup>413</sup>

En el diario *Sur/Oeste*, F. Botello manifiesta que ha sido efectiva la compaginación del verso de Quiñones y Ripio y la decoración de Gil Larrondo, ganador de varios Oscars en Hollywood, porque hizo un atinado trabajo sobre el triple escenario dispuesto para las distintas escenas: uno, en la arena maestrante; otro, más arriba de los burladeros; y un tercero, a más alto nivel que con unos apliques mínimos, conservaba la belleza arquitectónica del graderío de la maestranza. En la parte vocal Pedro Lavirgen:

“Fue, con bastante diferencia, el mejor de los solistas, haciendo gala de excelentes cualidades vocales: gran potencia, claridad, impostación y calidez”<sup>414</sup>

Aunque musicalmente esta versión tuvo bastantes altibajos, quedó en una versión digna, como un espectáculo lleno de color y belleza al que se le pudo sacar mejor partido.<sup>415</sup>

También Francisco Melguizo, en este caso escribe para la revista *Ritmo*, deja a un lado la polémica por los cerca de treinta millones que ha arbitrado el Ayuntamiento sevillano para las cinco representaciones, y se centra en la obra y su interpretación. El texto traducido y reformado para su nueva adaptación a la música no quita ni pone nada al original francés, y recuerda que el emplazamiento en la Arena de la Maestranza, no es novedoso. En cuanto al protagonista masculino:

---

<sup>413</sup> Cfr. GÓMEZ, J. M.: “Lucido estreno”, en: *Ídem*. Incluye foto de Lavirgen durante su actuación.

<sup>414</sup> Vid. BOTELLO, F.: “La Maestranza, principal protagonista de «Carmen»” en: *Sur/ Oeste*, 11 junio 1981. Recoge dos fotos del tenor tomadas durante la representación.

<sup>415</sup> *Ídem*.

“Pedro Lavirgen sigue siendo uno de los mas grandes creadores del Don José – no le quitamos el tratamiento, como se ha hecho en los programas, porque el personaje lo tenía en la época de la actuación– cantándolo con facultades y buen estilo, como se lo hemos oído de siempre.”<sup>416</sup>

Stella Silva dio muestra de una voz más potente que timbrada; Vicente Sardinero estuvo espléndido y Josefina Arregui, magnífica. Con tantos temas desviando la atención del acontecimiento, señala finalmente: “Ni Sevilla ha sido en esta ocasión la capital del mundo de la ópera, como se ha dicho y escrito con hipérbole evidente, ni el resultado de la experiencia ha sido despreciable”.<sup>417</sup>

En relación con otros temas que desviaron la atención, el columnista Antonio Burgos escribió al hilo de esta *Carmen* un artículo de fuerte ironía sobre el mundo social que rodeó a la ópera y penosamente acaba arremetiendo contra el género español, la zarzuela, como si la misma no poseyera un valor intrínseco: “Si por algo tiene encanto la ópera es porque sale un señor dando chillidos cantados y no te enteras de por qué está tan enfadado con la japonesa, o con la cigarrera. El francés o el italiano es a la ópera como el latín de la liturgia la enorme fuerza del misterio, valorar mucho algo porque no se entiende una palabra.”<sup>418</sup> Desde ese momento reprocha el montaje de Tamayo, vinculando el uso de las masas en el escenario con su antigua labor teatral de la posguerra. Se muestra interesado porque es una forma de que la ópera vista en la colección de programas del Lope de Vega, y finaliza apuntando: “el misterio de la ópera es ridículo en español (...) *Carmen* en español es como «La verbena de la Paloma»”.

Todavía podemos contar con las afirmaciones difundidas en *El País sobre Carmen*. Reduce el público asistente a 4.000 personas, para un estreno de moderado éxito de público, y describe el montaje revestido de espectacularidad, especialmente los dos últimos actos. Siguiendo a J. Aguilar, el público aplaudió notablemente la actuación del Ballet Español y la dirección musical de Jorge

---

<sup>416</sup> Vid. MELGUIZO, F.: “País musical. Sevilla.”. *Ritmo*. Madrid, n.º 521, junio 1981, p. 84. Recoge un momento de Lavirgen durante una escena.

<sup>417</sup> *Ídem*.

<sup>418</sup> Cfr. BURGOS, A.: “Sección Sevilla al día. Una *Carmen* vernácula”, en: *ABC*, Sevilla, 11 junio 1981, p.19.



Rubio, a pesar de que la distancia física existente entre la orquesta y el escenario provocaba cierta falta de sincronización con los cantantes, apreciable en ocasiones. Las tres horas de espectáculo no acabaron con el interés de los espectadores, entre los que se encontraban destacadas personalidades y numerosos aficionados a la ópera de España y del extranjero.<sup>419</sup>

En cuanto a la interpretación de los principales personajes de la obra, señala que Pedro Lavirgen (Don José), Vicente Sardinero (Escamillo) y Josefina Arregui (Micaela) desempeñaron favorablemente sus respectivos papeles, mientras que la actuación de Stella Silva y Mari Carmen Ramírez, que se turnaron para hacer de Carmen, provocó, empleando términos taurinos, una notable división de opiniones en cuanto a su calidad. Se cierra esta reseña explicando la ausencia de los concejales sevillanos del PSOE, que en su momento se habían opuesto, con el apoyo de sus colegas del Partido Comunista de España, a que el Ayuntamiento asumiera financieramente el espectáculo, dado que la ciudad tenía carencias culturales más perentorias. El presupuesto global del montaje superaba los veinticinco millones de pesetas, de los que cinco fueron cubiertos por el Ministerio de Cultura, quedando el resto a cargo del Ayuntamiento, si bien se esperaba que el taquillaje permitiera reducir la cantidad.<sup>420</sup>

En cualquier caso, consideramos que son nuevas páginas para la historia de la ópera en Sevilla, para una ciudad de escasa raigambre operística. Esta producción, de notable calidad, ayudaba a no perder la afición y contó con la respuesta favorable del público. Como en tantas ocasiones, los aspectos sociales y políticos no permanecían al margen de la música y el género operístico en Sevilla

---

<sup>419</sup> Cfr. AGUILAR, J.: “El estreno de «Carmen» español registró media entrada en la Maestranza de Sevilla”, en: *El País*, Sevilla 11 junio 1981. Archivo digital de *El País*. Una vez finalizadas las representaciones, la polémica continuó: el Ayuntamiento de Sevilla estudiaba emprender una demanda judicial contra José Tamayo por haber renunciado unilateralmente a la subvención concedida por el Ministerio de Cultura. Este incidente reavivó la polémica entre los concejales, a causa del rechazo al estreno, mostrado desde el primer momento por el PSOE y el PCE, frente a la postura de los nacionalistas (al Partido Socialista de Andalucía pertenecen el alcalde y el delegado de Cultura). Véase AGUILAR, J.: “El fracaso del montaje de «Carmen», en Sevilla, puede dirimirse en el juzgado”, en: *El País*, Sevilla 17 julio 1981. Archivo digital de *El País*.

<sup>420</sup> *Ídem*.

nuevamente arrastraba ciertas connotaciones sociales. Curiosamente, el partido que ejercía la oposición en esos momentos y que se mostraba tan reacio hacia la ópera, emprenderá en el futuro una importante labor cultural en la que este género lírico ocupará su espacio propio.

A pesar de este caldeado ambiente, el tenor recuerda que los cantantes permanecieron muy al margen de todos los problemas y que padecieron solamente las altas temperaturas climatológicas. Lejano en el tiempo, una vez que ha leído estas referencias periodísticas, opina que todas las críticas al montaje no tenían razón de ser. Nunca una escenografía ahogaba a los cantantes, porque a la hora de la verdad cada cantante se encuentra solo en su aria; no hay nada que distraiga del verdadero momento musical: el artista está sólo frente al público.<sup>421</sup> Tres meses después, Pedro Lavirgen retornaba a Sevilla para interpretar el *Requiem* de Verdi.

### 2.7.3. Otello, Mario, Macduff y Sancho Garcés

Una vez acabada su labor como el brigadier Don José, seguiría vinculado durante el mes de julio a la Compañía de Tamayo, interviniendo en las representaciones de *Antología* en las ciudades de Granada y León.<sup>422</sup> Un breve periodo con la zarzuela, interrumpido para atender a las representaciones de *Otello*, pues estaba previsto desde el principio que las tres primeras funciones del drama lírico de Verdi debían ser presentadas en el Festival Internacional de **Bregenz** (Austria) por Lavirgen.<sup>423</sup> De este modo, en el papel principal, se pudieron escuchar a dos grandes tenores españoles de primera categoría en su estreno austriaco, dos cantantes que han hecho carrera en las óperas más grandes del mundo: Pedro Lavirgen y Plácido Domingo. El estreno con Lavirgen fue de

---

<sup>421</sup> Entrevista de la autora con el tenor (septiembre 2003). El libro de contabilidad registra cuatro representaciones de *Carmen*.

<sup>422</sup> Siguiendo el libro de contabilidad, en el mes de julio interviene en cuatro *Antologías* en Granada (día 19) y una de León (día 27).

<sup>423</sup> “En pocas líneas”. *Monsalvat*. Barcelona, n.º 78, diciembre 1980, p. 684. Para el Festival de Bregenz de 1981, se anunciaba un *Otello* con Plácido Domingo y Pedro Lavirgen.

nuevo un acontecimiento que se unía dignamente a las crónicas anteriores sobre la puesta en escena de las óperas italianas de estos festivales, con Piero Faggioni como director y Nello Santi como director de orquesta.<sup>424</sup>

Silvano Carroli (Yago) y Anna Tomowasintow (Desdemona) compartían escenario con Lavirgen como moro veneciano. Su recreación del personaje la describen dos periódicos. Para E. Schneider, en el *Vorarlberger Nachrichten*, el tenor interpretó más bien a un Otello lleno de dolor, que a un Otello furioso a causa de los celos, porque –en su opinión– el temperamento de Lavirgen no está capacitado para poner en escena con mímica los estados de pasión que se atribuyen a este personaje. En su lugar “ofreció una representación bastante aceptable (...) El Otello de Bregenz es digno de ser visto incluso sin la presencia de Domingo. Pedro Lavirgen ha demostrado sin duda un gran valor para interpretar este papel. Quizá pretendía aprovechar la oportunidad a través de esta demostración”.<sup>425</sup>

En el diario *Oberösterreichisches Tagblatt Linz* se dice, bajo el epígrafe “Gran ovación para el segundo Otello”, el éxito cosechado, con una tremenda ovación del público para Pedro Lavirgen que tuvo su momento culmen en los pasajes líricos, pero le resalta también sus cualidades como actor.<sup>426</sup>

Intercalando con las producciones operísticas, en agosto el tenor acude al Gran Teatro del Liceo para colaborar en una inusitada labor que se desarrolla entre sus paredes. Con otros personajes famosos, interviene en el rodaje de la película *Victoria*, dirigida por Antoni Ribas, con Norma Duval y Xavier Elorriaga

---

<sup>424</sup> Vid. HUG, P.: “«Otello» mit Lavirgen”, en: *Argus*, 1 agosto 1981. A.P.T.

<sup>425</sup> “Und Pedro Lavirgen gibt mehr einen von interem Schmerz erfüllten, wenigwe vor Eifersucht raseden Othello. Lavirgens Temperament ist nicht dazu angetan, die Stadien der Leidenschaft, die dieser Figur auferlegt sind, als Mime zu durchleben, er bot aber eine durchaus akzeptable (...) Auch ohne Domingo ist der Bregenzer Othello sehenswert. Pero Lavirgen hat zweifellos Mut bewiesen, die Partie zu übernehmen, vielleicht wollte er damit auch eine Chance wahrnehmen”. Confróntese SCHNEIDER, E.: “Pedro Lavirgen als «Othello»”, en: *Vorarlberger Nachrichten*, 30 julio 1981. A.P.T.

<sup>426</sup> “Pedro Lavirgen als neuer Othello wurde vom Publikum betont freundlich aufgenommen. Er hatte seine stärksten Momente in den lyrischen Passagen. Aber auch seine, schauspielerischen Qualitäten kamen zur Geltung”. Cfr. “Beifallsstürme für zweiten Othello”, en: *Oberösterreichisches Tagblatt Linz*, 1 agosto 1981. A.P.T.

como actores protagonistas. El filme nos traslada a una noche de gala de 1917 en que se interpretaba *Lohengrin*.<sup>427</sup> Para la escena de la ópera se dispuso el escenario con un decorado auténtico de la época del gran escenógrafo Vilamara, mientras la interpretación de la ópera se filmaba haciendo uso del playback con Carmen Bustamante, Pedro Lavirgen y el maestro Antoni Ros Marbà, como director de la orquesta.<sup>428</sup>

Una semana más tarde, en **Santander** ofreció un Concierto de Ópera en la Plaza Porticada. En el marco del XXX Festival Internacional de Santander, junto a la soprano Enriqueta Tarrés, el barítono Vicente Sardinero y la Orquesta del Festival, dirigida por Jorge Rubio se le pudo escuchar a solo en el aria de Manrico *Ah si, ben mio...* y en el aria de Don Álvaro *oh tu che in seno agli angeli*.<sup>429</sup>

Tras unos conciertos que ofrece en Barcelona, viaja a **Vancouver** (Canadá) para interpretar el rol de Calaf y formar parte del cartel que, encabezado por Marisa Galvani (Turandot) y Maria Pellegrini, hicieron posible las cuatro funciones de *Turandot*, los días 24, 27, 29 y 31 de octubre.<sup>430</sup>

---

<sup>427</sup> En la fatídica noche de gala en el Liceo, sobre la escena los cantantes interpretan la obra wagneriana en catalán, tal como solía ponerse en escena en las primeras décadas del siglo, cuando llega a la platea el eco de un alboroto: gritos, disparos. El momento social es tenso, la representación se interrumpe y el director de la orquesta le pregunta al empresario sobre la interpretación del *Himno Real* o *Els segadors*. Cuando comienza a sonar el primero, el Capitán General (interpretado por el escritor y concejal Francisco Candel) que ocupa el palco de honor rompe a aplaudir, mientras los espectadores se dividen: unos siguiendo su ejemplo, otros silbando, pateando y dando mueras al rey Alfonso XIII.

<sup>428</sup> “Francisco Candel y el maestro Ros Marbà, actores en el filme Victoria», en: *El Noticiero Universal*, 20 agosto 1981, p. 31. Se puede ver la fotografía del tenor caracterizado con una peluca rubia. Para llenar el Liceo con el público requerido para una gala tan especial, el equipo de rodaje utilizó aproximadamente 400 extras y a unos figurines confeccionados de madera pintada para sugerir el traje, a los que se le pegaron fotocopias de rostros humanos.

<sup>429</sup> Programa de mano del XXX Festival Internacional de Santander, 27 agosto de 1981.

<sup>430</sup> Programa de mano. Vancouver Opera: *Turandot*, octubre de 1981. La dirección musical estuvo a cargo de Anton Guadagno y la escénica, a la de Irving Guttman. El reparto se completa con los solistas: Claude Corbeil (Timur), Alexander Gray (Ping), David Meek (Pang), Lary Benson (Pong), Marcel Larochelle (Emperador) y Derek del Puppo (Mandarin).

De nuevo en España, al tenor le espera el público coruñés y bilbaíno.<sup>431</sup> Efectivamente, en noviembre acude a **La Coruña**, donde es muy conocido y querido, tanto en sus participaciones de zarzuela como de ópera, para actuar en dos óperas italianas, *Tosca* y *Machbet*, que junto a *La bohème* conformaron el programa de la breve temporada del XXVIII Festival de los Amigos de la Ópera, que se desarrolla en el Teatro Colón.

Sobre la labor que realiza el tenor en ambas óperas, el propio Pedro Lavirgen explica en *El Ideal Gallego* cómo en *Tosca* desempeña un papel que ha servido, incluso, de piedra de toque para los estudios. En la historia ha destacado Miguel Fleta, “después de él vino el diluvio”, y sin duda alguna considera que “el papel del tenor en *Tosca* es superior al de *Macbeth*, en duración y oportunidad de lucimiento. Pero en la obra de Verdi existe posiblemente una de las más bellas romanzas de tenor que se han escrito, y sólo por esto ya valdría la pena cantar esta ópera.” Afirma que de las ovaciones recibidas a lo largo de sus 27 años de carrera artística, las más grandes las ha obtenido con esta romanza.<sup>432</sup>

En aquella entrevista, al preguntarle por el público, considera que el de zarzuela está muy cerca del de la ópera, aunque hay un sector exclusivamente zarzuelísticos y otro operístico; ello se debe a que parte del público de la zarzuela no está preparado para la ópera por ser aquella una afición menos exigente: un español que no entienda italiano acude a la ópera por la música, no por la trama, salvo que se haya preparado antes. Pero cree que todo lo que sea música cantada termina creando afición a la ópera. Aún es necesario que se apoye la ópera para lograr su popularización porque –afirma–, parece ser que aquí hay otras necesidades prioritarias. Es necesario que la ópera llegue a todos y de alguna forma hay que empezar, porque si no nunca se consigue. Vale la pena esa

---

<sup>431</sup> El libro de contabilidad registra dos conciertos en Barcelona, alrededor a la fecha del 27 de septiembre, y cuatro representaciones de *Turandot* en Vancouver, a lo largo de octubre (liquidadas el día 31).

<sup>432</sup> Confróntese “Hoy *Tosca*, de Puccini, en el Festival de Opera”, en: *El Ideal Gallego*, 5 noviembre 1981. Muestra fotografía de Lavirgen. Bajo ella el subtítulo: en La Coruña quiero repetir el éxito. En una pequeña entrevista, el protagonista expresa su alegría por intervenir en esta tierra y resume su vida actual centrada en la felicidad compartida con su esposa y sus cinco hijos.

experiencia, y cree que al cabo de un par de generaciones se podría tener una afición en España similar a la que hay en Francia o Alemania.<sup>433</sup>

Siguiendo a Ramón Patiño, crítico de *La Voz de Galicia*, la segunda representación de la breve temporada coruñesa fue un gran éxito para todos: para los directivos organizadores, para los artistas y para el público que llenó el Teatro Colón y supo aplaudir con el entusiasmo y la constancia, que caracteriza en todo el mundo a los aficionados a la música.

La soprano Lorenza Canepa fue una protagonista de voz potente que sabe graduar y mantener siempre una expresiva línea de excelente actriz. Pedro Lavirgen “el admirado tenor, estuvo a la altura de su fama: voz bien timbrada, excelente escuela y siempre una entrega total a los valores vocales y dramáticos, desde el «Recondita armonia», el «Vittoria» y el popular «Adiós a la vida» hasta el «O dolci mani» (...) Un Scarpia espléndido hizo el barítono Giuseppe Scandola. En estos comentarios y en la referencia de las primeras líneas al público, va implícito que los tres cantantes citados obtuvieron aun merecidas ovaciones”. Una mención aparte dedica a José Manzaneda (Spoletta), cuya profesionalidad mostró venciendo la desgracia de la muerte de su madre. La Orquesta Sinfónica estuvo afinada y justa bajo la dirección del maestro Miguel Roa, y la dirección de escena de Santiago Paredes, le conducen a la calificación de bien, en general, para la presentación.<sup>434</sup>

Ramón Patiño señala que la ópera *Macbeth* de Verdi, que nunca se había puesto en La Coruña, era un gran riesgo para la Asociación de Amigos de la Ópera. No obstante, pese a ser una obra poco conocida, fue el primer título de la temporada que agotó las localidades. Ángeles Gulín estuvo magnífica en todos los aspectos, la pasión con la alegría y la delicadeza puestas al servicio de su papel, e incluso la gran simpatía personal con la que supo agradecer las grandes ovaciones. El barítono Antonio Blancas cantó con su voz de grato timbre, bellos

---

<sup>433</sup> Cfr. NAYA, J.: “Pedro Lavirgen: «El papel del tenor en «Tosca» es superior al de «Macbeth» en duración y oportunidad de lucimiento”, en: *La Voz de Galicia*, 5 noviembre 1981. Foto pose del tenor.

<sup>434</sup> Vid. PATIÑO, R.: “Ópera: «Tosca», de Puccini”, en: *La Voz de Galicia*, 6 noviembre 1981, p. 27.

agudos y con notables dotes de actor. A continuación se detiene en Pedro Lavirgen:

“El gran tenor que sólo tiene en esta obra una sola actuación destacada: «Ah, la paterna mano», que le fue suficiente para hacerse acreedor de una de las grandes ovaciones de la noche...”<sup>435</sup>

Leonida Bergamotti, el bajo, estuvo impecable y muy bien el resto de los papeles secundarios. El Coro “El Eco” tenía abundantes intervenciones, por eso destaca al maestro interno Julián Perera. La dirección escénica de Santiago Paredes estuvo muy bien y la orquesta impecable bajo la batuta de Miguel Roa.<sup>436</sup>

Para cerrar laboralmente este año, el tenor cordobés abordó una ardua tarea, cuando intercaló entre las siete representaciones de *Otello* en Bonn y Saint Etienne<sup>437</sup>, una representación de *Zigor* en **Bilbao**, el día 22 de diciembre de 1981. Se enfrentaba al reto de interpretar el papel estelar de la ópera, compuesta por Francisco Escudero para una única función, con la que se abre el programa del II Festival Lírico de Navidad, organizado por la Asociación Bilbaína de Amigos de la Ópera.<sup>438</sup>

El libreto de *Zigor* se basa a la leyenda forjada en torno a Sancho Garcés, rey de Pamplona entre los años 905 y 925. La ópera lo presenta como el aspirante designado por la providencia para ser el primer rey de Navarra que encarna los valores de la colectividad vasca y está destinado a ser el caudillo de los vascos. Paralelamente a este personaje (el héroe) la ópera cuenta con un antihéroe, Zunbeltz (tío del anterior y padre de Lore, la heroína, amada por Sancho Garcés), que va a enfrentarse a los designios de Dios y a tratar, por todos los medios, de hacerse con la corona. Atenta fallidamente contra la vida de Sancho Garcés, de

<sup>435</sup> Cfr. PATIÑO, R.: “Ópera: «Macbeth», de Verdi”, en: *La Voz de Galicia*, 8 noviembre 1981, p. 33.

<sup>436</sup> *Ídem*.

<sup>437</sup> En el libro de contabilidad se registra: 24 noviembre *Otello* en Bonn (3); día 28 Saint Etienne (1); en el mes siguiente día 15 en Bonn (2) y nuevamente en esta ciudad tendrá una función más el día 1 de enero de 1982.

<sup>438</sup> De acuerdo con la cartelera, se programaron: el día 22 *Zigor*; el día 28 Coro “Ametsa” y Ballets “Olaeta”, para finalizar el 30 con el Grupo Etorki y Mirentxu de J. Guridi. Véase *El Correo Español- El Pueblo Vasco*, 22 diciembre 1981, p. 38.

pocos meses de edad, y pretende acusarlo de una doble traición cuando es adulto. Una traición patriótica por tratos con los normandos que están asolando las costas vascas y una traición amorosa (un supuesto romance con Sorgin, la hija de un normando que reside en tierras vascas). Malparado de todos sus planes, Zumbeltz será castigado trágicamente al final de la ópera. De ahí el título: Zigor!, que en lengua vasca significa ¡Castigo!

*Zigor*, estrenada en 1967 en Bilbao y un año después en Madrid, es una empresa difícil para los intérpretes porque el libreto está escrito en lengua vasca, y su preparación exige un importante esfuerzo de memorización y perfeccionamiento de dicción para una sola interpretación, ya que no es obra usual en los repertorios.<sup>439</sup>

Pedro Lavirgen, después de los éxitos obtenidos en 1976, vuelve a Bilbao para afrontar una obra en eusquera, cuyo sentido parece haber asimilado perfectamente, haciendo elogios del idioma en su aspecto interpretativo:

“Pensé en la dificultad de memorización del texto, pero como soy un profesional afronté enseguida este problema y una vez familiarizado con la letra, ya no me resultó tan difícil. Es más, creo que el eusquera no es mala lengua para cantar, aunque al principio me pareció una montaña insuperable.”<sup>440</sup>

---

<sup>439</sup> ANGULO, J.: “Pedro Lavirgen y Vicente Sardinero cantarán una ópera en eusquera en Bilbao”, en: *El País*, 4 diciembre 1981. Archivo digital de *El País*. Es un ópera nada frecuente y se tardarán veinte años hasta que nuevamente ofrezca al público, véase MARINA, C.: “Cumpleaños de la ópera de Bilbao”, en: *Blanco y Negro Cultural*, 21 septiembre 2002, p. 40. En el año 2002, dentro de la temporada en que la ABAO celebra sus cincuenta años, se homenajea con *Turandot* pero en el mes de abril del año siguiente se repone *Zigor*, en una nueva producción escénica encargada a Emilio Sagi.

<sup>440</sup> Vid. IGARTUA, P.: “El euskera no es mala lengua para cantar”, en: *El Correo Español- El Pueblo Vasco*, 19 diciembre 1981, p. 8. Muestra una instantánea de Lavirgen, tomada en un momento del ensayo, con el director musical. Las manías de los cantantes de ópera son siempre objeto de los comentarios más populares. El tenor comenta que cuando comenzó a cantar, su madre le acostumbró a tomar un ponche a base de huevo batido y vino dulce, pero lo tuvo que dejar porque le daban náuseas durante la actuación. Luego le dio por las manzanas, que abandonó cuando un médico le dijo que el fruto era astringente. En esos días hace ejercicios físicos y de respiración antes de la función, que también realiza habitualmente. Confiesa que su mayor manía es la ópera y después los aparatos de alta fidelidad para escucharla. Afirma que tiene una gran colección de cassettes, quizá la mejor que exista, con la práctica totalidad de sus actuaciones desde hace veinte años. En este momento tendrá cerca de mil cintas.



Aparte, ha trabajado concienzudamente con la pianista bilbaína María del Carmen Sopena que le ha ayudado mucho a comprender la obra. En la misma entrevista, el tenor explica el papel que desempeñó la zarzuela en su carrera, porque le ayudó a entrar en el mundo de la ópera en 1964, fecha a partir de la cual sólo cantó ópera. Pese a esta tajante afirmación, el periodista le traslada la opinión de una parcela del público que piensa que Lavirgen “colgó hace tiempo sus cuerdas vocales y desapareció del panorama mundial de la música lírica”. Éste corrige dicha observación y matiza esas palabras: “hasta hoy, no he bajado de las cincuenta funciones al año. Por otra parte, canté y sigo cantando en los mejores escenarios del mundo...”<sup>441</sup>

Siguiendo *El Correo Español-El Pueblo Vasco*, el propio compositor Francisco Escudero estuvo presente en la representación y recibió a su final fuertes aplausos del numeroso público. Se reconoce en el rotativo las dificultades musicales de la obra, así como las pocas posibilidades de lucimiento que ofrece a sus principales figuras, siendo los divos una pieza más en la estructura de la obra, al contrario de lo que suele ocurrir en la mayoría de las óperas italianas. Señala que hubo una espantada dos días antes de la representación; se trataba del bajo argentino José Luis Barrera que se presentó en el ensayo general sin saberse la partitura y desapareció. El problema se solucionó cantando sola las dos partes, en un breve diálogo, la mezzo María Folcó, e interpretando el papel de abad del último acto Juan María Arroita Jáuregui. Dejando al margen estas anécdotas, el diario añade que la representación de *Zigor* tuvo un nivel bastante aceptable y hubo intérpretes que merecieron la calificación de sobresaliente. Destacaba, finalmente, al maestro director Urbano Ruiz Laorden, al Coro de la ABAO, al Ballet y al director de escena.<sup>442</sup> Lamentablemente para nuestro trabajo, no menciona el resto del reparto, ni citar al tenor.

---

<sup>441</sup> *Ídem.*

<sup>442</sup> Cfr. ORIALVA: “Se estrenó la ópera «Zigor»”, en: *El Correo Español-El Pueblo Vasco*, 24 diciembre 1981, p. 8.

Pedro Lavirgen ha intervenido en la ABAO para abordar difíciles empresas, como han sido las óperas *I Masnadieri*, representada en 1976, y *Zigor*. Ambas no eran frecuentes en los repertorios operísticos y el tenor las montó exclusivamente para dichas ocasiones, dando una vez más muestra de su profesionalidad.

\*\*\*\*\* \*\*\*\*\*

Los cinco años de la vida profesional de Pedro Lavirgen que comprenden de 1977 a 1981 han sido de una actividad constante en el campo de la ópera. Por los documentos que hemos manejado que hacen referencia a su labor interpretativa, podemos apreciar que a partir de 1977 se suceden los elogios, a la vez que se le reconocen ciertos aspectos que dejan entrever una ausencia de las facultades vocales, que hasta entonces han sido su virtud.

Unos rasgos que, en ocasiones, son apuntados por un sector de la crítica que ha seguido año tras año su carrera. Efectivamente, ésta le aprecia una voz velada, sin su característico brillo (defecto inicial que suele subsanarse en el transcurso de la obra); otras veces se explica como una emisión que en momentos resulta un poco áfona. Pero por encima de ello se muestra el éxito personal que puede alcanzar, merced a su canto de excelente línea, por el temperamento, los estupendos agudos, el color fresco que en los momentos claves puede ofrecer, así como la gran réplica que ofrece junto a los compañeros de reparto (Antonio Fernández-Cid).

Un atributo más que sobresaliente es su calificación como una voz verdiana, ya que, además de las necesarias cualidades intrínsecas de toda voz, precisa de una especie de conciencia capaz de dotarla de la idónea expresividad. Ésta es una gran virtud de Pedro Lavirgen (Enrique Franco).

Como base para nuestro comentario precedente, hemos tomado algunas referencias de la prensa madrileña (junio de 1977), igualmente aplicables a otros ámbitos geográficos o temporales, –cuando así lo han expresado–. No obstante debemos subrayar que, por encima de todo, en la crítica prevalecen los merecidos bravos, los aplausos y los elogios: estupendo, colosal, extraordinario. El tenor vence y convence.

¿Hasta qué punto el público estuvo al tanto de la irregularidad vocal por la que atravesaba el intérprete cordobés? Algunas líneas nos hacen pensar en la existencia de ciertos rumores, como cuando Lola Aguado afirmaba: “por dura que sea la vida de un cantante, hay momentos que deben de compensar todas las fatigas”, en relación a los aplausos que cosechaba con *La forza del destino* en Madrid.<sup>443</sup> En nuestra opinión, para quien ha dedicado toda su vida al canto, al que ha servido como una vocación, los momentos de gloria, y más cuando son reconocidos, suponen el aliento que anima a sobreponerse ante los posibles contratiempos.

Asimismo en Barcelona, cuando es aclamado unánimemente por público y crítica por su Radamés (noviembre de 1977), José Antonio Gutiérrez de Liencres establece un paralelismo con otra memorable *Aida* ofrecida anteriormente. Entonces se sincera con la evidencia de lo que ha presenciado y afirma: “Sinceramente, no esperábamos (contando los años transcurridos desde la memorable versión de 1968) que Pedro Lavirgen nos convenciese tal como lo ha hecho con su interpretación del difícil papel”.<sup>444</sup> Esta grata sorpresa interpretativa que le ofrece el tenor posiblemente tiraba por tierra cualquier expectativa previa, o contradecía los posibles comentarios que pudieron girar en torno al solista.

En Pedro Lavirgen se podían distinguir dos aspectos: el artístico y el vocal. Si el espectador asistía a uno de los días de irregularidad en la sonoridad, entonces el calificativo primero superaba al segundo, gracias a la proverbial generosidad

---

<sup>443</sup> AGUADO, L.: “El nervio de Verdi”, en: *Diario 16*, 4 junio 1977. A.P.T.

<sup>444</sup> GUTIÉRREZ DE LIENCRES, J. A.: “Crónica del Liceo”. *Monsalvat*. Barcelona, n.º 46, enero 1978, p. 49.

del temperamento, a la buena línea, el sentido musical y expresivo del tenor (Antonio Fernández-Cid). Esto venía a demostrar que en el artista la materia vocal no lo era todo.

No dejemos, sin embargo, que estos comentarios nos hagan olvidar cuáles fueron los títulos y los teatros con los que ha cosechado merecidas ovaciones. Recordemos brevemente las críticas de aprobación vertidos con respecto a varias óperas:

*Il trovatore*, escenificado en el Liceo de Barcelona, en el Pérez Galdós de Las Palmas (Gran Canaria), en el Théâtre des Arts de Rouen Marsella (Francia) y en Cenntennial Concert Hall de Winnipeg (Canadá).

*Carmen*, ofrecida en el Teatro Principal de Zaragoza, Staatsoper de Viena, Teatro Municipal de Avignon (Francia), en la Sala de la Ópera de Seattle (Washington), en el Festival Internacional de Ópera de Edimburgo, en México, o en Bolonia, ciudad en la que recibió el Premio Internacional “Jussi Bjerling”.

Las representaciones de *I due foscari* en el Liceo Barcelona, al igual fuera *I pagliacci*, que también llevó hasta el escenario del Teatro Campoamor de Oviedo; *Tosca* en el Teatro Regio de Turín (Italia) y de La Coruña; la *Norma* de Madrid, Londres y Bensaçon.

Otros títulos verdianos como *La forza del destino*, interpretados en tres capitales españolas: Madrid, Barcelona y Oviedo; *Otello*, en el Centre Lyrique de Wallonie de Lieja (Bélgica), en Breguenz, Barcelona y el Teatro Solís de Montevideo (Uruguay); *Aida* en Barcelona, en la Opera Royal de Gante (Bélgica), en el Teatro Principal de Mahón y en Sassari (Italia); *Macbeth* en Madrid y La Coruña; *Las visperas sicilianas*, en versión concierto, que cantó en México. También recibió ovaciones en el rol del Samson (México); con dos óperas veristas como *Turandot*, representado en Barcelona (diciembre de 1980 junto a Caballé) y en el Lyryc Theatre Baltimore (Maryland), e *Il tabarro* representada en Oviedo.

De todos ellos, son verdaderos hitos las actuaciones ofrecidas junto a las intérpretes españolas Montserrat Caballé y Teresa Berganza, así como los elogios que recibe con el *Otello* interpretado en el autriaco Festival Internacional de Breguenz.

Es ésta una etapa caracterizada por su incorporación al espectáculo de *Antología de la Zarzuela* de José Tamayo, con la que lleva a cabo diecisiete actuaciones en la Plaza de Las Ventas de Madrid, en 1979, y catorce, al año siguiente. Entre los solistas participantes sobresalía Pedro Lavirgen, cantando con plena entrega páginas como el *Adiós Granada*, la canción húngara *Alma de Dios* o las jotas de *La bruja* y de *La Dolores*, que marcaban los momentos culminantes de cada noche. También ha acometido nuevas páginas musicales como *Ernani e I due Foscari* (mayo y noviembre de 1977), ambas de Giuseppe Verdi, y *Zigor* de Francisco Escudero. Finalmente, hemos de citar su ingreso, por oposición, como profesor de Canto al Real Conservatorio Superior de Madrid.

En España la música culta permanecía alejada del público medio del país cuando las autonomías regionales intentaban mantener los ciclos y festivales autóctonos que hasta entonces venían organizándose. En torno a 1980 resurgió el interés por la ópera y la zarzuela, después del largo tiempo en que se repudiaba la primera como decadente y la segunda como populachera. A partir de entonces los jóvenes se sumaron a estos espectáculos; moda que comenzó en el extranjero, en los teatros líricos de Italia, Francia y Alemania. Las nuevas generaciones se sintieron atraídos por la música escénica, lo cual no significó el boom económico de ésta, ya que incluso con el teatro lleno, la ópera provocó cuantiosas pérdidas.

La zarzuela resurgía. Algunas editoras, mediante fascículos y discos, divulgaron las grandes obras del género lírico español entre capas de la población que no pudieron vivir directamente el fenómeno lírico en los teatros de sus ciudades. También la programación radiofónica contribuyó al redescubriendo de este patrimonio musical, sumamente rico y, en ocasiones, de una sorprendente calidad.

Sin embargo, España carecía de una política educativa musical y de la estructura adecuada para el sostenimiento de una vida música escénica más fluida. La ópera se mantenía gracias al impulso organizador de las Asociaciones de Amigos de la Ópera, a la caza del apoyo económico de la administración local, autonómica o nacional, tal y como hemos podido ver en los Festivales de Ópera

de La Coruña, Oviedo, Valencia Mahón, Las Palmas de Gran Canaria y Zaragoza. Que se mantuviera el interés por las obras más conocidas, la curiosidad hacia el repertorio olvidado y a la renovación, con obras de autores nuevos, eran prerrogativas que caracterizaron el discurrir de la ópera y de la zarzuela. Madrid llevaba a cabo un Festival en el Teatro de La Zarzuela, y el Gran Teatro del Liceo de Barcelona era el único escenario para la ópera, con una temporada estable a nivel verdaderamente europeo. Mientras, los artistas y cantantes españoles lograban triunfos en todos los campos y figuraban en los festivales y teatros de mayor prestigio mundial.

Para entonces, Pedro Lavirgen había alcanzado su madurez personal y artística. Contaba con cincuenta y un años cuando se sumaba a la *Antología de la Zarzuela*, tras haber desarrollado una intensa carrera internacional. Tal vez sin darse cuenta, entraba en otra catalogación profesional: el de cantante de repertorio de zarzuela, atributo que, socialmente por entonces, se consideraba de menor rango que el de cantante de ópera, dado que la zarzuela tenía una menor proyección internacional.

**TOMO II**

**PARTE SEXTA**  
**AL OTRO LADO DE LA PIRÁMIDE (1982-1993)**





En esta sexta parte que denominamos *Al otro lado de la pirámide*, analizaremos la última etapa de la carrera de Pedro Lavirgen, entre los años 1982 y 1993. Su contenido lo dividiremos en tres bloques:

En primer lugar abordaremos los años 1982-1986, *Unos años de Antología*, en que el tenor permanece unido al espectáculo de *Antología de la Zarzuela*. Efectivamente, desde Rusia emprende, en 1982, una primera gira americana, a la que siguió una segunda, para dar paso, en los años siguientes, a una tercera y una cuarta. También lleva páginas de zarzuela a Israel, Italia, Japón, Francia y a España, convertido el madrileño Teatro Monumental en sede de unas largas temporadas. Por el contrario, son contadas las ocasiones en que el tenor actúa ante el público operístico. Nos detendremos en la Temporada de Madrid y realizaremos un balance de la labor que ha desarrollado en la misma. Tendrá su cita con los públicos operísticos de Barcelona, Palma de Mallorca, La Coruña, Oviedo o Sabadell (Barcelona), entre otros. Además el tenor inicia una nueva labor: la de ejercer como maestro de Canto en el Conservatorio Superior de Música.

En segundo lugar analizaremos el bloque denominado *Últimas actuaciones sobre el escenario*, entre 1987 y 1993. Conforme pasan los años, veremos una reducción de sus actuaciones, pero cosechando aplausos, tanto en representaciones de zarzuela, de ópera, como en conciertos. Momentos significativos fueron sus intervenciones en el Teatro de La Zarzuela con *El dúo de la Africana*; su despedida del Gran Teatro del Liceo, con *Don Carlo* (noviembre de 1988); en la capital cubana, con *I pagliacci* (1989); y sus últimas representaciones operísticas, con *Carmen*, en Córdoba y Murcia (1990). En 1991 participa en la Gran Gala inaugural del Teatro de la Maestranza de Sevilla, y, también en esta ciudad, en

*Antología de la Zarzuela 1992*, con la que se despedía de la vida escénica, motivo por el cual Pedro Lavirgen recibe un Homenaje Nacional en el Teatro Monumental de Madrid (1993).

La carrera de nuestro intérprete ha transcurrido hasta la fecha oficial de su retirada de los escenarios. Sin embargo, Pedro Lavirgen se despedía del género escénico pero no por ello dejaba de intervenir en otras facetas vinculadas a su profesión, ni dejaba de estar frente al público. Esto justifica que hayamos incluido en esta parte el bloque denominado *Una labor entre bastidores*. Para su desarrollo hemos agrupado la información por epígrafes. Sin ser demasiado exhaustivos, abordamos la docencia, los conciertos, su presencia en los concursos de canto, las conferencias y la labor cultural que impulsa, especialmente como asesor de la Asociación Lírica Cordobesa, el Concurso Internacional de Canto “Pedro Lavirgen”, y, finalmente, los homenajes y condecoraciones que va a recibir, prácticamente hasta nuestros días.

## 1. UNOS AÑOS DE ANTOLOGÍA: 1982-1986

Desde 1982 y hasta 1986, el tenor permanece unido al espectáculo de *Antología de la Zarzuela* que dirige Tamayo. Progresivamente se ha ido apartando del mundo de la ópera; si bien no se desvinculará totalmente de este ella: tendrá su cita con los públicos de Barcelona (*Il tabarro*) y Madrid (*Simon Boccanegra*), ambas ciudades con unas temporadas sumidas en su propia dinámica de cambio; ofrecerá *Tosca* en Palma de Mallorca, Santander y Guadalajara; *Otello*, en La Coruña; y *Carmen*, en México y Messina (Italia). Entre 1983 y 1985 son contadas las ocasiones en que actúa ante el público operístico, de tal manera que solamente ofrecerá tres títulos: *Payasos* en Vigo, *Tosca* en Oviedo, y un montaje de *Carmen* en Sabadell (Barcelona).

Este período de tiempo se correspondió con una nueva etapa en la historia de España. Con Felipe González a la cabeza del gobierno socialista se produjo un relevo generacional, un cambio de grupos y cuadros como antes no se había verificado. Una dislocación de la sociedad con la consiguiente aparición de nuevas clases, marcado por el pluralismo cultural.<sup>1</sup>

Para entonces, la carrera de Pedro Lavirgen tomó un nuevo rumbo. En estos cinco años, junto a los cien componentes que formaban *Antología*, será vitoreado en escenarios de todo el mundo. Efectivamente, organizados los viajes en largos períodos que le obligan a mantenerse fuera de su domicilio, visitará Moscú, Leningrado y México, emprendiendo además, en 1982, una gira por Sudamérica. De junio a noviembre de 1983 realizará una gira americana y en 1984 iniciará lo que hemos denominado una segunda, para dar paso en los años siguientes a una tercera y una cuarta, todas en suelo trasatlántico.

---

<sup>1</sup> COMELLAS, J. L.: *Historia de España Contemporánea*. Ediciones Rialp. Madrid 1988, pp. 543-547.

Pero son muchos más los países (Israel, Italia, Japón y Francia) en los que esta figura internacional es ovacionada con grandes aplausos. En España, con *Antología de la Zarzuela* visita diversas ciudades; en la gira de 1986 interviene en veintidós localidades. En las giras de 1982-83 y 1985-86 se presenta ante el público madrileño que acude al Teatro Monumental durante las largas temporadas (hasta de seis meses) en que permanece en cartelera. Vinculado a este espectáculo, Pedro Lavirgen realiza durante estos cinco años un número de actuaciones que superan las quinientas cincuenta y siete funciones.

Pese a estas continuas salidas, inicia una nueva labor al ejercer como maestro de Canto en el Conservatorio Superior de Música de Madrid, actividad que compagina con numerosos conciertos. Son años en que el tenor va a recibir diversos premios como reconocimiento a su carrera profesional, como son: las distinciones de Presidente de Honor de la Asociación e Insignia de Oro de una bujalanceña Asociación Músico-Cultural que lleva su nombre; el nombramiento como Académico de la Real Academia de San Romualdo de San Fernando (Cádiz); el homenaje que le tributan, en Barcelona, los admiradores del Gran Teatro del Liceo; y la concesión del premio “Federico Romero”, que pone el broche de oro a su labor de promoción de la zarzuela.

### **1.1. EN 1982: ANTOLOGÍA DE LA ZARZUELA EN MOSCÚ Y LENINGRADO**

Tras su primera actuación de 1982 en Bonn—ya mencionada—, Pedro Lavirgen recibe el nuevo año en compañía del calor de sus paisanos. Aún en fechas vacacionales, el día 2 de enero se celebra en el Teatro Español de **Bujalance** un concierto organizado por la Asociación Músico-Cultural “Pedro Lavirgen”, bajo el patrocinio de la Dirección General de Música y Teatro del Ministerio de Cultura.

Esta asociación surgió tras una iniciativa llevada a cabo en diciembre de 1979 por una Junta Promotora. Varias gestiones y reuniones dieron paso a la formalización de una asociación con el nombre del insigne conciudadano: “con la

finalidad noble de llevar la cultura y el arte a las puertas bujalanceñas, para lograr, por la acción, la difusión del arte y su profesionalidad tanto en Música como en Danza, Literatura, Pintura, Escultura, ect.” Sus diez promotores reunieron a más de 300 socios y contaron con la ayuda y el apoyo del Ayuntamiento, las industrias y los comercios de la localidad. De esta manera, la vida cultural del pueblo cordobés se vio impulsada con el desarrollo de diferentes actividades, siempre bajo el nombre que recuerda a su paisano.<sup>2</sup>

En este concierto intervinieron la Orquesta y Coro de la Asociación. En una segunda parte, los tenores Pedro Lavirgen y Fernando Carmona, acompañados al piano, ofrecieron varias romanzas de zarzuela. En el transcurso del concierto se celebró un emotivo acto en el que se le hizo entrega del nombramiento de Presidente de Honor de la Asociación e Insignia de Oro. El concierto finalizó con el emocionado homenajeado interpretando la *Canción del vagabundo*, de la zarzuela *Alma de Dios*, junto a la Banda y la Coral.<sup>3</sup>

Este pequeño homenaje daría paso a las actuaciones en Dusseldorf con *Payasos*,<sup>4</sup> y en **Barcelona** con *La vida breve*. La obra de Manuel de Falla era el plato fuerte de un programa semanal de la Orquesta Ciudad de Barcelona, dirigida por Albert Argudo, que hasta entonces nunca la había interpretado. Siguiendo la revista *Monsalvat*, la versión orquestal fue bastante irregular, con un saldo positivo, siendo lo mejor la célebre *Danza*. Al parecer, el coro gritó demasiado y, en cuanto a los cantantes, sobresalió con mucho Enriqueta Tarrés; desdibujado estuvo Pedro Lavirgen, que parecía cantar incómodo; mal, sin paliativos, Isabel

---

<sup>2</sup> El 25 de octubre de 1980 se presentó al público la Coral de la Asociación Músico Cultural “Pedro Lavirgen”, dirigida por Francisco Fernández Hidalgo. Desde entonces realizaron varios conciertos, como este que ahora comentamos. Para una trayectoria más completa, remitimos a GARCÍA, C. et all: *Semblanza artística de Pedro Lavirgen*. Ayuntamiento de Bujalance. 2002, pp. 48- 49.

<sup>3</sup> *Ídem*.

<sup>4</sup> Nuevamente el libro de contabilidad nos remite, a falta de otras fuentes, a las actuaciones del tenor: una representación de *Payasos* el día 2 de febrero en Dusseldorf; y en Barcelona el 14 del mismo mes, con el ofrecimiento de la obra de Manuel de Falla (dos conciertos).

Rivas; cumplieron Enric Serra, Josep Ruiz y Cecilia Fondevila; envarado y nervioso José Luis Barrera, y muy bien el cantaor Enrique Meneses y el guitarrista Enrique de Melchor.<sup>5</sup>

El 24 de febrero, la embajada artística que conformaba el espectáculo *Antología de la Zarzuela* se trasladó de Madrid a **Moscú** en un avión especial, transportando a ochenta y dos personas y cinco mil kilos de material escénico. Entre el elenco viaja Pedro Lavirgen. Anteriormente fueron recibidos en el despacho oficial de la Ministra de Cultura, Soledad Becerril, que les dirigió palabras de admiración y estímulo, anunciándoles también que a su llegada serían recibidos por la Embajada de España en Moscú. En estas frías latitudes permanecieron hasta finales del mes de marzo, desplazándose desde Moscú hasta Leningrado.

Con las primeras figuras líricas Pedro Lavirgen, Ángeles Chamorro, M.<sup>a</sup> Carmen Ramírez, Josefina Arregui, Antonio Ramallo y Francisco Mudarra, viajaban el Baile Español de Curra Jiménez y Ángel Arocha; la “Agrupación Lírica de Madrid”, la “Rondalla Española” y una Banda de Cornetas y Tambores. En el foso estaba la Orquesta de la Radio Televisión de la Unión Soviética, dirigida por el maestro Moreno Buendía. Para las representaciones, se sumaban veinte componentes de la Escuela de Mimo ruso, que desfilaban y cantaban en español.<sup>6</sup>

En el programa de *Antología* para el extranjero, incluía la *Loa* de Calderón de la Barca, recitado en ruso, y veinte páginas de músicos ilustres del género, desde Barbieri a Torroba. Discurrían sobre el fondo de una gigantesca pantalla panorámica sobre la que se proyectaban paisajes evocadores de cada una de las regiones españolas. Cuando Pedro Lavirgen cantaba *Adiós Granada*, tenía por fondo un grabado de La Alhambra de Gustavo Doré.

---

<sup>5</sup> Confróntese GARCÍA PÉREZ, J.: “Música en Barcelona”. *Monsalvat*. Barcelona, n.º 93, abril 1982, pp. 240-241.

<sup>6</sup> Cfr. PRIETO, E.: “Hoy sale para Moscú la «Antología de la Zarzuela» de Tamayo”, en: *Patria, Diario de Granada*, 23 de febrero de 1982, p. 10. Durante un mes, Radio Moscú había programado una hora diaria de zarzuela y su Televisión llegó a incluir un documental sobre la *Antología*, grabada durante una de las representaciones en la Plaza Monumental de Madrid. Desde el lado español, como anécdota y en un esfuerzo por ser comprendidos, el dúo *Pobre chica* de *La Gran Vía* sería interpretado en ruso.

Las 3200 localidades del Teatro Rossia de Moscú se agotaron en la función de estreno. Al parecer, por primera vez, ante una compañía española y seducido por una formación lírica, el público ruso rompió su acostumbrado aplauso rítmico y disciplinado y lo sustituyó por ovaciones “que echaban humo” Siguiendo a Emilio Prieto, esa tarde hubo varios momentos a destacar, como el intermedio de *La boda de Luis Alonso*, *El soldadito español*, *Adiós Granada* de *Los emigrantes* y la brava *Jota* de *Los Dolores*. Sonaban ovaciones de varios minutos para una compañía española, bravos por doquier, pasaban los minutos y, tras salir a saludar todos varias veces con el público puesto en pie, no hubo más remedio que repetir la *Jota*.<sup>7</sup>

En este mismo recinto se sucedieron un total de diez representaciones para trasladarse posteriormente al gigantesco escenario del Palacio de Congresos y Deportes de **Leningrado**, con capacidad para 6000 espectadores, donde ofrecieron doce funciones. José Tamayo estuvo dando órdenes, con apoyo de una traductora, a los treinta técnicos soviéticos que manejaban 500 reflectores, 12 cañones, 50 canales de sonido, un centenar de micrófonos...<sup>8</sup> En el foso contó con la Orquesta de la Radio Televisión Soviética que se desplazó desde Moscú. La agencia TASS decía a sus lectores que *Antología* había cautivado al público, y así lo mostró éste con las ovaciones, flores y besos con que fueron agasajados en una emotiva e interminable función de despedida.<sup>9</sup>

A su regreso a España, el cronista granadino, quien había seguido paso a paso los pormenores de las representaciones, así como diversas anécdotas del excepcional clima humano con que fueron recibidos, se lamentaba de que Televisión Española no hubiera visionado ninguna de las imágenes de esta

---

<sup>7</sup> Confróntese PRIETO, E.: “Moscú se extasió con «La Antología de la Zarzuela»”, en: *Patria*, Diario de Granada, 28 febrero 1982, p. 13. Entre los asistentes se contaba con la presencia de miembros del protocolo de la URSS así como de los embajadores latinoamericanos, de EEUU, europeos, árabes y, por su puesto, de España.

<sup>8</sup> Vid. PRIETO, E.: “Segundo esplendoroso éxito de Pepe Tamayo en Rusia”, en: *Patria*, Diario de Granada, 9 marzo 1982, p. 10.

<sup>9</sup> Confróntese PRIETO, E.: “Antología de la zarzuela: Misión cumplida.”, en: *Patria*, Diario de Granada, 27 marzo 1982, p. 8.



*Antología* en Moscú, tratándose de la primera vez en la historia del teatro lírico español, en que este género había triunfado en el país en el que la música y la danza alcanzan el mayor prestigio.<sup>10</sup>

### 1.1.2. Las Temporadas de Ópera, 1981/82, de Barcelona y Madrid

De nuevo en tierras españolas, Pedro Lavirgen interpreta en el Gran Teatro de Barcelona *Il tabarro* de Giacomo Puccini (que se representa junto a *Pagliacci*) como cierre del ciclo operístico 1981/1982, en las funciones de los días 24, 26 y 28 de marzo de 1982, para una ciudad que bulle en fervor por la ópera.<sup>11</sup>

Se trataba de la primera temporada organizada enteramente por el Consorcio, con Luis Portabella como gerente, y con la que se abría una nueva página en la historia del Liceo. Su director artístico, Luis Andreu (con pocas novedades en el repertorio y una tímida política de incluir conciertos y recitales vocales) sabía que el público continuaba siendo partidario de los nombres importantes, de ahí, que en aquella temporada figurasen, entre otros, Capuccilli, Siepi, Pons, Gaiotti, Caballé, Cossotto, Carreras, Manuguerra, Kraus, Bergonzi, Freni, Taddei, Sardinero y Lavirgen.<sup>12</sup>

El presidente de la Sociedad de Propietarios, Manuel Beltrán, pese al poco tiempo transcurrido (recordemos que el Consorcio fue creado en la primavera de 1981), ofrecía una valoración muy positiva sobre la creación y el funcionamiento del Patronato. Ciertamente, consideraba que la única solución viable para hacer frente al déficit de un teatro de ópera era la ayuda de la Administración para lograr

---

<sup>10</sup> Cfr. PRIETO, E.: “La «Antología de la zarzuela» y el pueblo ruso.”, en: *Patria*, Diario de Granada, 6 abril 1982, p. 13. Recoge dos instantáneas tomadas durante las funciones. Del mismo autor y con casi idéntico contenido son las noticias que se publicaron esos mismos días en *El Ideal*, periódico de Granada.

<sup>11</sup> La afición por la ópera contó en 1980 con el “Grupo de Ópera” que desarrolló diversas representaciones. Nacido para llenar el vacío existente que se producía entre el Liceo y el Conservatorio, dando una oportunidad a cantantes, directores, escenógrafos, registas, que contó con cantantes de prestigio. En el año 1982, dentro de su labor de acercar la ópera al público, realizó una campaña para escolares gracias al apoyo de diversas instituciones. Una información mas exhaustiva nos la ofrece CERVELLÓ, M.: “Una iniciativa importante: «Grup d’opera de Barcelona»”. *Monsalvat*. Barcelona, mayo 1982, n.º 94, pp. 294-296.

<sup>12</sup> Confróntese CERVELLÓ, M. y NADAL, P.: *El Gran Teatre del Liceu*. Editorial Columna i Josep Infesta editor. Barcelona, 1999, p. 48.

un ente mixto (Generalitat y Ayuntamiento), en el que también debía tener entrada al Ministerio de Cultura. También, apuntaba que era procedente hablar de un Teatro Nacional de Ópera en Madrid, considerando que ese teatro habría de ser el Liceo que posee magníficas instalaciones y tenía historia, tradición (139 años) y por lo tanto profesionalidad en todos sus estamentos como para serlo.<sup>13</sup>

El gerente Luis Portabella (con una experiencia de veinticinco años de contactos internacionales a través del Patronato Pro-Música) era el responsable del funcionamiento del teatro, aunque en la parte artística, también en todos los demás aspectos. Entre los principales problemas del Liceo destacaba las malas condiciones del edificio, debido a una estructura y a unas instalaciones que no se habían reformado y que no respondía a las exigencias de un escenario moderno. Explicaba que si la ópera estaba en auge en todas partes, era gracias a que se ofrecían espectáculos totales. Un conjunto música-escena fue el camino emprendido por la Scala, el Covent Garden y la Ópera de París a los que acudió el público joven. En este sentido, sí se contrataba a los grandes divos, pero la orquesta y el coro y las segundas partes no estaban a su nivel, no se podía escuchar en realidad una ópera. En su opinión, los grandes teatros de todo el mundo cuidaban la producción en su conjunto: coro, orquesta, comprimarios, regia. Todo ello lo tendrían en cuenta y precisamente para el realce del montaje escenográfico habían procedido al montaje de una instalación luminotécnica de cuarzo completamente nueva. Incluso, habían aprovechado la cúpula de la antigua lámpara, habían suprimido las candilejas e instalado un marco de madera noble para el escenario.

Portabella comunicaba la política del Consorcio, esto es, mantener y potenciar el Liceo con la elevación de la calidad de las masas estables y la contratación de repartos cuidados desde las primeras a las segundas partes, enmarcado todo en un cuadro escénico de gran dignidad. En contacto con los centros mundiales, habían negociado las producciones para cada ópera, tanto en el

---

<sup>13</sup> Cfr. GARCÍA PÉREZ, J.: “Entrevista. Don Manuel Beltrán”. *Monsalvat*. Barcelona, n.º 88, noviembre 1981, p. 585.

aspecto escénico como el de vestuario, incluido el regista. En lo que respecta a la contratación de grandes artistas, se pretendía que figurasen en cartel los que lo habían hecho durante las últimas temporadas, pero dando la entrada a figuras nuevas como Peter Hofmann, Jeannine Altmayer, Roberta Knie o Karin Ott.<sup>14</sup>

Luis Andreu, el administrador general (también llevaba una vida totalmente dedicada al arte lírico) se rodeó de un equipo de colaboradores ejecutivos muy vinculados al Liceo: Eugenio Marco, director musical y de la orquesta; Diego Monjo, director de personal y de escenario; Juan Antich, jefe de administración y Federico Roca, jefe de abonos y taquillas.<sup>15</sup>

De cara a esta primera temporada emprendió una gradual reforma y mejoramiento de las masas estables. Así, el coro (tras la jubilación de 10 voces que fueron repuestas) pasó a estar formado por unos 60 cantores. Para la orquesta se siguió la misma política, pero ante la falta de inscripciones para esta temporada, se contrataron a extranjeros. El problema del ballet resultó más grave por la falta de bailarines masculinos. El maestro Ricardo Bottino siguió este año al frente de un coro que contó con una nueva sala de ensayos con aire acondicionado y una mejora sustancial de los sueldos.<sup>16</sup>

En cuanto al régimen general de trabajo, se hicieron tantos títulos como la temporada pasada con mes y medio más de tiempo para prepararlos, o sea, que hubo mucho más espacio entre una función y otra. Se eliminó el turno a martes, jueves, sábado; se dieron tres títulos al mes, es decir, nueve o diez representaciones. Querían disponer de más tiempo para ensayar, preparar el escenario para cada ópera y evitar las interferencias entre un título y el siguiente. Con esta previsión, la orquesta no tendría que ensayar una obra por la tarde y tocar otra muy diferente por la noche. A este respecto, Andreu detallaba un

---

<sup>14</sup> *Ídem.* p. 588.

<sup>15</sup> Confróntese GARCÍA PEREZ, J.: "Entrevista Don Luis Andreu". *Monsalvat*. Barcelona, n.º 88, noviembre 1981, pp. 596-598. Andreu, como barítono, estudió en Italia y durante un tiempo fue responsable de la Orquesta y el Coro Nacionales de España. Posteriormente, se convirtió en agente artístico de cantantes de primera fila –junto a Carlos Caballé– y llegaría a ejercer como director del Teatro de la Maestranza de Sevilla.

<sup>16</sup> *Ídem.*

ejemplo: cuando hubiera una *Salomé* por la noche, la orquesta descansaría por la tarde. Se planificó que cada ópera tuviese sobre las 20 ó 25 horas de ensayos de orquesta, con un pre-ensayo general con los artistas vestidos y otro general (vestidos y maquillados). Con la absoluta obligación de asistencia y atiendo al ensayo general se podían probar todos los efectos de luz y movimiento y hacer fotografías antes de la representación, a puerta cerrada. La ausencia de público en los ensayos generales era un detalle que, como el de no permitir la entrada en la sala durante la representación, era común en todos los grandes teatros.

En cuanto a los artistas locales, Luis Andreu efectuó numerosas audiciones para que cada cual demostrara en su romanza favorita lo que podía hacer con entera dignidad, tanto papeles secundarios de compromiso, como para hacer el *Cover*. La oportunidad podía llegar en cualquier momento, incluso durante una ópera se podría sustituir a un cantante indispuerto; había que estar preparado para salir al segundo o al tercer acto: el telón debía levantarse, haciendo frente a los imprevistos.<sup>17</sup>

En esta nueva era del Liceo, Pedro Lavirgen intervino en las funciones de *Il tabarro*, siendo la última vez en que llevaría al escenario el rol de estibador, que ya cantara anteriormente en Pittsburg, Caracas en 1974, y en Oviedo en 1980. Como hemos señalado, para las obras de Puccini y Leoncavallo se esperaba la actuación del tenor; ambas cerraron la presente temporada.<sup>18</sup>

Marcel Cervelló nos apunta cómo para *Il tabarro* reapareció Giuseppe Taddei, tras más de veinte años ausente en el Liceo, dando prueba de unas facultades canoras conservadas con una inteligencia fuera de lo común. En su opinión, el público no supo reconocer la soberana lección de maestría artística del

---

<sup>17</sup> *Ídem*.

<sup>18</sup> Una referencia a los primeros títulos italianos representados en la temporada la encontramos en CERVELLÓ, M.: "Crónica del Liceo". *Monsalvat*. Barcelona, n.º 90, enero 1982, pp. 56- 61. Se esperaba la intervención de Lavirgen para ambos títulos, así nos lo muestra el avance de temporada del artículo I TADDEI: "D. Tadeo in Barcelona. Teatro del Liceo: Temporada 81-82". *Ritmo*. Madrid, n.º 517, diciembre 1981, pp. 69 y 70.

gran barítono. A continuación, extrañado porque en *Pagliacci* Pedro Lavirgen fue sustituido por Nunzio Todisco, sin darse explicación alguna, califica de triunfo la intervención del tenor:

“Volvió a triunfar en el Liceo con las armas que le han convertido en uno de los tenores favoritos de nuestro público: entrega, corazón y temperamento, a los que se unía en esta ocasión un excelente estado vocal. Su intervención más destacada, «Hai ben ragione», fue recibida con una prolongada ovación. Añadamos aún que en la escena de la muerte estuvo eficazísimo.”<sup>19</sup>

También Radmila Bakocevic (Giorgetta) contribuyó a los buenos resultados artísticos de la función, mientras los papeles de menor compromiso fueron aceptablemente cubiertos por Montserrat Aparici (Frugola), Carlos Bosch, un eficiente Talpa, Daniel Merino, Conrad Gaspá, Josep Folch y Ángeles Sarroca. Dirigía la orquesta Eugenio Mario Marco.<sup>20</sup>

Finalmente, Marcel Cervelló, en un balance al nuevo régimen liceísta en esta su primera temporada, reconoce el logro de: interesar al público y atraerle de nuevo al teatro; dar la impresión de que las cosas se hacen de otra manera; evidentes mejoras en orquesta y coro; calidad ofreciendo las versiones totalmente originales; mantener toda la programación, y el respeto del público que ha acatado, por fin, la prohibición de no entrar una vez comenzado el espectáculo. Para las próximas temporadas, su deseo es que aumenten los debut interesantes y, en cuanto a la programación, que vaya apartándose paulatinamente del sistema de repetir títulos del repertorio más manido, cuando no haya en el reparto elegido nada que lo justifique.<sup>21</sup>

Una evolución totalmente positiva para la temporada liceísta, especialmente para el coro y orquesta, es recogida en la revista *Ritmo*, con un comentario firmado bajo el pseudónimo de I Taddei. Sin embargo, no son tan brillantes sus palabras cuando define la intervención del tenor:

---

<sup>19</sup> Vid. CERVELLÓ, M.: “Temporada de ópera del Liceo. Últimos títulos”. *Monsalvat*. Barcelona, mayo 1982, n.º 94, p. 318. Las páginas 314-319 están dedicadas a las representaciones de los títulos *Madama Butterfly*, *Mefistófeles* y *Payasos*. Este mismo crítico ofrece su punto de vista de *Lucia*, *Elisir* y *Tosca* y *Salomé* en el artículo “Gran Teatro del Liceo. Programación variada” de la revista de mismo nombre, n.º 93, abril 1982, pp. 249-255.

<sup>20</sup> *Ídem*.

<sup>21</sup> *Ídem*, p. 319.

“De Pedro Lavirgen, de quien siempre hemos destacado la profesionalidad y entrega, hemos de constatar que su voz va perdiendo fuerza y brillantez, y da sensación de cansancio; quizá a todo ello no fue ajeno, al igual que en el caso de Juan Pons, la simultaneidad de las tres representaciones y un ensayo en menos de una semana, con la preparación y desplazamientos a Madrid para el Simón Boccanegra”.<sup>22</sup>

Dos balances muy diferentes (quizá se complementan), que nos hablan de una excelente acogida por parte del público, más si tenemos en cuenta la relación de tenores que habían pasado por el escenario a lo largo de la misma: José M.<sup>a</sup> Carreras (*Adriana Lecouvreur*), Alfredo Kraus (*La favorita* y *Lucia*) Carlo Bergonzi (*Elisir*), Luis Lima (*Mefistofele*), Nuncio Todisco (*Payasos* y *Tosca*), y, finalmente, Pedro Lavirgen como Luigi de *Il tabarro*.<sup>23</sup>

Creemos que no exageramos al afirmar que se trataba de una increíble cartelera, con las voces de tenor más importantes de la historia reciente de la música española y de la lírica internacional. El público del Liceo, sin saberlo, asistió al corte de la relación que le vinculaba con Pedro Lavirgen, tras 18 temporadas seguidas. Hasta entonces, ningún cantante había intervenido puntualmente cada año durante tantas ediciones sin interrupción. Sin embargo, en el Liceo se trazaban nuevos planes, corrían nuevos aires y entre ellos se llevaba una de las voces que tantas noches de gloria había entregado. El tenor no volvería al Gran del Teatro del Liceo de Barcelona hasta el 1988, cuando cuenta con cincuenta y ocho años de edad.

Los aires de renovación que soplan en el Liceo parece que llegaban también a la capital del Estado cuando el Festival de Ópera de **Madrid**, después de diecisiete años de vida, moría en 1980. En su lugar, nace al año siguiente la

---

<sup>22</sup> I TADDEI: “D. Tadeo in Barcelona. Final de la Temporada de Ópera”. *Ritmo*. Madrid, nº 523, junio 1982, pp. 68-69. Otros cantantes también reciben matizaciones de sus versiones: entre los tenores, a Luis Lima se le reprocha su “exceso de temperamento, no acorde con su voz”; y a Nuncio Tosdisco, que intervino en tres obras, le señala que “no cuadra el personaje de Canio”.

<sup>23</sup> Véanse títulos y repartos completos de la temporada en *Anuari 1947-1997 del Gran Teatre del Liceu*. Associació Amics del Liceu. Barcelona, 1997, pp. 95-96.

Temporada Oficial de Ópera que no lleva el número uno, como correspondía a algo que empezaba, sino que recoge la antorcha de su antecesor Festival y, en orden correlativo, pasó a denominarse XVIII Temporada Oficial de Ópera.<sup>24</sup>

El problema de fondo que desde entonces se inició vino marcado por el sistema de abonados. Se añadió una función más a cada título, quedando en total cuatro: dos a precios normales y dos a precios populares. Haciendo cuentas, los aficionados en vez de pagar todo el abono podían pasarse por taquilla para la tercera o la cuarta función, y los asociados de toda la vida (que además eran de las Asociaciones de Amigos de la Ópera de La Coruña, Oviedo, Bilbao), también podían dejar su abono, sabiendo que para la cuarta función –popular– se les facilitarían las entradas. Como contrapartida, con este sistema se podía perder una gran masa de abonados que aseguraban los ingresos. Lo curioso del caso es que muchas personas se volvieron locas por conseguir un abono de los caros porque, a pesar de todo, había hambre de género lírico.<sup>25</sup>

La programación de la XVIII Temporada de Ópera de Madrid se hizo desde la Dirección General de Música, y el paternalismo oficial no agradó a muchos socios. En aquellas circunstancias, la intervención de la Asociación quedaba reducida a la manifestación de sus deseos para los programas, trasladados a dicha Dirección General que asumía la responsabilidad de la organización de la Temporada, actuando como eficaz empresario.

---

<sup>24</sup> Como explicaba el Subdirector General de Música y Teatro, José Antonio Campos, en GIL DE LA VEGA, C.: “Madrid inaugura Temporada de Ópera”. *Monsalvat*. Barcelona, n.º 83, mayo 1981, pp. 268- 270. La autora del reportaje Concha Gil, resume algunos de los problemas que habían surgido en torno a esa Temporada y con ironía pedía la entrada rápida en el Mercado Común con la idea de que los de Bruselas obligaran a España a tener un Teatro Nacional de Ópera.

<sup>25</sup> Vid. *Ídem*. Mientras se esperaba a que se levantara el telón, José Antonio Campos señalaba que la Temporada costaba 71.200.000 pesetas: unos treinta y tres millones para las cuatro funciones de producción nacional, y el resto se los llevaba la compañía estable del Teatro Kirov de Leningrado. Entonces se preguntaba si no hubiera sido mejor producir los títulos, con obras elegidas y cantadas por nuestros cantantes, y hasta qué punto condicionan las relaciones internacionales con los países del Este, que son los que vienen siempre a visitarnos. Dos asociados muestran su opinión sobre los títulos de la temporada: programación rutinaria, falta de imaginación y eficacia, malísima organización. La programadora de Televisión Española para los espacios de la Música, Piluca Herrero, temía que no se pudiese grabar en esta temporada, puesto que no se había recogido este aspecto en los contratos, aunque anunciaba la emisión de cuatro óperas.

Ángel Vegas, desde su posición de Presidente de los Amigos de la Ópera de Madrid, consideraba que los títulos ofrecidos eran atractivos y suponían un servicio a la finalidad cultural de la Asociación, que preferentemente perseguía una ampliación de los límites clásicos del llamado repertorio, penetrando en un ámbito de más amplias sugerencias estéticas. La ópera, más bien que culto a las pretendidas perfecciones interpretativas de un divo, debía de consistir en la recreación de la belleza con que se ofrece el mensaje argumental de la ópera como teatro potenciado por la música.<sup>26</sup>

La nueva Temporada, otrora Festival, salió adelante y dio el testigo a la siguiente.<sup>27</sup> En la primavera de 1982 se abrió la XIX temporada con obras españolas: *Jardín de Oriente* de Joaquín Turina, compartiendo cartel con *La vida breve* de Falla<sup>28</sup>, y *El árbol de Diana* de Martín y Soler. Le siguieron en este orden los títulos *Simon Boccanegra*, *La forza del destino*, *Carmen*, *Don Pasquale*, *Los maestros cantores*, *La flauta mágica*, para cerrar con *Samson y Dalila*.<sup>29</sup>

---

<sup>26</sup> *Ídem*, p. 272. Estimaba Ángel Vegas que la diferencia entre los términos temporada y festival eran de contenido institucional: el término temporada entraña una mayor permanencia y compromiso que el de festival, más bien vinculado a un sentido de carácter circunstancial. Le interrogaron sobre la conveniencia de ayudar un poco a los asociados de siempre, que en el fondo, eran quienes mantenían la gran asistencia en las funciones. A este respecto, le resultaba interesante procurar el abaratamiento de las localidades y quién sabía si un planteamiento justo supondría una revisión ventajosa para los miembros de la Asociación que, desde el principio, habían soportado sacrificadamente las exigencias económicas de la organización de los festivales, pero no olvidaba la finalidad cultural de los mismos.

<sup>27</sup> Remitimos a SOTOCA, J. L.: “Música en Madrid. XVIII Temporada de Ópera”. *Monsalvat*. Barcelona, n.º 85, julio-agosto 1981, pp. 433-435. A través de estas líneas, el autor ofrece su punto de vista sobre el desarrollo de las óperas *Bodas en el Monasterio* de Prokófiev, *Eugenio Oneguín*, *La novia del zar* y *Lucia*. Los títulos *Trovador*, *Tosca*, *Boris* y *Electra*, con lo que dejamos enunciados todos los que pasaron esta primavera. Son comentados por el mismo crítico en: “XVIII Temporada de Ópera en Madrid”. *Monsalvat*. Barcelona, junio 1981, n.º 85, pp. 368-370. Sus opiniones pueden contrastarse con las referencias de la obra *Asociación de Amigos de la Ópera de Madrid*, pp. 218-225, que, como hemos señalado en ocasiones anteriores, recoge los repartos íntegros.

<sup>28</sup> Unos comentarios sobre las representaciones de ambas páginas nos lo ofrece SOTOCA, J. L.: “Música en Madrid. XIX Temporada de Ópera”. *Monsalvat*. Barcelona, n.º 93, abril 1982, pp. 240-241.

<sup>29</sup> Los repartos íntegros de las óperas, así como el comentario crítico, puede verse en *Amigos de la Ópera de Madrid, XXV años (1964-1988)*. Asociación de Amigos de la Ópera. Madrid, 1988, pp. 227-233. Entre las voces de tenor menciona a Nunzio Todisco que cumplió en *La forza*; el buen Don José, de José Carreras; el Ernesto ofrecido por Dalmacio González; y la lección de canto y triunfo personal de Plácido Domingo en *Samson*.



Pedro Lavirgen formaba cabecera de reparto de la ópera *Simon Boccanegra*, representada, como era habitual, en el Teatro de La Zarzuela con cuatro funciones: los días 3, 5, 8, y 12 de abril de 1982. Según José Luis Sotoca, asiduo firmante y miembro del consejo redactor de *Monsalvat*, contó con un nivel general de interpretación de suficiente calidad como para provocar el considerable éxito obtenido; y ello con una ópera que, a pesar de su interés, no figuraba en el repertorio corriente de divos y cantantes efectistas. Bajo la dirección de José María Cervera, la Orquesta Sinfónica de Madrid ofreció una versión depurada y precisa, muy matizada en los detalles y en los acompañamientos individuales. En general la presentación le pareció correcta, sin lujos, pero abrumadora por el exceso de escaleras y planos.<sup>30</sup>

También señala que para la partitura verdiana se requieren buenas y amplias voces, que esta vez estuvieron servidas por excelentes cantantes, destacando especialmente el barítono Juan Pons, de amplio registro y facultades, espléndido en un *Boccanegra* que fue en ascenso a lo largo de la representación. Junto a él, la soprano Ilona Tokody, de voz flexible y grata; el bajo Mario Rinaudo, que fue un Fiesco siempre seguro, y el tenor Pedro Lavirgen (Gabriele):

“Apareció descentrado y un tanto forzado en la emisión, no tanto por falta de solidez en la voz como por no adaptarse el personaje a sus características de registro.”<sup>31</sup>

Ángel del Campo (*Pueblo*) coincide con el punto de vista anterior en cuanto a la talla general de los cantantes, pero difiere de la intervención del tenor:

“También tuvimos suerte con los cantantes Pons, la Tokody, Blancas y Lavirgen estuvieron sembrados, felicísimos, superando cada uno su talla (...) Cómo va a más Lavirgen, que tuvo acaso la mejor actuación de su carrera. No es Gabriele personaje cómodo para su tesitura, no muy amplia por arriba; pero su timbre y su dicción, aún cantando este Gabriele, ganarían tersura y claridad si cantase más sereno, con más confianza en sus fuerzas.”<sup>32</sup>

---

<sup>30</sup> Confróntese SOTOCA, J. L.: “Temporada de ópera”. *Monsalvat*. Barcelona, mayo 1982, n.º 94, pp. 302-305. En este artículo también ofrece una crítica de *El árbol de Diana*, calificada de alto rango.

<sup>31</sup> *Ídem*.

<sup>32</sup> Vid. DEL CAMPO, Á.: “Ópera en la Zarzuela. «Simón Boccanegra»”, en: *Pueblo*, 9 abril 1982, p. 22.

Más preciso en sus matizaciones resulta el testimonio de Fernando Ruiz Coca (*Ya*):

“Noche por otra parte lucidísima para la música operística española, por la participación brillante –aunque un tanto nervioso al comienzo– de Pedro Lavirgen (Gabriele), fácil en los contrastes entre la delicadeza entre el dúo de amor y los momentos de bravura dramática.”<sup>33</sup>

Finalmente, los Amigos de la Ópera de Madrid en su balance de esta XIX temporada, señalan la belleza y la profundidad del título verdiano, la destacada actuación de Juan Pons y la de una espléndida Ilona Tokody, constituyéndose en los triunfadores de la noche. Quedó a gran altura la dirección escénica de Horacio Rodríguez Aragón, la actuación de los coros y la Orquesta Sinfónica de Madrid con una batuta muy bien llevada.<sup>34</sup> Como observamos, la labor del tenor no mereció ninguna consideración, de donde podemos deducir que no debió de cumplir con sus expectativas iniciales.

Así es como Pedro Lavirgen, caracterizado del noble genovés Gabriele Adorno, se despidió en 1982 del público madrileño y del entorno de su Temporada de Ópera. Quien fuera Macduff, en 1980; el procónsul romano Pollione, en 1978, y Don Álvaro en el 77; quien asumiera las pasiones desgarradas de Canio en 1974, y Don José un año antes; o el pintor revolucionario Mario en 1968; incluso Teodosio o aquel joven campesino llamado Turridu, ambos roles en la segunda edición del festival trascurrída en 1965 escribió diferentes páginas del Festival de la Ópera de Madrid. Efectivamente, hizo vibrar al público, cosechó aplausos y bravos, levantó pasiones y revuelos, dividió a la opinión y ofreció algunas de sus recreaciones más emblemáticas, como *Carmen* y los títulos veristas.

---

<sup>33</sup> RUIZ COCA, F.: “Juan Pons, todo un gran barítono”, en: *Ya*, Madrid, 7 abril 1982, p. 35. Recoge foto de Lavirgen tomada durante su actuación junto a Ilona Tokody. Efectivamente, el titular se lo dedica al barítono menorquín, del que se siente orgulloso porque es otra voz a añadir en el listado de figuras de rango internacional, porque “entre los mejores tenores del mundo contamos con Kraus, Domingo, Carreras o Lavirgen”.

<sup>34</sup> Cfr. *Amigos de la Ópera de Madrid*, p. 232.

En sus mejores momentos –siguiendo a Antonio Fernández-Cid– puso en juego dos virtudes que se hermanaban en una sola condición: la generosidad. Generosidad en la voz grande, ancha, caliente, con agudos espléndidos, con graves llenos; y generosidad en el temperamento que lo daba todo, hasta con peligro. Se entregaba sin reservas al cantar, al decir, al hacer, al componer con talento y fuerza de contrastes su personaje. Se tratan, pues, de cualidades reconocidas por otros críticos. En cualquier caso, ningún espectador quedó indiferente ante la facilidad con que movía su voz en todos los registros vocales y expresivos, ni a su entrega, al menos en las óperas en que la crítica recogió el triunfo y los aplausos otorgados por el público: *Tosca*, *Carmen*, *I pagliacci*, *La forza del destino*, *Norma* y *Macbeth*.

Una visión muy diferente (compárese con el seguimiento que hemos realizado sobre el paso de Pedro Lavirgen por el Festival de Madrid) es la que nos ofrece Arturo Reverter. Bajo el título “Las voces de media vida” analiza el centenar de cantantes que han ido conformando la historia lírica madrileña de los últimos treinta y ocho años. En la actividad de esos artistas se puede concentrar la evolución de unas técnicas, unos procedimientos, unos modos de expresarse con la voz que han ido en paralelo al desarrollo del arte de cantar. Partiendo de estas ideas comenta que va a tratar dichas cuestiones de manera directa y resumida, porque no pretende ser exhaustivo.<sup>35</sup>

De una lectura de las referencias ofrecidas sobre cada una de las voces, podemos adelantar que, en su manera de entender el arte del canto y en la cuerda de tenores, solamente salen bien parados el ilustre Alfredo Kraus y Flaviano Labò. Aun así, nos recuerda un roce que tuvo el primero con ocasión de una flema, o la

---

<sup>35</sup> REVERTER, A.: “Las voces de media vida”, en: *40 Años de Ópera, Amigos de la Ópera Madrid, de la Zarzuela al Real*. Asociación de Amigos de la Ópera de Madrid, Madrid, 2003, p. 120. Este libro recoge varios artículos en los que se ofrece una visión de la Asociación madrileña: la historia de su nacimiento, su interés por recuperar el patrimonio operístico español en Madrid, su labor realizada en el foso. Asimismo, se detiene en el papel que ha jugado el Teatro Real desde su rehabilitación. Nos aporta también los repartos completos de cada una de las temporadas desarrolladas en Madrid tanto en el Teatro de La Zarzuela como en el Real, desde 1964 hasta el año 2003.

desafinación del segundo en una aria, incluso cierta cortedad en la zona alta. Un Plácido Domingo, Luciano Pavarotti o José Carreras, entre otros de la misma cuerda, reciben fríos adjetivos en los que predominan los aspectos negativos sobre los positivos. En esta línea, dedica un comentario a tres españoles: Pedro Lavirgen, Francisco Lázaro y Francisco Ortiz, por tratarse de instrumentos próximos a lo que considera con reservas *tenores di forza*. Sobre el primero escribe:

“Entusiasta, valentón, decidido, partía de una indudable consistencia, de una aguerrida manera de cantar; pero ese canto era con frecuencia, a causa de problemas de emisión, no bien resueltos, sin brillo, muscular, de sonoridades leñosas (Don José, Otello, Pollione, Adorno, Álvaro)”.<sup>36</sup>

Una opinión de quien, suponemos, asistió a la representación de Lavirgen en los cinco roles mencionados, del total de los ocho ofrecidos en las correspondientes ediciones. No obstante debemos señalar que, atendiendo a las fuentes que venimos manejando, Lavirgen no interpretó *Otello* en Madrid.

Si comparamos estos comentarios de Arturo Reverter con otras figuras de primer orden a las que hemos hecho referencia en páginas anteriores, hemos de señalar que estéticamente no podemos su punto de vista por cuanto que no es un modelo de referencia claro de sus críticas lo que considera una manera correcta de cantar. Intuimos que los atributos que otorga a Alfredo Kraus son los que, en su opinión, deberíamos trasvasar al resto de los cantantes, cuando las necesidades estilísticas y expresivas de un tenor más verdiano se centran en una tesitura con agudos brillantes, buena potencia y resistencia, no exento del lirismo y adecuada a las necesidades de las heroínas protagónicas. Se detiene en aspectos técnicos, los cuales no consideramos que sean de gran importancia en una actuación en directo, frente al hecho de dar a cada palabra su verdadero matiz, aportar un sentido del fraseo para la evolución y fuerza dramática otorgados a un personaje, la

---

<sup>36</sup> *Ídem.*

inteligencia y el sentido interpretativos para hacerse dominador de un estilo y la musicalidad. Por otra parte, omite cualquier comentario sobre la percepción del público asistente a esas representaciones, sin atender si tal o cual función fue aplaudida por el público.

### 1.1.3. *Antología* y Don José viajan a México

La carrera de Pedro Lavirgen parece que ha ido reorientándose en una alternancia del repertorio operístico con el de zarzuela. En el mes de mayo *Antología de la Zarzuela*, que ya viajara hasta Moscú, se traslada a las cálidas tierras de México, donde el espectáculo obtiene un éxito apoteósico en el que destaca la intervención del tenor solista, Pedro Lavirgen.

Muestra de ello es el subtítulo de la prensa dedicado a nuestro artista: “Pedro Lavirgen, ovacionadísimo en romanzas que no desmerecen para nada con las más famosas de la ópera internacional”. Efectivamente, Carlos Díaz du Pond, (autor del artículo publicado en *El Redondel*) escribe emocionado, tras haber asistido a varias de las funciones de las representadas en el Teatro de la Ciudad, que el éxito del espectáculo fue en aumento. En la última de las diez funciones, el miércoles día 19 de mayo, como despedida, el público abarrotó el teatro a su máxima capacidad, con sillas adicionales, gente de pie y en las escaleras de los diversos pisos, obligando al final a que se repitiera *La Jota de La Dolores* en medio de gritos de viva España y viva México.

La zarzuela goza de gran aceptación por parte del público hispano, por ello Díaz du Pond (*El Redondel*, México) hace un recorrido por las Compañías de Zarzuela que han pasado por ese teatro desde la Santacruz de los lejanos años 20, hasta la Compañía de Pepita Embíl y Plácido Domingo, que ha dominado la historia reciente de la zarzuela.<sup>37</sup>

---

<sup>37</sup> Confróntese DÍAZ DU POND, C.: “La ópera en el mundo. Éxito apoteósico de «Antología de la Zarzuela»”, en: *El Redondel*, México, 23 mayo 1982, p. 11.

Según este crítico, Lavirgen levantaba una tempestad de aplausos *La boda de Luis Alonso*. Respecto a la romanza de *La tabernera del puerto* añade: “canta con la voz, con el alma y con el corazón, qué manera de interpretarla y cómo se la premia el público con una ovación trepidante.” Díaz du Pond atribuye a esta romanza una inspiración que no desmerece en nada a cualquiera de las romanzas más conocidas y populares del repertorio operístico internacional. Para finalizar, describe las inmortales jotas de *La bruja* y de *La Dolores*, cantadas por Lavirgen:

“Con un entusiasmo, con un amor que nos hace vivir a través de la imaginación lo que habrán sido a lo largo de su historia, cantadas por los grandes divos españoles, desde Julián Gayarre hasta ahora Pedro, pasando por esa pléyade de tenores españoles que dominan la lírica como son Plácido Domingo, Jaime Aragall, Alfredo Kraus, José M<sup>a</sup> Carreras, Bernabé Martí, Francisco Ortiz, y para mí en estos días, el mejor de todos, PEDRO LAVIRGEN.”<sup>38</sup>

El tenor es una figura de reconocido prestigio internacional que presta su voz a las páginas españolas. En nuestra opinión, su presencia realza el espectáculo; cada una de sus intervenciones desata el aplauso de un público que valora la nueva dimensión de cada página de zarzuela, especialmente cuando en ella se pone la calidad a su servicio.

Nuestra figura, antes de abordar una serie de representaciones de la ópera *Carmen* en México, ofrece dos actuaciones en contextos bien diferenciados: en primer lugar, se desplaza por el continente americano hasta alcanzar la ciudad de **Washington**, donde el día 6 de junio ofrece un Concierto junto a Josefina Arregui y el pianista Pedro Carboné, congregando a una amplia audiencia (especialmente hispánica), que acudió a la llamada de la zarzuela. En el concierto –señala Octavio Roca– el tenor mostró una atractiva voz con la textura dulcemente heroica, resultando mejor en los duetos, especialmente en una joya de *Luisa Fernanda*, y peor en *Adiós Granada*, que cantó dos veces.<sup>39</sup>

---

<sup>38</sup> *Ídem*.

<sup>39</sup> “The tenor has a large, attractive voice with a sweetly heroic texture....(..) He was best in the duets, especially in a jewel from Luisa Fernanda; and worst in Adios Granada, which he sang twice.” Confróntese ROCA, O. “Evening of Zarzuelas”, en: *The Washington Post*, 12 junio 1982, c3.

Una segunda actuación es la ofrecida en **Palma de Mallorca**, donde interpreta el rol de Mario de la ópera de Puccini. La Asociación de Amigos de la Ópera de Mallorca, AMAO, había organizado en el Teatro Auditórium una breve temporada con dos títulos italianos: *Rigoletto* y *Tosca*.<sup>40</sup>

Durante los siglos pasados se celebraron en Palma las acostumbradas Temporadas por las que desfilaron los intérpretes y divos del momento. Dedicadas por los empresarios se llevaron a cabo en el Teatro Principal y en el Teatro Lírico, desaparecido en 1962, debido a una reforma urbanística del Ayuntamiento palmesano.<sup>41</sup>

A principios de los ochenta la ciudad de Palma mantenía una vida operística muy escasa. Si ya resultaba bien difícil el sostener una temporada en cualquier ciudad española, aquí en la isla mayor del archipiélago balear lo era doblemente. La causa residía en los enormes costes de los transportes y en la carencia de un grupo orquestal, coral y coreográfico para que pudieran llevarse a cabo dichas realizaciones. En épocas más recientes, la Familia Tous impulsó de una manera muy eficaz el ambiente operístico ciudadano. Creó la Sociedad de Ópera de Mallorca con unos logros provincianos muy destacables –en palabras de Antonio Fullanes– con la intervención de elementos solistas locales y foráneos: la participación de la Orquesta Sinfónica de Mallorca, el Coro de la Ópera y la colaboración de una Academia de Ballet Clásico.

Desde 1979, el archipiélago contó con el impulso de La Asociación Mallorquina de Amigos de la Ópera. Asimismo, como portaestandartes de toda la música en Mallorca intervino la familia Ferragut, promotora teatral que cuidó la parcela lírica. El marco de la Sala Magna del Auditórium se convirtió en el escenario de las Temporadas de Ópera ofrecidas por las Compañías de Ópera de los Teatros: Nacional de Brno (República Checa); Sofía (Bulgaria); Nacional de

---

<sup>40</sup> Para la verdiana *Rigoletto* intervino la Compañía Lírica de Madrid, dirigida por Andrés Novo, bajo la dirección musical de Pascual Ortega. Así aparece anunciado en: *Diario de Mallorca*, 26 junio 1982, p. 33.

<sup>41</sup> Cfr. FULLANA MORAGUES, A.: “La Ópera en Palma de Mallorca”. *Monsalvat*. Barcelona, n.º 83, mayo 1981, pp. 273- 275. El mismo autor escribe en la misma revista: “Música en Palma de Mallorca”. *Monsalvat*. Barcelona, n.º 64, septiembre 1979, p. 501. Desde esta sede y en la promoción de la ópera realizaron también un homenaje a Alfredo Kraus.

Rijeka (Croacia); de los Estados de Klagenfurt y Graz (Austria); Mainz (Alemania) y Opera Studio de Madrid. Si nos detenemos a leer los títulos programados, comprobaremos la presencia de las páginas más significativas del *bel canto* italiano: desde las verdianas hasta la Tetralogía completa de Wagner, posible gracias a la colaboración de cantantes titulares de las óperas de Berlín, Viena y Hamburgo.<sup>42</sup>

Para las óperas *Rigoletto*, y *Tosca* que ahora nos ocupan, el público correspondió, incluso trasladándose exprofeso desde distintos puntos geográficos, según nos narra Aguiló de Cáceres en el *Diario de Mallorca*. Efectivamente, asistió a unas funciones lo suficientemente honestas como para contentar discretamente a la afición, aunque la obra de Puccini, ofrecida el día 27 de junio, rodó desde el principio con mala suerte. De una malísima *Recóndita armonía*, la obra se inclinaría hacia derroteros muy discretos salvados por la soprano María Coronada, la mejor voz de la noche. Siguiendo el diario isleño, Antonio Lagar (Scarpia) apareció indeciso y superficial (lo contrario que en la ópera anterior); Mario Ferrer (Sacristán) estuvo bien, y Jacinto de Antonio (Angelotti) fue correcto en voz y en tablas. La escenificación le resultó pésima, al igual que el vestuario. Menos mal –añade– que “en el último acto Pedro Lavirgen, puesto en pie, cantó con gran verismo «*E lucevan le stelle*», sin duda, el aria mejor cantada en la velada. Con todo hubo aplausos y algunos bravos, lo que significa que la ópera es bien recibida, incluso en época canicular, con extraordinaria simpatía.”<sup>43</sup>

Desde la isla del Mediterráneo el tenor cordobés retornaba nuevamente a **México**, para ofrecer cuatro funciones de *Carmen*, organizadas dentro de la II Temporada de Ópera del Instituto Nacional de las Bellas Artes, una institución que sorprende a todos los amantes de la ópera con la grata inclusión de dos

---

<sup>42</sup> *Ídem*. Remitimos a este artículo para un seguimiento de los títulos representado por cada una de las compañías.

<sup>43</sup> Vid. AGUILÓ DE CÁCERES: “Un digno «*Rigoletto*», y una «*Tosca*» muy mediocre”, en: *Diario de Mallorca*, 29 junio 1982, p. 33. La noticia incluye una fotografía de Pedro Lavirgen. La batuta estuvo en manos de Pascual Ortega, al frente de la Orquesta Villa de Madrid. Esta agrupación se mostró con dominio y seguridad en ambas obras.



cantantes internacionales, porque el público añoraba las temporadas en que venían las primerísimas figuras y se podían ver las obras como en el Metropolitan de Nueva York o la Scala de Milán.

En suelo mexicano, críticos, comentaristas y aficionados emiten diferentes juicios sobre el espectáculo, tal y como podemos leer en los periódicos *La Guía*, *Excelsior*, *Tiempo* y *Revista Siempre*. Siguiendo estas fuentes, para José Antonio Fernández que escribe en *La Guía*, la mezzo estadounidense Mignon Dunn que encarna a Carmen, deleitó con su voz y con su actuación. Mientras, nos describe a Lavirgen como:

“Un tenor de voz estupenda, varonil, aparte de ser un consumado actor. Se luce a lo largo de toda la representación, pero de manera especial en el segundo acto, en la célebre aria de la flor. Por cierto que el domingo pasado, en ella tuvo un mal comienzo, pero luego, como para justificarse, soltó toda su voz y todo el temperamento que posee y consiguió emocionar de veras a los espectadores, los que lo premiaron con una estruendosa, sincera ovación. Ojalá que lo sigamos escuchando aquí con frecuencia. Tenemos entendido que a finales de octubre vendrá a Monterrey a cantar *Otelo*, y es una lástima que no se le haya programado en esa obra para la tercera temporada del año en esta capital.”<sup>44</sup>

Para Barros Sierra, que escribe en el periódico *Excelsior*, la presencia en el elenco de ambos cantantes internacionales elevó la categoría de la representación lírica, haciéndola más atractiva para el público, pese a que la concepción del personaje de Carmen elaborado por la mezzo le pareció superficial. Por contra, del cantante hispano señala que es difícil pensar en un intérprete más completo que Pedro Lavirgen para el papel de Don José, que ha hecho decenas de veces en los mejores escenarios del mundo. Recuerda que ese público conoce al tenor español, desde que la Ópera de México lo trajo en 1964, siendo muchas las personas que todavía recuerdan su participación en aquella irrepetible *Turandot* de 1965, en la cual alternó con Birgit Nilsson y Montserrat Caballé; seguidamente se detiene en su interpretación:

---

<sup>44</sup> FERNÁNDEZ, J. A.: “«Carmen», a pesar de todo”, en: *La Guía*, México, 16 julio 1982, n.º 42, p. 3.

“Esta vez Lavirgen ha vuelto a demostrar que si sus facultades no son ya las mismas que hace casi veinte años, en cambio posee mayor experiencia teatral que lo hace salir adelante, lo mismo en páginas líricas de los dos primeros actos de la obra, que en las dramáticas de los dos últimos. En el dúo con Micaela atacó, a toda voz el «la» agudo sin recurrir como hacen otros tenores, al falsete, y en el Aria de la Flor sostuvo valientemente el «si bemol», sin ninguna aparente dificultad, sobreponiéndose a un incierto inicio. Lavirgen con su personificación de cuerpo entero de Don José, refrendó sus bien ganados laureles ante el público mexicano, y dio el único toque sobresaliente en una representación presidida, en la música y en la escena, por la más completa vulgaridad.”<sup>45</sup>

Una tercera referencia para contrastar esta actuación es la consideración del crítico de *Tiempo* que la califica como una bien lograda *Carmen*. Un espectáculo de esta talla le confirma que para la ópera, ante todo, se necesitan buenas voces y una adecuada actuación, como lo fueron las dos figuras estelares: la soprano, dueña y señora de las actuaciones, y el tenor Pedro Lavirgen, que resultó un Don José apasionado, de buena voz y volumen.<sup>46</sup>

Rafael Lozano pone énfasis en los títulos que han presenciado en la actual temporada y, a modo de resumen general, señala que tras *Cavalleria* y *Payasos* ha venido una *Carmen* calificada de memorable. La comparara con las más excelentes que recuerda, de cuando la ópera era internacional y traía figuras de renombre mundial. Llenó el Palacio de Bellas Artes, pues los nombres de Mignon Dunn y Pedro Lavirgen contribuyeron sin duda a redondear el taquillazo. No ha visto a nadie en un papel tan adecuado como el realizado por Mignon Dunn, no la puede comparar con las otras “*Cármenes*”, Rosa Paoly, W. Heidt, F. Anitúa, E. Stigganni o F. Cossotto; con respecto al intérprete de Don José escribe:

“A La Virgen<sup>47</sup> le escuchamos más maduro y más cuajado, y también nos gustó mucho su actuación, sobre todo en el cuarto acto. Bastaría el sólido triunfo de estos dos artistas eminentes para que pudiésemos calificar esta *Carmen* de notable.”<sup>48</sup>

<sup>45</sup> Cfr. BARROS SIERRA, J.: “Avatares de la *Carmen* de Bizet (2)”, en: *Excelsior*, México 20 julio 1982, c5 y c16. El crítico muestra su desaprobación a la labor de dirección del maestro Lozano. En su opinión, carece de las cualidades básicas que debe poseer todo director.

<sup>46</sup> Cfr. “Una bien lograda «*Carmen*»”, en: *Tiempo*, México, 26 julio 1982, p. 46.

<sup>47</sup> Evidentemente se trata de un error, pero así es como aparece escrito.

<sup>48</sup> Vid. LOZANO SOLANA, R.: “Ópera”. *Revista Siempre*, México, 22 julio 1982. A.P.T.

### 1.3.4. Mario en Santander, Don José en Messina y nueva Antología en el Monumental

Tras estas representaciones operísticas de México se sucedieron otras más en la agenda de trabajo del cantante cordobés, cuando ya en suelo español actúa en Santander, y días más tarde en Messina (Italia).

La primera referencia nos conduce a la capital cántabra donde la Asociación Cántabra de Amigos de la Ópera desarrolló, con el patrocinio del Ayuntamiento, el I Ciclo de Zarzuela y el III Festival de Ópera. Bajo estos programas se representaron en la Plaza Porticada, del 23 al 27 de julio, *Luisa Fernanda*, *La tabernera del puerto*, *Antología de la Zarzuela*, *Tosca* y *La favorita*.<sup>49</sup>

Pedro Lavirgen actuó en numerosas ocasiones en Santander con suerte desigual, ya que se ha dio la coincidencia de haberse encontrado indispuerto en algunas ocasiones, según se nos señala en un recorte de prensa. Pese a todo, quedó en mente su actuación cantando en *Tosca*, el día 26 de julio:

“Hizo un verdadero papel de Mario Cavaradossi, dando un recital de cómo se debe cantar en los dúos del primer y tercer acto respectivamente. Su actuación en suma, fue maravillosa”.<sup>50</sup>

Para la citada actuación en la ciudad de **Messina** el tenor se convierte nuevamente en Don José, abordándolo en cuatro funciones a finales del mes de agosto. Esta ópera es definida por el titular de *La Gazzetta del sud*, como “un brasero de emociones que quema un amor implacable”. El mismo titular justifica su difícil realización en base a que Bizet, ante todo, sabe aprovechar el tormentoso pesimismo que aparece en las páginas del relato antes que las pasiones humanas y

---

<sup>49</sup> Véase cartel anunciador en: *El Diario Montañés*, 22 julio 1982, p. 9. Debemos señalar que tras un vaciado de este periódico, entre las fechas comprendidas desde el 22 de julio al 3 de agosto de 1982, no hemos encontrado ninguna crítica referente a la programación cántabra señalada.

<sup>50</sup> Cfr. GAGO, J. C.: “El tenor Pedro Lavirgen actuará en Santander el próximo día 11”. A.P.T. Recorte de prensa. Recogido en Apéndice Doc. N.º 209. Sección Guía de cultura. Para una gala en Santander, a celebrar en diciembre de 1984, se recuerda la labor que desempeñó dos años antes en *Tosca*.

antes que el significado de la vida. Para ello se precisa de voces tímbricamente vibrantes sobre el escenario, una orquesta ágil, flexible, de amplias fusiones, y un juego escénico móvil en un espacio que realmente vivifique aquella mágica esfera que une cielo y hombres. Por tal motivo –siguiendo a Marcello Passeri– la reciente edición mesinesa no ha logrado del todo sacar aquella plenitud de espíritu que la creación bizetiana anuncia y pretende. El gesto preciso e imperativo del director Nino Bonovolontà no siempre ha encontrado en la orquesta la contestación adecuada para expresar la pasión “furiosa y desesperada” que alimenta la partitura.

“Il difficile personaggio di Don Jose, interpretato da Pedro Lavirgen, difficile per quel misto di ardente passione e di soggiacenza ad una fatalità che lo trascina sfrenatamente in sua [palabra ilegible] è stato delineato con vigore drammatico ed una impulsività enunciativa di qualche rilievo, tenendo pur presenti anche gli attimi di poetiche tenerezze.”<sup>51</sup>

Con esta *Carmen*, Pedro Lavirgen actuaba una vez más en suelo italiano, acaparando la atención de diversos agentes ante el éxito obtenido. En aquel momento, el tenor tuvo en sus manos la decisión de aceptar la recreación de su rol favorito para una gira por la península italiana. Entonces reflexionó sobre sus condiciones personales, pues se encontraba en un momento de estabilidad después de la experiencia de la merma de su salud, que le acarreó cierta irregularidad en sus energías, sin poder rendir vocalmente como él hubiera deseado.<sup>52</sup> Tal vez por esas razones, expuso entonces ante la prensa que un cantante de ópera tiene que ser un atleta:

---

<sup>51</sup> “El difícil personaje de Don José, interpretado por Pedro Lavirgen, difícil por aquella mezcolanza de ardiente pasión y de subordinación a una fatalidad que lo arrastra desenfadadamente en su [palabra ilegible] ha estado dibujado con vigor dramático y una impulsividad enunciativa de cierto relieve, teniendo aún así presentes también momentos de poética ternura” Confróntese PASSERI, M.: “La «Carmen» è un braciere d’emozioni che «brucia» un amore implacabile”, en: *La Gazzetta del sud*, 27 agosto 1982, p. 9.

<sup>52</sup> Entrevista del tenor con la autora (21 septiembre 2002).

“Soy un profesional de muchos años y tengo una técnica que me permite cantar sin excesivo esfuerzo. Aparte, hago una vida moderada: régimen de comidas, ejercicios físicos y todo lo que necesita un atleta normal.”<sup>53</sup>

Lavirgen llevaba tras de sí una larga carrera y José Tamayo le reservó un puesto a su medida dentro del espectáculo de *Antología*, que le permitía alternar el escenario con una vida más ordenada. El tenor escogió el camino de seguir en la brecha del canto y renunció al contrato de más de dieciséis “*Cármenes*” por Italia, decisión que justifica, en buena medida, su progresivo abandono de la actividad operística internacional.<sup>54</sup>

Un nuevo formato del espectáculo *Antología de la Zarzuela* de José Tamayo (respondiendo a la escenografía de Rafael Richard, Sigfrido Burmann y Víctor María Cortezo, los figurines también de este último, junto a Emilio Burgos y la coreografía de Alberto Lorca), es estrenado el 10 de septiembre ante el público madrileño.<sup>55</sup> En el Teatro Monumental, Pedro Lavirgen es un colaborador especial que con carácter extraordinario (así se escribe en el reparto) presta su concurso a *Antología de la Zarzuela*, que cuenta con un equipo de más de ciento cincuenta personas entre artistas, profesores de orquesta y técnicos.

La primera idea de este espectáculo surgió en 1965; se ordenaba sobre un gigante escenario de 500 metros cuadrados de superficie, montado por la organización de Festivales de España en La Cascada del Parque de la Ciudadela

---

<sup>53</sup> Vid. NOVO, C.: “Pedro Lavirgen: Me encantan la ciudad y el público de La Coruña”, en: *La Voz de Galicia*, 2 noviembre 1982, p. 18.

<sup>54</sup> Entrevista personal del tenor con la autora (21 septiembre 2002). En contra de la opinión de su esposa, determinó desviarse de la ópera para trabajar con Tamayo. Él mismo nos reconocía que en el tiempo en que su físico se había resentido, unido a su repertorio tan fuerte y su propio modo de cantar “vehemente, pasional y de entrega total”, le habían conducido a un estado lamentable, en el que el salir a cantar se convirtió en una tarea ardua. En el año 1982 estaba preocupado por su porvenir y el de su familia, a la que quería darle todo cuanto pudiera. Con Tamayo, las relaciones laborales se fueron progresivamente estrechando, le esperaba una buena agenda de trabajo. Por esta vía podía seguir su satisfacción personal de seguir dándose al público con intervenciones a la medida de sus posibilidades.

<sup>55</sup> Para la cronología y cuadros de los montajes musicales remitimos a PEÑÍN CASTILLO, I.: *50 Años de Teatro José Tamayo (1941-1991)*. Tomo I. Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música. Madrid, 1991, p. 220.

de Barcelona; en la Plaza Mayor de Madrid y en la Plaza de España de Sevilla. Dieciséis años más tarde, se reestructuraba su planta escénica para que cupiera en escenarios convencionales. Desde Madrid iniciaría un ciclo internacional que, año tras año, llevaría esta visión de la zarzuela con giras por los cuatro continentes.<sup>56</sup>

Entre los solistas destacan las voces de Mary Carmen Ramírez, Josefina Arregui, Paloma Pérez Iñigo y los tenores Ricardo Jiménez y Fernando Díaz-Rey, que alternarán en las representaciones con Lavirgen. En esta edición, la parte orquestal contaba con la Orquesta Lírica de Madrid, dirigidos por Manuel Moreno Buendía. Siguiendo el programa de mano, el tenor presta su colaboración en la primera parte para el n.º 8, *Emigrantes*; para la segunda debe interpretar la romanza de *La tabernera del puerto* y las Jotas de *La bruja* y *La Dolores*, ambas como cierre de la función.<sup>57</sup>

El espectáculo, siguiendo *La Temporada Teatral Española 1982-83*, contó con una fluencia masiva de público y fue todo un éxito teatral.<sup>58</sup>

Tras dos meses en la cartelera madrileña, explicaba él mismo (con ocasión de una entrevista para la prensa gallega) que las romanzas de zarzuela habían sido especialmente escogidas. Hubo de hacer *bis* todos los días por petición del público, concretamente en la primera romanza y reafirmaba que se encontraba en perfectas condiciones vocales.<sup>59</sup>

Esta actividad con *Antología* se mantiene desde septiembre de 1982 hasta abril del 1983, período en que llega a intervenir en 140 funciones.<sup>60</sup> Durante este tiempo atiende otros compromisos musicales; entre ellos, un concierto que ofrece en Yecla junto al pianista Miguel Luis Losada; dicha actuación puso broche al

---

<sup>56</sup> Véase *Ídem*, p. 173.

<sup>57</sup> Programa de mano. Primera Temporada Lírica. Teatro Monumental de Madrid. Septiembre y octubre de 1982.

<sup>58</sup> VILCHES DE FRUTOS, M.ª F.: *La Temporada Teatral Española 1982-83. Anejos de la Revista Segismundo*, 8. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid, 1983, p. 47.

<sup>59</sup> Confróntese el ya citado artículo de NOVO, C.: “Pedro Lavirgen: Me encantan la ciudad y el público de La Coruña”, en: *La Voz de Galicia*, 2 noviembre 1982, p. 18.

<sup>60</sup> Según registra en su libro de contabilidad, hasta el mes de diciembre interviene en un total de 91 funciones. En el período del 1 enero al 5 de marzo de 1983 anota 40.

Concurso de Canto Lírico “Ciudad del Mueble”, que se había desarrollado en esta ciudad murciana y para el que se otorgaba un premio con el nombre de Pedro Lavirgen.<sup>61</sup> También hizo una representación de *Tosca* en Guadalajara, *Otello* en La Coruña y un Oratorio para tierras más lejanas: Caracas.<sup>62</sup>

En La **Coruña** intervenía el tenor por segundo año consecutivo cuando en el Teatro Colón desarrollaba *Otello*, el primero de los tres títulos del XXIX Festival de Ópera. Patrocinado por el Ayuntamiento y la Caja de Ahorros de Galicia y organizado por Amigos de la Ópera, se reunió el siguiente reparto para la obra de Verdi: Rita Lantieri (Desdémona), Carmen Cabrera (Emilia), Pedro Lavirgen (Otello), Juan Galindo (Yago); José Manzaneda (Casio), Julio Pardo, Francisco Faria, José M. Fraga y Fernando Balboa, todos bajo la dirección musical de Miguel Roa y la escénica de Gian Paolo Zennaro.

En las vísperas, la prensa local desplegó sus medios con unos interesantes artículos: sitúan al lector en el papel que desempeñó la ópera en Galicia, dado que en durante el siglo XIX Pontevedra, Santiago y La Coruña vivieron espléndidas temporadas de ópera; las escasas aportaciones de los compositores gallegos a la ópera, con las obras de Gregorio Baudot y Eduardo Rodríguez Losada; un análisis de la *Otello*, estudiando la obsesión de Verdi por Shakespeare.<sup>63</sup> También entrevistan al protagonista masculino que explicó lo que significa la interpretación del papel del moro veneciano:

“Después de tantos años, y cuando el artista ha adquirido madurez intelectual y vocal, en un tenor de mis características («tenor heroico spinto») normalmente se aborda este rol, que es la culminación de todos los grandes roles de tenor. Es el más difícil. A mí me ha dado grandes satisfacciones en Italia, Francia, Alemania, Uruguay y México.”<sup>64</sup>

---

<sup>61</sup> Programa de mano. Concierto de Canto Lírico, Yecla 17 septiembre 1982. Organizado por el Ayuntamiento de Yecla. Entre los ganadores del concurso podemos leer los nombres de Teresa Verdura, Vicente García Zano y Rafael Martínez Lledo.

<sup>62</sup> Datos obtenidos del libro de contabilidad.

<sup>63</sup> Véanse los tres artículos: CARREIRA, X. M.: “«Otello» abrirá hoy en La Coruña el XXIX Festival de Amigos de la Ópera”; M.S.V.: “La aportación de los compositores gallegos no ha sido numerosa”; LÓPEZ CALO, J.: “Verdi y la obsesión por Shakespeare”, en: *La Voz de Galicia*, 2 noviembre 1982, p.35.

<sup>64</sup> Confróntese NOVO, C.: “Pedro Lavirgen: Me encantan la ciudad y el público de La Coruña”, en: *La Voz de Galicia*, 2 noviembre 1982, p. 18. Foto del entrevistado.

Llegó un domingo y cantaría el martes, sin apenas tiempo para ensayar; aspecto que disculpaba debido a los elevados costes de producción; los ensayos encarecen el espectáculo y, tratándose de profesionales experimentados, esa falta de ensayo no era demasiado grave. Como señalaba Lavirgen, la Asociación merecía todos los elogios y ayudas posibles, ya que su labor no era fácil, porque: “hay que tener mucho amor a la ópera para organizar un festival, por pequeño que sea”.<sup>65</sup>

Las autoridades, personalidades de la vida cultural y social de toda la región y de la capital coruñesa asistieron a la primera representación. El Festival presentaba como novedad la participación de una recién creada Orquesta Municipal, un avance muy importante para la creación de una infraestructura de la vida musical gallega en general: permitirá disfrutar de solistas, de directores importantes y repercutirá en la creatividad musical.<sup>66</sup>

Siguiendo a M. Soto Viso, crítico de *La Voz de Galicia*, en líneas generales, la ópera *Otello* tuvo una muy digna ejecución en todas sus partes. A continuación comienza a describirlas, comenzando con la estupenda Desdémona, seguido de Yago, con el rol dominado, y Pedro Lavirgen:

“Estuvo realmente brillante en su interpretación de Otello. Supo hacernos llegar las pasiones que sacuden el alma del atormentado y temperamental guerrero. Dio mucho de sí Lavirgen y se lo supo apremiar el numeroso público que llenaba la sala con encendidas ovaciones.”<sup>67</sup>

---

<sup>65</sup> *Ídem*.

<sup>66</sup> Véase CARREIRA, X. M.: “Comenzó el Festival de Ópera de La Coruña”, en: *La Voz de Galicia*, 3 noviembre 1982, p. 45. Artículo ilustrado con una fotografía con el principal intérprete, en su camerino antes de iniciarse la obra.

<sup>67</sup> Vid. SOTO VISO, M.: “Éxito de la representación de «Otello» en el Festival de Ópera de La Coruña”, en: *La Voz de Galicia*, 4 noviembre 1982, p. 43. La noticia recogía dos fotografías: situada en la primera parte superior, con la protagonista femenina; a pie de foto se lee: “Rita Latieri hizo una estupenda Desdémona. Pedro Lavirgen, brillante en su Otello”. Ambos aparecen en una escena de la ópera de Verdi. Una segunda fotografía en la parte inferior capta el momento en que Lavirgen es maquillado antes de la representación. En la misma página se publicaban dos artículos que preparaban al lector sobre el siguiente título operístico: “Esta tarde, «La Bohème»” y “Un semi-fracaso convertido en triunfo”, escritos por X. M. Carreira y L. López Calo, respectivamente.



Continúa la crítica con la excelente Emilia, el acertado Cassio, la labor bastante aceptable del coro no profesional “El Eco” (a pesar de los ligeros ajustes y desafinaciones); el alto nivel que proporcionó la Orquesta Municipal, con elogios al director avezado Miguel Roa, que al final de la representación compartió los aplausos del público con las principales figuras y con el director de escena.<sup>68</sup>

## 1.2. 1983: “HACIENDO LAS AMÉRICAS”

Finalizado el período de siete meses durante los cuales el nombre del tenor permaneció en la cartelera del Teatro Monumental de Madrid con la *Antología de la Zarzuela*, Pedro Lavirgen comienza en 1983 una gira trasatlántica para ofrecer diversos conciertos en Venezuela, Puerto Rico y Washington.

Antes de partir acude a Palencia, prestando su voz a un Gran Festival de Ópera y Zarzuela de carácter benéfico, organizado en el Teatro Principal.<sup>69</sup> En el mismo también intervienen Antonio Blancas, Josefina Arregui y, al piano, M.<sup>a</sup> del Carmen Sopeña, formando un trío vocal formado desde entonces para diversos acontecimientos musicales.

La actividad profesional de nuestra figura durante los años 1983 y 1984 viene caracterizada por su vinculación con el género español, bien a través de *Antología*, bien por los conciertos en cuyo programa se alternan páginas de la zarzuela con las de la ópera. Dicho de otro modo, en los referidos veinticuatro meses, solamente cantará ópera en dos ocasiones: *Payasos* en la ciudad de Vigo y *Tosca* en Oviedo. Veamos cómo se desarrolla su agenda profesional.

Tal y como hemos avanzado, un primer período de permanencia en suelo sudamericano se inicia con una serie de cinco conciertos en Venezuela. Así los días 12 y 13 de marzo, hace su presentación en el Teatro Municipal de **Caracas** el grupo “Trío de Zarzuela de España”, integrado por las voces de soprano, tenor y

---

<sup>68</sup> *Ídem*. Los decorados fueron aportación de la Dirección General de Música y Teatro.

<sup>69</sup> Programa de mano. Gran Festival de ópera y zarzuela, a beneficio de los minusválidos de Palencia y provincia. Teatro Principal, 13 de febrero de 1983.

barítono mencionadas anteriormente, con la misma pianista. El programa íntegro del género español tiene como efeméride el Bicentenario del Natalicio del Libertador Simón Bolívar, siendo auspiciado por la Presidencia de la República, Consejo Nacional de la Cultura, Fundarte, Concejo Municipal del Distrito Federal y Embajada de España.<sup>70</sup>

Continuando en el Mar Caribe, este trío actúa en dos conciertos en Puerto Rico (los días 13 y 16 de marzo), para subir por la ribera atlántica hacia Washington (el 20 de marzo) y, más al norte, a **Nueva York** (22 del mismo mes) para sendos conciertos.<sup>71</sup> En esta última ciudad actuaron en la Casa de España, donde obtuvieron un gran éxito reflejado en el periódico madrileño *ABC*.<sup>72</sup>

Haciendo un paréntesis en la gira americana, el tenor ofreció en España unos conciertos en Logroño y Córdoba e intercaló sus puntuales y sobresalientes intervenciones en las *Antologías*. El concierto de **Córdoba** fue ofrecido en el Auditorio del Conservatorio Superior de Música de la ciudad, dentro de la XII Semana Musical de Primavera, acompañado por Rafael Quero, catedrático y pianista de la casa. Seguidamente se incorporaba nuevamente a las funciones de *Antología* para las localidades de Toledo, Benalmádena (Málaga) y Burgos.<sup>73</sup>

Llegado el mes de junio, Pedro Lavirgen se desplaza nuevamente a América con el espectáculo de Tamayo. En el Caribe inicia una gran gira recorriendo el continente de norte a sur durante seis meses, e interviene en un total de 118 representaciones que le conducen por tierras de Cuba, Washington,

---

<sup>70</sup> Programa de mano. *Trío de Zarzuela de España*. Teatro Municipal de Caracas, 12 y 13 de marzo de 1983. En este programa se hace referencia a un concierto de zarzuela ofrecido en el Kennedy Center de Washington que resultó, según la crítica del *Washington Post*, una brillante noche para el género español. En Caracas ofrece un total de cinco conciertos, según registra el libro de contabilidad.

<sup>71</sup> Todas las fechas, de acuerdo al libro de contabilidad.

<sup>72</sup> “Las caras de la noticia”, en: *ABC*, Madrid, 24 marzo 1983, p. 7. Fotografía de Lavirgen que a pie de foto señala: “El gran tenor español ha obtenido un gran éxito en el recital de zarzuela que, junto a la soprano Josefina Arregui y al barítono Antonio Blancas, acompañados por la pianista M<sup>a</sup> del Carmen Sopeña ha ofrecido en la Casa de España en Nueva York.” Un epígrafe que comparte actualidad junto Juan José López Ibor, Pedro Schwartz, Jorge Vestrynge y Lina Ortas Blanco.

<sup>73</sup> Siguiendo el libro de contabilidad, el concierto en Córdoba fue el día 7 de mayo; el de Logroño, el día 13 del mismo mes, interviniendo también en una *Antología* en Toledo, el día 29. En el mes de junio ofreció dos funciones en Benalmádena y una en Burgos.

Panamá, Costa Rica, Venezuela (Caracas), Ecuador (Quito), República Dominicana (Santo Domingo), Colombia (Bogotá, Cartagena, Manizales, Medellín, Barranquilla y Cali), Perú (Lima), Chile (Santiago de Chile) y Argentina (Buenos Aires).<sup>74</sup>

Entre los espectáculos que ha visto el público isleño de **Cuba**, la *Antología* fue considerada como uno de los más sobresalientes. La síntesis de conocidas partituras del teatro lírico español, a las que se adicionan múltiples bailes regionales, coros y la presencia de solistas destacados, dejó un grato recuerdo a los que gustan del teatro cantado, ya que se trataba de “una representación forjada con elevado nivel profesional y la fuerza telúrica de la cultura española”. La aceptación por el público y la prensa se reflejan en numerosas críticas. Por ejemplo, la prensa cubana, aludiendo a la gira del año 1982 por Rusia recogía las referencias de los gabinetes de la agencia PRAVDA y TASS. La primera apuntaba que se trataba del mejor espectáculo español jamás visto en la Unión Soviética; en la segunda agencia circulaba la descripción del espectáculo, según la cual se recorre en pocas horas cuatro siglos de historia de España.<sup>75</sup>

Pedro Lavirgen aparece como un sólido puntal en el éxito de *Antología*, reafirmando con la calidad mostrada la fama de que venía precedido. Manifestaba el tenor que la acogida brindada, tanto en el plano humano como en el artístico, no había podido ser mejor. Se sentía asombrado por las bellas voces escuchadas en Cuba y concluye diciendo que, cuando su voz decline, continuará como profesor y, así, además del servicio social que prestará, no saldrá de su ambiente.<sup>76</sup>

En **Washington**, Joseph Maclellan, crítico del prestigioso *The Washington Post*, escribía con detalle cómo la diversidad emerge de manera sobresaliente en la parte final del espectáculo, a base de una sucesión de números

---

<sup>74</sup> Datos obtenidos a partir de libro de contabilidad: nos detalla la fecha de permanencia en cada lugar.

<sup>75</sup> Confróntese POLA, J. A.: “Una zarzuela antológica”. *Revista Bohemia*, Cuba, Año 75, n.º 26, 10 julio 1983, pp. 20-22. Muestra una foto del tenor cantando, y otras del espectáculo.

<sup>76</sup> Cfr. VÁZQUEZ, O.: “El recibimiento que nos han brindado nos ha emocionado a todos. A.P.T. Recorte de prensa, Cuba, con la fecha 22 junio 1983. Recogemos este artículo en el Apéndice Doc. N.º 210. Este artículo, ilustrado con una foto del tenor, comenta su trayectoria profesional como solista de merecida fama.

de tres zarzuelas, *La alegría de la huerta*, *La bruja* y *La Dolores*. Estos numerosos incorporan variaciones, en una delicadamente forma enérgica de canto y danza folklórica: la jota.

La representación engrana toda la energía frenética de casi los 150 miembros de la compañía de *Antología de la Zarzuela* en un espectáculo de amplio esplendor y pequeños detalles exquisitos; sobre todo un espectáculo frenético, pero de energía controlada elegantemente. Al final, la audiencia se sintió aturdida durante un segundo y luego rompió en aplausos que en eco se hicieron en los alrededores. El nutrido sector de la audiencia de habla hispana, explotó con un rítmico canto “Jo-ta; jo-ta; jo-ta”, pidiendo una repetición. Parecía casi una cruel petición después de la agotadora actuación, pero la compañía, finalmente, complació con una repetición resumida. Se trata de un espectáculo como no se ha visto en años, y que nadie con gustos atrevidos debería perderse. Aún así, para aquellos a los que la zarzuela no resultaba familiar, el crítico recomendaba una buena lectura previa de las notas del programa.<sup>77</sup>

Como hemos comprobado, Pedro Lavirgen es presentado como una figura operística española, quien con carácter extraordinario presta su concurso al espectáculo *Antología de la Zarzuela* e interviene normalmente en las dos funciones diarias programadas. Por este motivo, es frecuente que sea entrevistado en la prensa o aparezca su fotografía.

En **Quito** (Ecuador), el espectáculo se ofrece en el Teatro Bolívar con dos funciones diarias, entre los días 12 al 14 de agosto.<sup>78</sup> En la colombiana ciudad de Barranquilla se le reconoce al tenor su gran sencillez de figura internacional, a la que pocas veces se puede escuchar en estas latitudes, como dice Vega en *La libertad*, quien añade:

---

<sup>77</sup> Confróntese MCLELLAN, J.: “Spectacular Zarzuela”, en: *The Washington Post*, 14 julio 1983, f8.

<sup>78</sup> Cartel anunciador de *Antología* del Teatro Bolívar. Los días 12 al 14 de agosto, en dos funciones diarias de 18 y 21 horas. representaciones que cuentan con el patrocinio del Gobierno de España, la Embajada de España en Ecuador, Centro Español y Cámara de Comercio. El tenor ofreció en este teatro tres funciones, según libro de contabilidad.

“Este es Pedro Lavirgen a quien tuvimos aquí y pasó desapercibido y no lo gozamos a cabalidad plena. Y así en Bogotá, Medellín, Cartagena, ¡que pena! Casi no puedo creerlo.”<sup>79</sup>

En la ciudad de **Lima**, junto a la publicitada *Evita* se desarrollaba *Antología*. El segundo es otro gran espectáculo lleno de color y calidad del que no se hablaba tanto, tal vez porque el género lírico no es precisamente el más comercial, aunque deslumbraba al espectador. En *Domingo de la República* ofrecía una entrevista la primera figura masculina, Pedro Lavirgen, y explicaba que la zarzuela es un género muy español, tal vez por eso en Europa era muy difícil introducirla porque en su época de oro no se supo proyectar hacia el exterior. Las situaciones son siempre alegres, trata de cosas intrascendentes, vanales si se quiere. Son, más que nada, estampas regionales que terminan en un final feliz, sin melodramas y tragedias como las óperas, que están escritas exclusivamente pensando en la voz.<sup>80</sup>

El tenor confiesa que, aunque desde hace un año colabora con José Tamayo porque el espectáculo que dirige tiene un gran nivel, indudablemente volverá a la ópera. Esta temporada la considera como un *relax* por los temas ligeros; pues los personajes son menos comprometidos y requieren un menor esfuerzo en la voz. En esta etapa ha descubierto que no es que no le gustara la enseñanza, sino que no tenía paciencia con los niños, pero como docente de adultos sí; se siente orgulloso de que diez de los artistas del elenco sean alumnos.<sup>81</sup>

Sobre la contribución que Lavirgen aporta al espectáculo, tenemos sus propias palabras, cuando estando en Santiago de Chile, afirma:

---

<sup>79</sup> Confróntese VEGA S. G.: “Antología de la zarzuela”, en: *La Libertad*, Barranquilla, 2 octubre 1983, 5-A. Foto del tenor. El artículo se dedica a elogiarlo recordando su actividad en México, sobre todo en la *Turandot*.

<sup>80</sup> Cfr. “Pedro Lavirgen, primera figura de la «Antología...La Zarzuela en la sangre»”, en: *Domingo de la República*, Lima, 16 octubre 1983, pp. 11 y 12.

<sup>81</sup> *Ídem*.

“Aporto limpieza de estilo y sobre todo elimino el amaneramiento. Por ejemplo, en algunas romanzas los cantantes mantenían una nota aguda durante mucho tiempo hasta que la gente rompía a aplaudir. Eso es cantar de cara a la galería, hacer concesiones fáciles. Hay ciertos públicos a quienes les gusta todo eso, peor cuando uno viene de la ópera con exigencias musicales muy concretas y muy rígidas, automáticamente las aplica a la zarzuela.”<sup>82</sup>

Entre las anécdotas de esta embajada cultural española podemos destacar el incidente que se produjo en la capital chilena, en la que las autoridades locales, tras las actuaciones de la compañía en el Teatro Caupolicán, en cumplimiento de una orden judicial prohibía la salida del país al director, al tenor Pedro Lavirgen y al empresario peruano David Llanos. Entonces, todos los componentes decidieron “plantarse” en el aeropuerto con sus compañeros hasta que se aclarase la situación. Las veinte y tres toneladas de equipo técnico quedaron incautadas y postergada la salida del vuelo rumbo a Buenos Aires.<sup>83</sup> Tras la intervención del embajador español en Chile, que hizo gestiones con tres ministerios diferentes, se retiró la orden judicial.<sup>84</sup>

Como queda dicho, desde mediados de junio hasta primeros de diciembre de 1983 todo el elenco de *Antología* permaneció en América, donde fue recibido entre grandes ovaciones, cerrando lo que podríamos denominar un período sudamericano. Una vez en España, Pedro Lavirgen se desplazaba a **Vigo**, caracterizado como Canio, puso artísticamente final a un ajetreado año 1983.

---

<sup>82</sup> GUZMÁN BRAVO, R.: “Pedro Lavirgen: La Zarzuela es para Pueblos Sanos”, en: *Artes y Letras, El Mercurio*, Santiago de Chile, 13 noviembre 1983.A.P.T. En este artículo, el tenor comenta su presencia anterior en Chile; habla sobre la ópera, la zarzuela y sus dificultades, reafirmando en la opinión que tantas veces hemos señalado. Le preguntan si ha perdido económicamente al haberse cambiado de género, a lo que responde negativamente y dice: “Habría que pagar por el goce de ejercer una actividad que me fascina, que satisface mi vanidad y mi ego y por la que cobro un *caché* respetable”.

<sup>83</sup> Confróntese la portada del periódico *La Segunda*, Santiago de Chile, 22 noviembre 1983, que recoge una fotografía de la compañía y el titular “Pararon avión de la zarzuela”. En la página 28 se explica lo ocurrido bajo el titular “Retenido el avión de la Zarzuela”.

<sup>84</sup> Cfr. “La compañía de Tamayo, retenida durante varias horas en Chile por una orden judicial”, en: *El País*, 23 noviembre 1983. Noticia presentada con la foto de Lavirgen. Al parecer, la orden judicial contenía una serie de afirmaciones falsas en relación a unos supuestos gastos que había contraído la Compañía.

En la ciudad gallega, la representación se ofreció en el marco del II Festival de Ópera, que organizaba el Ayuntamiento en colaboración con Amigos de la Ópera de Vigo. En *I pagliacci*, junto a Pedro Lavirgen intervinieron la soprano Cecilia Fusco y el barítono Aldo Protti, mientras la Orquesta y Coro formaban parte de la institución del Teatro Lírico “Pier Luigi Dalapalestrina”, de Cagliari, dirigidos por el maestro Enrique García Asensio.<sup>85</sup>

Tras este largo viaje, y coincidiendo con las Fiestas Navideñas celebradas en el entorno más familiar, se imponía un merecido periodo de descanso en su domicilio madrileño. Con todo dedicaría parte de su tiempo a los demás colaborando en un acto benéfico organizado en **Córdoba**: un concierto celebrado en el Colegio Mayor La Asunción el día 8 de enero de 1984.

Su desinteresada presencia, a beneficio de los ancianos del Hogar de la Tercera Edad “San Rafael”, atrajo a 675 personas en un lleno total de espectadores que acudieron a ver y a escuchar al gran tenor de Bujalance. Al terminar la primera de sus intervenciones, *Los de Aragón*, la sala fue un gran aplauso que premió la nueva estancia de la voz famosa en todo el mundo. Se sucedieron romanzas y números de conjunto en un apoteósico concierto. El tenor fue aclamado profeta en su tierra.<sup>86</sup>

---

<sup>85</sup> Véase “Hoy «I Pagliacci» y «Cavallería Rusticana»”, en: *La Voz de Galicia*, 7 diciembre 1983, p. 47. En *Cavallería* actuaban Fiorenza Cossotto, el tenor Bruno Sebastián y, nuevamente, Aldo Protti. Al ensayo general de ambas se hizo un pase en el que los niños fueron invitados a presenciar la representación. Hemos realizado un vaciado de este diario y no hemos encontrado críticas referidas a este festival de Vigo.

<sup>86</sup> Confróntese *La Voz de Córdoba*, 9 enero 1984 en cuya portada figura el titular: “Pedro Lavirgen aclamado profeta en su tierra” es el titular que se reproduce en la portada. La página 3 de este diario ofrece el artículo “Pedro Lavirgen renovó la afición a la zarzuela”. Dicho artículo recoge el programa completo así como dos fotografías del tenor: una tomada durante la actuación y otra, junto a la soprano Carmen Blanco sentados en el patio de butacas. Los organizadores del concierto y el propio Hogar, consiguieron los objetivos que se proponían: recaudar fondos y deleitar al público con un aclamado artista de su tierra. Quedó patente la estima de los cordobeses hacia la zarzuela. En el concierto también actuaron la soprano Carmen Blanco, el tenor Francisco Romero (dado a conocer en la lírica a través del programa *Gente joven* de TVE) acompañados por el pianista cordobés Rafael Quero, Catedrático de Piano y entonces director del Conservatorio Superior de Música de la ciudad. La música multitudinaria la puso el Coro y la Banda de la Asociación músico-cultural “Pedro Lavirgen” de Bujalance, dirigidos por Luis P. Bedmar Estrada. También se recoge la noticia en, CLAVE DE SOL: “Un Pedro Lavirgen en plenitud de facultades”, en: *Córdoba*, 11 enero 1984, p. 6. Reproduce una fotografía captada durante la actuación y el programa completo.

Antes de asentarse durante cinco meses en la capital madrileña, vuela de nuevo a América; en esta ocasión, a la costa este de Estados Unidos. Los días 26 y 27 de enero ofrece conciertos en **Washington** y en la ciudad portuaria de **Baltimore** (Estado de Maryland). Teniendo en cuenta que ambas ciudades distan solamente 60 kilómetros, y dado que las actuaciones se sucedieron en dos días seguidos, pensamos que tal vez el mismo cuadro de intérpretes ofreció un único programa.

Del primero podemos ofrecer el testimonio que se recoge en el periódico *The Washington Post*. Un concierto celebrado en el Teatro Terrace, en el que la música de La Zarzuela (definida como un arte desvergonzado que pone pasión desde el inicio y por tanto es un placer para el cantante dramático) se mantuvo por sí misma. Por supuesto –añade– tuvo la considerable ayuda de tres intérpretes expertos y un pianista: Pedro Lavirgen, Sergio de Salas y Josefina Arregui. Entre ellos fue el tenor el que atrajo la atención:

“But it was Pedro Lavirgen, the tenor, who commanded attention. This is music for big swinging tenors like him, and the proof was in the enthusiastic audience response. When Lavirgen did his first aria, it was like opera by Verdi in Palermo, or Zarzuela by anybody in Madrid.”<sup>87</sup>

### 1.3. 1984: PEDRO LAVIRGEN MAESTRO DE CANTO

En enero de 1984, pese a las intervenciones esporádicas en diferentes acontecimientos musicales que le obligan a salir de Madrid, el tenor inicia una nueva labor para ejercer en una doble faceta profesional, como cantante y como docente. Efectivamente, a lo largo de ese año comienza por Norteamérica una nueva gira de seis meses de duración con *Antología* y acude a la constitución de una Asociación de Profesionales de la Lírca Española, convocada en Madrid.

---

<sup>87</sup> “Pero fue Pedro Lavirgen, el tenor, quién acaparó la atención. Esto es música para grandes tenores desinhibidos como él, y la prueba fue la respuesta entusiasta de la audiencia. Cuando Lavirgen interpretó su primer aria, fue como la ópera de Verdi en Palermo, o Zarzuela de cualquiera en Madrid.” Confróntese MATTOS, ED: “Zarzuela”, en: *The Washington Post*, 27 enero 1984, d6. No se menciona el nombre del pianista, pero el crítico sugiere la posibilidad de que el acompañamiento sea a dos pianos.



También recibe diferentes distinciones: es nombrado Académico de la Real Academia de San Romualdo de San Fernando (Cádiz); sus admiradores de Fabbrico le reconocen como uno de los grandes intérpretes del personaje de Don José. Posteriormente, emprende con *Antología* una gira por Europa y España de la que detallaremos las actuaciones ofrecidas en Santander y Las Palmas de Gran Canaria. Finalmente cerraremos este epígrafe con la única representación operística del año para la cual Pedro Lavirgen debe ponerse de cara al público operístico: *Tosca*, ofrecida en el Teatro Campoamor de Oviedo.

Tras veintiocho años de actividad sobre los escenarios, el intérprete confiesa su pasión por la enseñanza, decidiendo en estos momentos compaginarla casi al cincuenta por ciento con la tarea artística. De este modo, veremos también a un Pedro Lavirgen impartiendo docencia como Catedrático de Canto en el Conservatorio Superior de Música de Madrid. Si antes su asistencia a las aulas era más esporádica, ahora recibe la matriculación y el compromiso directo de sus alumnos. Siente en ello una enorme responsabilidad muy diferente a la interpretativa; pues, si antes tenía la responsabilidad de sí mismo, ahora tiene como deber la formación de sus alumnos.

En una interesante entrevista concedida a A. Miró (*El Lunes*) en su propia aula, el periodista se sorprende al encontrar cordialidad en un colega de tantos divos y endiosados cantantes; por el contrario, tiene ante sí a un hombre afable, llano y jovial. De sus palabras (como hemos venido haciendo hasta ahora a lo largo de nuestra investigación) vamos a recoger aquellas que nos muestren aspectos novedosos o resuman el ideario que el tenor ha mantenido. Habla de su carrera, de la zarzuela, de la comercialización del cantante. Ésta le parece totalmente legítima y lícita, y una ventaja sobre los demás para el que lo sepa hacer, siempre que esté sustentada en un real talento musical. Opina que la ópera está demasiado encasillada, por eso ha sufrido muchos altibajos a lo largo de la historia. Desde su último declive, que ahora está superando, cuesta mucho más que vuelva a su esplendor por el encasillamiento de élites. Gracias a cantantes

como Domingo y Pavaroti, el pueblo llano se acerca más al cantante de ópera. Al parecer, Lavirgen ha echado abajo la pizca de mordacidad que había en las preguntas del entrevistador; todas las palabras que pronuncia sobre sus compañeros son favorables.<sup>88</sup>

Continúa afirmando rotundamente que no cree en la crítica, aunque no haya sido maltratado por ella. Un noventa por ciento de las que ha recibido han sido favorables, aunque afirma que nunca se lo ha creído. Con todo, reconoce que ese diez por ciento de crítica negativa, hecha en determinada situación de su propia carrera, le ha hecho un gran daño. El máximo crítico tendría que ser el público, sin que se dejara influir por un crítico o la publicidad. La gente cree mucho en la letra impresa, hasta convencerse de lo contrario tras oír a un tenor.<sup>89</sup>

Volviendo a lo que es su vida artística, considera superado su cenit: «Si podemos considerar la carrera como una pirámide, yo he pasado la cúspide y estoy bajando por el otro lado tras haber alcanzado con creces la meta que me propuse.» Piensa retirarse por cansancio o porque note un alejamiento del público. Habla de este tema con gran naturalidad y explica qué significa la vejez para un cantante: «Es un hecho natural, y hay que tener sentido del humor. Se acaban las facultades, la gallardía, pero hay que asumirlo como un hecho natural, pues es una consecuencia lógica de que has vivido y de que has vivido bien, además».<sup>90</sup>

Entre sus metas actuales están el formar a cantantes buenos, que digan que los ha preparado Pedro Lavirgen, con una sólida base musical, estilo y técnica. Tiene una especial concepción de las cualidades que intervienen en la formación de un cantante, con un orden de prioridades lleva defendiendo desde hace quince años. Estas son: el talento, el corazón, la técnica y, por último la voz.<sup>91</sup>

---

<sup>88</sup> Confróntese MIRÓ, A.: “Pedro Lavirgen, cantante y maestro: «Con trabajo, pero sin esfuerzo»”, en: *El Lunes*, 4 junio 1984, p. 27. Reproduce fotografía con el protagonista.

<sup>89</sup> *Ídem.*

<sup>90</sup> *Ídem.*

<sup>91</sup> *Ídem.* En este punto coincide con José Carreras cuando inculcaba la idea de que, para cantarlo menos importante es la voz: “Hay gente que dice que el cantante perfecto es un compendio de inteligencia, corazón y voz, en este orden. Hay quien dice que el orden habría de ser voz, corazón e inteligencia, y por último hay quien dice que habría de ser corazón, inteligencia y voz, también hay quien dice que ha de ser inteligencia, inteligencia e inteligencia... no sé, pero yo creo que la voz está en último lugar de entre las virtudes citadas e insisto en que se trata de una opinión muy personal.” Véase SOLANO, J. A.: “Entrevista a José Carreras”, en: *50 entrevistas con gente importante del mundo de la música*. Ediciones de Nuevo Arte Thor. Barcelona, 1980, pp. 65-69.

Finalmente responde al significado que tiene cantar para un hombre que ha dedicado su vida a ello. Comienza la respuesta con una poética definición del canto: “«Cantar es una manifestación musical en una actividad y profesión para la que uno sirve desde que nace (...) Es una proyección exterior de la energía espiritual. Es manejar el sonido produciendo placer».” Ofrece también una escueta síntesis de lo que es cantar, una dedicación: “«Si cansa, no va bien. El trabajo ha de ser gozoso. Hay que producir placer. Con trabajo, pero sin esfuerzo».” Lo más desagradable es estar mal de voz y cantar decepcionando al público. A este respecto, insiste: “«¡dependes tanto del estado de salud!»”, y envidia a los artistas que trabajan con un instrumento independiente de sí.

Pedro Lavirgen narra los inicios de su carrera. Con la gran experiencia de teatro adquirida durante cinco años, y conseguidos los Premios Nacionales como tenor de zarzuela, marchó a Italia para iniciar la segunda etapa de su carrera con la ópera, el *summum* de las aspiraciones de un tenor. Tal vez, por la trayectoria personal vivida, reconoce mejor que nadie las dificultades que se le presentan a un joven para poder cantar y labrarse un puesto, porque dedicarse a hacer una carrera artística no debiera depender de las condiciones socio- familiares del aspirante, sino de los méritos demostrables en un escenario. A ello se debe añadir el gran problema que se presenta cuando no hay espacios escénicos donde se brinden las oportunidades, obstáculos a los que han tenido que hacer frente muchos cantantes españoles.<sup>92</sup>

En relación a su labor docente, a lo largo de los años realizará diversos comentarios de cómo ha descubierto su parte de enseñante. En 1986 expone en *La Vanguardia*, que tiene vocación para ello y que sus alumnos se muestran muy contentos. Cuenta además con una gran ventaja como cantante en activo, sobre todo para los tenores, pues puede ponerles el ejemplo práctico y ellos, por imitación, hacerlo. Su proyección en los escenarios le ha dado una experiencia que ahora está volcando a sus alumnos:

---

<sup>92</sup> *Ídem.*

“Es posible transmitir al alumno lo que uno sabe y ha ido aprendiendo a lo largo de su carrera. Incluso ver en él algún rasgo característico del maestro. Yo, por ejemplo, creo que transmito una manera afanosa de cantar, un cantar con ganas. Lo que intento, sobre todo, es encauzar los valores y cualidades que tiene el alumno. Aportarle unos conocimientos técnicos, pero huyendo del maestro antiguo, petulante, autoritario, que no admite la discusión. Todo es susceptible de análisis. Yo puedo aportar mi experiencia y mi saber –el que sea–, pero también hay que tener en cuenta que cada alumno tiene su personalidad y su estilo”.<sup>93</sup>

Vemos, pues, a un Pedro Lavirgen centrado en una labor docente, a la que se dedica alternando con los escenarios. A la vista de la apretada agenda de actuaciones, opinamos que el tenor tendría los pertinentes permisos de las autoridades educativas para poder ausentarse de las aulas y desplazarse fuera de Madrid. Tales ausencias serían cubiertas por un profesor sustituto.

### **1.3.1. Académico de la Real Academia de San Fernando y otros eventos**

La siguiente referencia nos conduce a la fecha en que la Real Academia de San Romualdo de San Fernando (Cádiz) impone al tenor la medalla de la Institución. Tal acontecimiento tuvo lugar el día 11 de febrero de 1984 en un solemne acto organizado por dicha academia y la Delegación de Cultura del Ayuntamiento de San Fernando. Al Salón de actos de la Biblioteca Pública Municipal acudió numeroso público que, atraído por la gran expectación, se congregó de pie.

El Presidente de la Real Academia, Alberto Orte Lledó, señalaba en una primera parte que el tenor representaba en el seno de esta corporación cuatro regalos: presencia, palabra, arte y voz. A continuación el Secretario dio lectura al acta por la se acordó su ingreso como académico correspondiente y exaltó su biografía artística. Seguidamente el nuevo ingresado, muy emocionado, ofreció el

---

<sup>93</sup> Cfr. GUERRERO MARTÍN, J.: “Pedro Lavirgen canta «Carmen» en Sabadell”, en: *La Vanguardia*, 5 junio 1986, p. 38.

discurso “La lírica española y su problemática”. En él hizo un recorrido por la evolución del teatro cantado desde la Edad Media y refirió las vicisitudes de la zarzuela y la escasez de inversión para actividades culturales en España (no llegaba al 10%), al ser considerada un aspecto secundario. Tras el brillante discurso fue muy aplaudido, procediéndose entonces a la imposición de la medalla de la corporación y el correspondiente título; tras un descanso, se ofreció un concierto a cargo de Josefina Arregui, el tenor y la pianista Elena Colombo.<sup>94</sup>

Entrevistado por *El Diario de Cádiz*, Lavirgen señala cómo España cuenta con los mejores cantantes del mundo. Las figuras españolas más destacadas de la ópera –dice– son: Montserrat Caballé, Plácido Domingo, Alfredo Kraus y tantos otros, que tan alto dejan el nombre de España por el mundo, pues las carteleras están llenas de españoles, aunque en organización ocupamos un puesto muy discreto.<sup>95</sup>

Pedro Lavirgen va recibir en este mismo año un emotivo homenaje por parte de sus admiradores de la ciudad italiana de Fabbrico cuando le reconocen como uno de los grandes intérpretes del personaje de Don José de la ópera *Carmen*. Con tal motivo le hacen entrega de la inscripción: “I Grandi interpreti della Carmen di G. Bizet personaggio Don José al tenore Pedro Lavirgen”. Fabbrico 3-10-1984.<sup>96</sup>

De carácter muy diferente es la siguiente referencia sobre el tenor que nos conduce al Teatro Español de Madrid. El escenario del mismo convocó a actores, directores, cantantes y compositores en torno a un espectáculo: “La noche de las gentes del teatro”. Su finalidad era reunir fondos para crear una Asociación de la

---

<sup>94</sup> Véase “El tenor Pedro Lavirgen ingresó en la Real Academia de San Romualdo”, en: *Diario de Cádiz*, 13 febrero 1984, p. 7. Recoge una fotografía tomada durante un momento de la imposición.

<sup>95</sup> Confróntese DOBARGANES, Q.: “Según el tenor Pedro Lavirgen: «España cuenta con los mejores cantantes del mundo»”, en: *Diario de Cádiz*, 12 febrero 1984, p. 17. El artículo muestra una imagen del dúo de intérpretes captada durante la entrevista. En ella destacamos las palabras con las que responde a la pregunta sobre si son ciertos los celos profesionales que aconsejaban no actuar en la misma representación a Caballé y Domingo. Hay algo de eso, contestaba sonriente: “son dos personajes de excepcional valía y su actuación conjunta en una misma función podría representar problemas emocionales entre sus respectivos seguidores o admiradores. No entro en más detalles.”

<sup>96</sup> Dicha inscripción formó parte de la Exposición de Homenaje a Pedro Lavirgen, Bujalance 2002.

Casa de las Gentes del Teatro e impedir que su personal, tras más de 50 años de trabajo, cobrara unas ridículas jubilaciones. La fiesta fue rodada por Televisión Española y retransmitida por la primera cadena.<sup>97</sup>

### 1.3.2. La segunda gira Norteamericana

Compaginando con el calendario docente, Pedro Lavirgen desarrolla una completa agenda teatral. Su nombre encabeza nuevamente un amplio elenco de figuras líricas de *Antología*, que en 1984 va a iniciar en Norteamérica una nueva gira de seis meses de duración; una “gira-monstruo” como él mismo tildó. Con ella el tenor demostrará su depurado estilo y sus reconocidas cualidades, interpretando cuatro romanzas.<sup>98</sup>

---

<sup>97</sup> Cfr. “Fiesta internacional de los actores. «La noche de las gentes de la escena»”, en: *El País*, 27 marzo 1984. Archivo Digital *El País*. El espectáculo tuvo dos partes: En la primera intervinieron: Toni Cortés, Antonio Buero Vallejo, Javier Loyola y Maruja Asquerino, que interpretaron un fragmento de *Anillos para una dama*, de Antonio Gala; Luis Prendes; Carlos Lemos; la actuación del mimo de la Escuela de Teatro, todos ellos presentados por José Luis Coll. En la segunda actuaron Sara Montiel, Mariemma, Pedro Lavirgen, Sabina, *Martes y Trece*, Paloma San Basilio, el poeta Luis Rosales, así como el dúo Esperanza Roy y Francisco Valladares. Posiblemente el Archivo de Televisión Española guarde una copia de la emisión de este programa, sin embargo no figura en la Base de Datos que nos remitió sobre el tenor.

<sup>98</sup> Confróntese GIRÓN ROGER, J.: “Pedro Lavirgen: «Me especializaré en cuatro óperas»”, en: *Pueblo*, 3 mayo 1984. Centro de Documentación de Música y Danza de Madrid. Noticia ilustrada con una foto de archivo que muestra al tenor en su juventud. Este centro madrileño –situado en la calle Torregalindo– contiene, junto a una amplia bibliografía, un archivo dedicado a los intérpretes españoles. En la carpeta del solista Lavirgen se guardan los recortes de prensa publicados en la prensa española en los años ochenta. Una labor de vaciado de hemeroteca que sirvió como base de la publicación de diversos trabajos de TORRES MULAS, J.: *Noticias musicales en la prensa diaria*. Ministerio de Cultura. Centro de Documentación Musical, Madrid, 1989 (edición experimental restringida), y *Anuario de la Prensa musical española (1982-83)*. Instituto de Bibliografía Musical, Madrid, 1982. El profesor Torres (al que se debe una amplia labor de recuperación bibliográfica sobre el análisis de la música en las publicaciones periódicas en España) comenta cómo falta un vaciado y análisis de estas publicaciones. A este respecto podemos añadir nuestra propia experiencia de lo que supone una lenta labor de hemeroteca y cómo todavía hoy nos resulta muy difícil encontrar un vaciado de los artículos de música de la prensa de cada ciudad, panorama que creemos que cambiará con la progresiva incorporación de la tecnología que dejará atrás el papel impreso o los microfilm de baja calidad. Otras obras de Torres son: “Panorama de las revistas musicales españolas”. *Ritmo*. Madrid, n.º 496, noviembre 1979, pp. 95-100; “Los índices de Ritmo. Medio siglo de Historia”. *Ritmo*. Madrid, n.º 504, septiembre 1980, pp. 22-23; *Cincuenta años de música (1929-1979)*. *Índices generales de la revista musical ilustrada “Ritmo”*. *Ritmo*. Madrid, 1980; *Las publicaciones periódicas musicales en España (1812-1990)*. Instituto de Bibliografía musical, Madrid, 1991. Tales estudios los hemos consultado y han sido oportunamente referenciados.

Como él mismo describe, se muestra muy ilusionado con esta salida, se encuentra bien de salud y va a cantar por primera vez en nuevos puntos de la geografía mundial. No obstante, manifiesta que después ha de volver a la ópera para especializarse en *Carmen*, *Otello*, *Payasos* y *Sansón y Dalila*, en un nuevo lanzamiento, dejando atrás la época en que tenía un repertorio de quince óperas.<sup>99</sup>

Parece que esta previsión inicial de vuelta al mundo de la ópera no se produce, pues –como explicaremos seguidamente– desde agosto hasta finales de año viajará con el espectáculo de Tamayo por diversos puntos de la geografía española y únicamente encarnará un rol operístico abordando la partícula de Mario, en *La Coruña*.

Al igual que la gira del año anterior, el punto de arranque para *Antología de la Zarzuela* es el Caribe. En Puerto Rico inaugura el nuevo Teatro Yagüez de Mayagüez, con un aforo para 5000 personas. Después interviene en el Festival Internacional de Música de San Antonio (Texas) y, desde el Performing Arts Theater de Miami (Florida), vuelan a Israel, a la ciudad de Tel Aviv, actuando en el Teatro Romano de Cesárea y en el Teatro al aire libre de Jerusalén. Posteriormente, tras una parada en España, con una representación en Ciudad Real, se trasladaría a Nueva York, siendo la primera vez en la historia musical española que un conjunto nacional actúa en el Madison Square Garden. Le siguen los públicos de la Feria Mundial de Nueva Orleans (Louisiana); de ahí a Canadá, para actuar en Montreal, Ottawa, Québec y Toronto.<sup>100</sup>

---

<sup>99</sup> *Ídem*.

<sup>100</sup> En Canadá tienen previstas las actuaciones en los siguientes teatros: Wilifred Pelletier Hall de Montreal; Le Gran Théâtre de Québec; Royal Théâtre de Ottawa y el Roy Thomson Hall de Toronto. Todo ello, según el programa-póster de *Antología de la Zarzuela* Internacional, correspondiente a junio-diciembre de 1984. Esta gira estuvo patrocinada por Iberia, el Comité conjunto Hispano-Norteamericano, Dirección General de Relaciones Culturales del Ministerio de Asuntos Exteriores, Dirección General de Música y Teatro del Ministerio de Cultura y El Instituto Español de Emigración.

Finaliza la gira por suelo norteamericano en el mes de agosto en el Kennedy Center de Washington, y en las Olimpiadas de Los Ángeles como representación oficiosa de la música de España.<sup>101</sup>

El cuadro de cantantes, encabezado por Lavirgen, lo componen, siguiendo el orden estricto de enumeración en el programa, las sopranos Mary Carmen Rodríguez, Josefina Arregui, Ana de Guanaterme y Alina Sánchez, el barítono Antonio Ramallo, los tenores Francisco Mudarra y José Rioja. Con ellos, María del Sol y Mario Lavega como primeros bailarines; José de Felipe, maestro del Coro de la Politécnica Universidad de Madrid, y Manuel Moreno Buendía como director musical, al frente de la Orquesta Lírica de Cámara de Madrid. El tenor aparece como solista para las páginas de *Emigrantes* (Adiós Granada), *La bruja*, *La Dolores* y en la romanza y concertantes de *La tabernera del puerto*.<sup>102</sup>

Con respecto a *La jota* que canta Leonardo al final del primer acto de *La bruja*, Sixto Plaza escribe el entusiasmo que despertó al ser entonada por Pedro Lavirgen:

“Puso en pie al público, en su mayoría de origen no hispano, asistente en el Centro Kennedy de Washington D.C.”<sup>103</sup>

### 1.3.3. Reivindicaciones musicales y gira europea

Coincidiendo con alguna escala en España, tal vez tras visitar Jerusalén, Pedro Lavirgen acude a primeros del mes de julio a una reunión que se desarrolla en Madrid para la constitución de una Asociación de Profesionales de la Lírica

---

<sup>101</sup> GIRÓN ROGER, J.: *Op. cit.* Esta noticia detalla los teatros en los que intervino. Ahora bien, es el libro de contabilidad el que nos sitúa en una fecha y número de representaciones: día 3 de junio, tres funciones de *Antología* en San Antonio; día 10 de junio, seis en Miami; día 14, dos en Cesárea (Israel), y día 17, dos en Jerusalén. En el mes de julio anota el día 5, una en Ciudad Real; el día 15, tres en New York; el 21, cinco en Montreal; el 24, dos en Ottawa; el 27, otras dos en Québec y, dos días más tarde, en Toronto. A primeros de agosto ofrece seis en Washington.

<sup>102</sup> Véase Programa- Póster de *Antología de la Zarzuela*, Programa Internacional correspondiente a junio-diciembre de 1984. Se recogen diversas fotografías del espectáculo, entre ellas figura una de Lavirgen.

<sup>103</sup> Cfr. PLAZA, S.: “Sociología del Teatro Musical Español”. University Microfilms Internacional, 1991. Esta tesis, leída en 1985, analiza algunos de los libretos y música del género lírico español.



Española (APLE). En la Escuela Superior de Canto se reúne con el tenor Francisco Ortiz y el barítono Antonio Blancas que, en declaraciones a EFE, denuncian la política lírica como un fracaso y en perjuicio de los profesionales españoles. Blancas, profesor de la Escuela Superior de Canto, y Lavirgen, tenor y Catedrático del Real Conservatorio de Madrid, además de ejercer la docencia poseen un reconocido prestigio artístico. En este sentido insisten en que los alumnos se encuentran con una angustiada incertidumbre sobre su futuro, al no encontrar dónde poder desempeñar su carrera. El problema surge en las temporadas líricas de Madrid y Barcelona, donde se contratan a *superdivos* o cantantes extranjeros, tal como añade Blancas; con ello, en vez de crear cultura se fomenta una falsa afición.<sup>104</sup>

Lavirgen señala que no hay formada una profesión. Un cantante, si no tiene la suerte de marchar al extranjero, no puede crearse un nombre. Además, España carece de una estructura laboral. Insistiendo en esta línea, Blancas apunta que no se crean las estructuras necesarias para que los profesionales y los estudiantes puedan desarrollar sus actividades en el país. Sólo en España, cuando se monta una producción lírica, ocurre que hasta los papeles más insignificantes (*partiquinos*) son interpretados por extranjeros. Estas afirmaciones son corroboradas por Ortiz, quien pone como ejemplo la temporada liceísta 1983/84, en la que actuaron 15 españoles, setenta y cinco extranjeros y ningún director musical ni de escena del país.<sup>105</sup>

Por todos los motivos expuestos, pretenden del Ministerio de Cultura una justificación documentada de cómo se empleaba el dinero en las actividades del país y en especial de las producciones líricas de los teatros, especialmente del Teatro de La Zarzuela y del Liceo.<sup>106</sup>

---

<sup>104</sup> Confróntese “Profesionales líricos denuncian la política musical española”, en: *ABC*, Madrid 1 julio 1984, p. 78. Una fotografía del tenor se recoge en la sección “Las caras de la noticia”, p. 11. quien compartía con otros personajes como Alfonso Escámez, Jaime Mayor Oreja, Gerardo Iglesias y el Príncipe Enrique de Dinamarca.

<sup>105</sup> “Los cantantes denuncian la política lírica en España”. A.P.T. Recorte de prensa atribuido a julio de 1984. Recogido en Apéndice Doc. N.º 211.

<sup>106</sup> “Cantantes piden explicación sobre el gasto cultural español”, en: *El País*, Madrid, 1 julio 1984, p. 43.

La APLE fue una iniciativa que nació y murió casi al mismo tiempo, pues no volvió a reunirse más. Palabras recientes del tenor cordobés dicen que hubo ciertos intereses sindicales detrás, cuando la participación de los docentes tenía un carácter más reivindicativo en defensa de la intervención de los jóvenes valores para los segundos papeles.<sup>107</sup>

A finales del mes de agosto y hasta noviembre, el tenor se suma al espectáculo de Tamayo e inicia una gira por la geografía española. Los casi cien componentes de la *Antología de la Zarzuela* hicieron sonar las más célebres páginas del género lírico español, escenificadas, cantadas y bailadas con arreglo a los conocidos criterios espectaculares del director granadino. Desde Peralada (Gerona), pasando por La Coruña, Santander, Alicante, Benalmádena (Málaga), el archipiélago Canario (La Palma, Tenerife y Gran Canaria), Sevilla, Zaragoza, para finalizar en Murcia y Valencia, en noviembre.<sup>108</sup>

Dentro del Festival Internacional de **Santander**, la Plaza Porticada registró un lleno total, tal y como señaló Enrique Franco, enviado especial del periódico *El País*. Junto a Tamayo compartieron un éxito indiscutible los cantantes Pedro Lavirgen, el santanderino Rey, Mari Carmen Ramírez, Josefina Aguirre, Ana de Guanaterme y cuantos formaban el reparto, y la excelente labor de los directores, Moreno Buendía y José de Felipe.<sup>109</sup>

La zarzuela por entonces sigue siendo un tema polémico y origina muchos comportamientos críticos; de hecho plantea posturas culturales que van desde la aceptación en sí del género, hasta la aceptación del espectáculo. En este sentido, con motivo del estreno de *Antología* en el Teatro Pérez Galdós de **Las Palmas** de

---

<sup>107</sup> Entrevista del tenor con la autora (septiembre 2003). Era una reunión de artistas privados, en la que se hicieron preguntas indiscretas, por lo que hubo controversias, aspectos que molestaron por lo que no cuajó. Evidentemente, los grandes profesionales trabajan con sus agentes líricos, bien conocidos, cuyos intereses económicos eran patentes y no necesitaban de esta entidad.

<sup>108</sup> El libro de contabilidad registra el siguiente calendario de actuaciones para *Antología*: 23 de agosto, dos funciones en Peralada; día 26, tres en La Coruña; día 29, una en Santander; 3 de septiembre, tres en Alicante; día 6, dos en Benalmádena; día 9, dos en La Palma; día 17, cinco en Tenerife; día 22, cinco en Las Palmas; día 29, tres en Sevilla; 12 de octubre, una en Zaragoza; 12 de noviembre, cuatro en Murcia, y hasta el día 25 del mismo mes, ocho representaciones en Valencia.

<sup>109</sup> Véase FRANCO, E.: “La huella de Luis Morondo y Antología de la Zarzuela”, en: *El País*, 1 septiembre 1984. Archivo Digital *El País*.

Gran Canaria, se publicaba un texto que consideramos interesante porque sintetiza el posicionamiento ante la zarzuela. Con esta *Antología de la Zarzuela*, un viejo y estructural proyecto, se ofrecía una buena comunicación sociológica y artística, lo que le planteaba a José Antonio Cubiles una interrogante musical sobre si estaba actualizado el espectáculo y sobre qué papel desempeñaba este tipo de música y de teatro en medio de un continuo bombardeo de imágenes, sonidos, texto, juego, informaciones e interconexiones. La respuesta que ofrece es favorable a la hermosa empresa, con un Manuel Moreno Buendía ante el hecho musical, la actitud de José Tamayo y la bravura y entrega del gran cantante que es Pedro Lavirgen.<sup>110</sup>

A continuación ofrecemos la detallada descripción del desarrollo del espectáculo en Las Palmas que realiza Carlos Bellver, porque consideramos que bien puede trasladarse a otros espacios. El éxito parecía asegurado de antemano para el público heterogéneo y ansioso del Pérez Galdós, nada zarzuelero; era más bien un espectador medio, simplemente deseoso de ver todo lo que ocurre por el mundo y dispuesto a refrendar con su aplauso lo que ya medio mundo había confirmado. El montaje de José Tamayo, simple aunque con pretensiones, empezó a surtir sus efectos con unos espectadores que estaban deseando aplaudir. En la primera parte se destaca de forma sobresaliente la labor de Pedro Lavirgen:

“Ese tenor como la copa de un pino –no comparemos, por favor, que cada uno es uno mismo–, hizo subir hasta el techo la altura de unas voces que más valdría que se dedicaran a pregonar que a cantar, por mucho que es posible que los nervios jugaran más de una mala pasada.”<sup>111</sup>

En la segunda parte, Enrique Franco califica de espléndido a Lavirgen en sus intervenciones con la romanza de *La tabernera del puerto* y las *jotas* de *La bruja* y de *La Dolores*. Esta última cierra el espectáculo con la participación masiva de toda la compañía.<sup>112</sup>

---

<sup>110</sup> Cfr. CUBILES, J. A.: “La zarzuela un tema polémico”. A.P.T. Recorte de prensa, Las Palmas, 20 septiembre 1984, p. 22.

<sup>111</sup> BELLVER, C.: “Un público ansioso y deseoso de aplaudir”. A.P.T. Recorte de prensa, Las Palmas, 20 septiembre 1984, p. 22.

<sup>112</sup> Cfr. FRANCO, E.: *Op. cit.*

Retomando la crítica de Bellver, la *Antología* consigue un buen oficio teatral, mantiene una voz (la de Pedro Lavirgen) y una dirección musical, altura y oficio, como la del maestro Moreno Buendía. Por ello, solicita un apoyo a la zarzuela, porque precisa de empujes valientes que la relancen, siendo hora de que la *Antología de la Zarzuela* se renueve antes de que muera con un gran tenor, un buen director y un espléndido director musical velando el cadáver.<sup>113</sup>

Aparte de estas actuaciones en Las Palmas, podemos añadir algunos datos más en relación con esta presencia en las islas Canarias. En días anteriores intervinieron en la Plaza de Toros de Santa Cruz de La Palma, Santa Cruz y en la Plaza de San Pedro en El Sauzal (Tenerife). Los cien componentes de esta *Antología* iban encabezados por los solistas Pedro Lavirgen, Josefina Arregui, M<sup>a</sup> Carmen Ramírez, Carmen González, Antonio Ramayo, Ana de Guanaterme, Francisco Mudarra, José Rioja, el Ballet-Antología con sus figuras María del Sol y Mario Lavega, y el director musical Manuel Moreno Buendía.<sup>114</sup>

La *Antología* nuevamente traspasará las fronteras españolas para conquistar París. Tras cuatro funciones en el Teatro Châtelet, Pedro Lavirgen dejaba la capital francesa para trasladarse a Nueva York, donde participaría en un Concierto Homenaje a la Hispanidad en el que fue primerísima figura.

En aquel tiempo planeaba sobre su cabeza la idea de retirarse de la escena. Manifestaba haber alcanzado la cúspide de la pirámide y se encontraba, según sus propias palabras, en el plano descendente:

“Llevo veintiocho años cantando, cosa insólita en la mayoría de mis colegas. Lo normal es que duremos sobre el escenario de quince a veinte años. Después viene la retirada. Yo ya superé con creces ese tope, y según mis cálculos

---

<sup>113</sup> Cfr. BELLVER, C.: *Op. cit.*

<sup>114</sup> “José Tamayo, en El Sauzal”, en: *El Día*, Tenerife, 8 septiembre 1984, p. 6. El cuadro de los nombres los componentes se completa con el director del Coro de la Universidad Politécnica de Madrid y el director musical José de Felipe; la Rondalla con su director Manuel Gil, el equipo técnico y Jefe de Montaje, Anselmo Alonso, los componentes del ballet, coros, orquesta y equipo de dirección. Todos aparecen en una fotografía tomada a su llegada al aeropuerto. El resto de la noticia explica la visita de Tamayo al futuro teatro-auditorio que se estaba construyendo en El Sauzal.

me quedan un máximo de cuatro o cinco años para decir el adiós y dedicarme a otras actividades, como son la docencia. Y ponerme a disposición de aquellos organismos que piensen que con mi larga experiencia puedo servir a la lírica nacional”.<sup>115</sup>

Pero antes de que llegara ese momento, intervendría en *Antología* y en la ópera, pues como señalaba (tal vez un poco cansado del encasillamiento de los cantantes para cada uno de los géneros): “no hay arte menor o mayor, sino cosas bien o mal hechas”. Ante el interrogante que le plantean sobre quienes están en la cúspide de la pirámide, señala a Plácido Domingo a Alfredo Kraus y, a una distancia no muy considerable, a Carreras. Nuevamente subraya la calidad de las voces de sus alumnos y en las favorables condiciones para formarlos en España, aunque el problema viene posteriormente, porque no se sabe promocionar a los nuevos valores.<sup>116</sup>

#### 1.3.4. Una ópera: *Tosca*

Cerramos las actividades del tenor durante 1984 con el relato de sus actuaciones en **Santander** y Oviedo, en el último mes del año. En la ciudad cántabra ofrece un concierto como culminación del programa de la Primera Temporada de Zarzuela, patrocinado por la Delegación de Cultura del Ayuntamiento de Santander, que desarrolló la “Compañía Lírica de Madrid Isaac Albéniz” de Juan José Seoane, del 7 al 11 de diciembre, en el Teatro Coliseum. En este contexto, tras las representaciones de *Luisa Fernanda* y *Los gavilanes*, se programó un *Desfile de estrellas líricas*, para el que se anunciaba la colaboración especial de Pedro Lavirgen, al que se unieron artistas santanderinos y el tenor invitado Ricardo Jiménez.<sup>117</sup>

---

<sup>115</sup> OLANO, A. D.: “Pedro Lavirgen: Estoy preparando mi retirada”, en: *EL Alcázar*, Madrid, 8 noviembre 1984. Centro de Documentación Musical de Madrid. Anota en el libro de contabilidad cuatro *Antologías* en París, 19 de octubre (el espectáculo estuvo en cartelera del 16 al 28 de octubre en el Châtelet), y tres días más tarde, el concierto en Nueva York.

<sup>116</sup> Véase *Ídem*.

<sup>117</sup> Véase cartel anunciador de la Compañía en: *El Diario Montañés*, 10 diciembre 1984, p. 4. La Temporada Popular de Zarzuela estaba patrocinada por la Delegación de Cultura del Ayuntamiento de Santander y contaba con la colaboración del Ministerio de Cultura.

Según declaraba el propio Lavirgen en *El Diario Montañés*, después del misterioso percance sufrido el anterior verano en la plaza Porticada, le debía a Santander una satisfacción. Estaba en deuda con la ciudad, y de ahí que se mostrase ilusionado por cantar nuevamente ante su público y resarcirle del mal recuerdo. Al parecer –siguiendo al periodista del citado diario– en la referida actuación del tenor, tras haber interpretado brillantemente la canción *Adiós Granada* “un misterioso bloqueo de la voz le impidió volver a salir al escenario”. Ahora con su voz cerró el ciclo de desfile de estrellas líricas e interpretó dos romanzas de zarzuela, el aria de *La flor*, de la ópera *Carmen* y dos dúos, con las sopranos Lupe Sánchez y María Dolores Travesedo.<sup>118</sup>

Juan Carlos Gago recuerda las actuaciones anteriores de la voz cordobesa y hace un recorrido biográfico aunque con ciertas imprecisiones. Con todo, describe esta voz como apropiada para los papeles heroicos y dramáticos, por lo que el bel canto necesita de ella para unirse a la de los Corelli y Mónaco. Finalmente culmina con estas líneas:

“Mucho se ha hablado de la voz de Lavirgen unos la han considerado desigual, al no llevar una línea continua, pero lo cierto es que su voz, heroica y dramática por excelencia, ha hecho historia en la ópera mundial difícilmente alcanzable.”<sup>119</sup>

La ciudad asturiana nos conduce a la única referencia de una representación del año para la cual Pedro Lavirgen debe ponerse ante el público operístico. Viene de la mano de una *Tosca*, ofrecida en el Teatro Campoamor de **Oviedo** el día 1 de diciembre.

---

<sup>118</sup> Confróntese E. L.: “Pedro Lavirgen, artista invitado en la temporada de zarzuela”, en: *El Diario Montañés*, 12 diciembre 1984, p. 4.

<sup>119</sup> Cfr. GAGO, J. C.: “El tenor Pedro Lavirgen actuará en Santander el próximo día 11”. A.P.T. Recorte de prensa, sección Guía de cultura, Santander, diciembre de 1984. Acompañando el texto se reproduce un retrato de Pedro Lavirgen realizado por Basilio Teja. Recogido en Apéndice Doc. N.º 209. Entre las imprecisiones del periodista señalamos: la dolencia de la pierna izquierda se la atribuye a una rotura mal curada; afirma que se trasladó a Madrid a estudiar Magisterio y que nunca ejerció como maestro.

El casi centenario coliseo ovetense atravesaba una dura crisis y durante ese año las funciones teatrales tuvieron un predominante carácter lírico. Hubo títulos de ópera dentro del festival Internacional de Música y Danza de Asturias, y en la XXXVII Temporada de septiembre, hasta un total de 13 títulos, incluida zarzuela.<sup>120</sup> En 1985 finalizaba una etapa de arrendamiento del Campoamor que, empleado mayoritariamente para proyecciones cinematográficas, se encontraba muy deteriorado. El Ayuntamiento planeó entonces gestionar su programación a través de la Fundación Municipal de Cultura; una vez rehabilitado pasaría a denominarse Centro Cultural Campoamor.<sup>121</sup>

La Compañía Lírica Villa de Madrid presentaba la obra de Puccini con el patrocinio de la Dirección General de Música y Teatro, y la colaboración del Ayuntamiento de Oviedo. Pedro Lavirgen representaba a Mario Cavaradosi, junto a Guadalupe Sánchez (Tosca) y Antonio Lagar (Scarpia), como principales protagonistas.<sup>122</sup>

Veamos los comentarios de la función de dos periodistas que se mantienen fieles a sus páginas musicales. Florestán, en el periódico *La Nueva España*, nos deja constancia de una ópera prodigada en la ciudad ovetense, en la que actuó el veterano Pedro Lavirgen: “con cosas de distinto valor, débil en el centro y mejor en el registro alto. Despachó su aparición, mejoró mucho en todos los dúos (...) y logró el famoso trozo final”. Guadalupe Sánchez dejó una buena impresión por su voz no grande pero sí afinada, empleada con acierto y buen gusto, distinguiéndose en su aria del segundo acto muy sentida, lo mismo que en el dúo final. El paso del tiempo también se hizo notar en Antonio Lagar, de voz un tanto cansada, no

---

<sup>120</sup> Para la historia de este teatro remitimos al estudio de ARRONES PEÓN, L.: *Teatro Campoamor. Crónica de un coliseo centenario, Oviedo 1892-1992*. Real Instituto de Estudios Asturianos, 1993, p. 321. Ambos géneros, la ópera y la zarzuela sustentaron el teatro en sus primeros años. (Otras compañías españolas son Lírica Española, Compañía de Ópera Cómica y Compañía de Cámara de Madrid).

<sup>121</sup> *Ídem*, p. 329. Tras las obras de rehabilitación, la reapertura se hizo con *Antología de la Zarzuela*, función en septiembre de 1986, en la que participó Plácido Domingo y Josefina Arregui. No obstante, dos años más tarde iniciaron unas obras de mayor envergadura.

<sup>122</sup> Véase ARRONES PEÓN, L.: *Historia de la ópera en Oviedo (1970-1985)*. Tomo III. Edita Asociación Asturiana de Amigos de la Ópera de Oviedo. Oviedo, 1987, p. 550.

carente de poder, poco variada en acentos en el acto segundo y un poco mejor en el primero. Los demás participantes cumplieron y la orquesta lo hizo bien merced a la muy acertada labor del maestro Luis Izquierdo.<sup>123</sup>

El diario *La Voz de Asturias* nos describe también esta función. Cantaba en Oviedo por primera vez la soprano Guadalupe Sánchez de la que elogia sus amplios medios, aunque le reprocha carencia de dramatismo en determinados pasajes, mientras que Pedro Lavirgen hizo un Cavaradosi de pleno logro escénico aunque algo velado sonoramente en el registro central en el primer acto, y se detiene en la descripción de los momentos más esperados:

“Dicha con cálidos acentos y atacando valientemente el registro alto, su «Recóndita armonía» adoleció de calidad tímbrica en algunos pasajes aunque la expresión fue siempre emotiva. En el mismo modo (...) se mantuvo en el dúo con «Tosca», poniendo adecuados acentos (...) Se mostró luego vibrante tras unos sonoros «Vittoria» en el segundo acto, y en el tercero (...) Mejorada en la sonoridad central, dijo muy bien el siempre esperado «Adiós a la vida» (...) se mostró con plena entrega y muy buena expresión en el romántico dúo con «Tosca» y puso delicadeza en «O dolci mani».”<sup>124</sup>

También añade que Scarpia, encarnado por el barítono Antonio Lagar, estuvo muy logrado escénicamente y con pleno acierto vocal; Julio Catania, José Granados, Julio Pardo y Rodolfo Salinas desempeñaron adecuadamente sus papeles. Hubo una cuidada presentación escénica de Andrés Novo y los escasos momentos corales tuvieron precisión y buena sonoridad.<sup>125</sup>

Luis Arrones Peón, autor de una obra sobre la historia del Teatro Campoamor referenciada a lo largo de nuestro trabajo, resumía esta *Tosca* con dos palabras: “buena función”. Completaba así los comentarios dedicados al tenor, que ha intervenido en este teatro en las temporadas de 1962, 1971, 1980 y 1984, y que, en su labor de síntesis, ha destacado como espléndidas la mayoría de sus intervenciones.<sup>126</sup>

<sup>123</sup> *Ídem. La Nueva España*, de fecha 4 de diciembre de 1985, firmado por Florestán.

<sup>124</sup> *Ídem*, Cfr. p. 551, artículo de *La Voz de Asturias*, de fecha 4 de diciembre de 1985.

<sup>125</sup> *Ídem*.

<sup>126</sup> Cfr. ARRONES PEÓN, L.: *Teatro Campoamor. Crónica de un coliseo centenario, Oviedo 1892-1992*, p. 321.



## 1.4. ANTOLOGÍA DA LA VUELTA AL MUNDO

Durante los años 1985 y 1986, Pedro Lavirgen emprende una gira con el espectáculo de Tamayo, cosechando grandes éxitos desde Estados Unidos a Japón, y retornando posteriormente ante el público madrileño y barcelonés. En cualquier caso, una actividad profesional que prosigue, bien en sus intervenciones con *Antología*, bien en conciertos.

Desde estos momentos, el libro de contabilidad que nos facilitó deja de ser nuestro referente; porque sus líneas están en blanco, lo que nos obliga a reconstruir su itinerario artístico a través de lo que venimos denominando archivo privado del tenor: recortes de prensa, programas de mano y críticas que hemos ido rescatando en hemerotecas. Una labor que, en un estadio posterior de nuestra investigación, se ha podido completar con la aportación puntual que el artista nos da con sus agendas anuales. En ellas anota, día a día, el lugar de actuación, tipo de evento musical e incluso una pequeña autovaloración de cómo discurre su actuación.<sup>127</sup>

Comenzaremos haciendo una referencia a la gira que con *Antología* emprende por Japón y Norteamérica. Después nos detendremos en Barcelona, donde el espectáculo es presentado en la Plaza de Toros de Las Arenas, y Pedro Lavirgen es homenajeado por sus admiradores del Gran Teatro del Liceo. Seguidamente, daremos cuenta de la excelente acogida de la crítica madrileña a la temporada desarrollada por el espectáculo de Tamayo en el Teatro Monumental.

También son años de conciertos líricos ofrecidos por el tenor, con programas conformados por diferentes páginas de zarzuela y ópera; para emprender una cuarta gira por América. Saborear su *role* favorito en la

---

<sup>127</sup> Aprovechando el encuentro con Lavirgen en Priego de Córdoba (con motivo de la conferencia que ofrecimos “Pedro Lavirgen: la vocación de cantar” en el marco del IV Concurso Internacional que lleva su nombre) le interrogamos sobre algunas cuestiones y días más tarde, en conversación telefónica, nos aportó una interesante información extraída de su diario, que incorporamos en este trabajo bajo la denominación de Entrevista, con fecha de 16 noviembre de 2004. A partir del año 1977, el tenor fue anotando día a día sus viajes, ensayos, los aspectos de su vida privada y familiar, su impresión personal de cada intervención, así como el lugar, la fecha y el número de función. Cada anotación sobre su trabajo se presenta como “la voz de su conciencia”: con autoexigencia escribe su estado vocal, lo más aplaudido, la reacción general del público. Tal es la impresión que nos ha causado cuando, ante alguna de nuestras preguntas, nos dio respuesta con su lectura.

producción de Sabadell y para recibir el Premio “Federico Romero”, en reconocimiento a su labor en la promoción de la Zarzuela. Acontecimientos musicales que iremos comentando.

En la gira de 1985 a Japón con el espectáculo de Tamayo, llenaron los locales con dos mil quinientas localidades y permanecieron durante veinticinco días en cartelera.<sup>128</sup> Para la tercera gira norteamericana de *Antología*, junto al tenor Pedro Lavirgen se escucha la voz de Plácido Domingo, aunque éste sólo actúa en nueve funciones (en dos ciudades de Canadá y en algunas de Estados Unidos, como Nueva York, Washington, Las Vegas y Atlanta, entre otras), mientras que en el resto de las capitales norteamericanas actuaba la voz cordobesa. Estas representaciones de Plácido conformaban una gira con una dinámica distinta, ofrecidas de mayo a septiembre y preparadas por determinados organismos norteamericanos. El espectáculo era el mismo –explicaba Lavirgen– con la variante de que Domingo cantaba todos los números de tenor (normalmente se reparten), todo estaba en función de él y la puesta en escena se llevó a cabo en enormes recintos, incluso polideportivos, aprovechando su enorme popularidad en EE.UU. y, por supuesto, su gran clase de tenor, que eso no se puede olvidar, ni siquiera entra en cuestión.<sup>129</sup>

#### **1.4.1. *Antología* en Barcelona. Lavirgen homenajeado por los pisos cuarto y quinto del Liceo**

*Antología*, ya conocida en la ciudad Condal, va a estar presente en Barcelona durante diez días del mes julio. Ha vuelto dieciocho años después de su presentación (entonces junto a la Cascada del Parque de la Ciudadela) a la Plaza de Toros de las Arenas. La representación halló una cálida acogida del público que, sin embargo, puso sus *peros* a determinadas actuaciones de los

---

<sup>128</sup> Véase DE LAS HERAS, J. A.: “Pedro Lavirgen: Un gran tenor para el resurgir de la zarzuela”, en: *Ya*, 17 octubre 1985.

<sup>129</sup> Confróntese SAN ANDRÉS, M<sup>a</sup> T.: “Pedro Lavirgen, estrella de un espectáculo mundial”, en: *La Hoja del Lunes*, 20 octubre 1985, p. 22 y 23. Muestra un momento del protagonista durante de la representación. La portada de la publicación se abre con una foto en color del tenor, con el titular: “Pedro Lavirgen en la fabulosa «Antología de la zarzuela»”.

cantantes, rindiéndose en cambio ante la belleza de las coreografías, marcadas por el lujo de la vestimenta, la armonía y el clasicismo. La noche del estreno, la coreografía y el ballet fue lo más celebrado por el numeroso público asistente:

“El devenir histórico, que hace de lo nuevo viejo y viceversa, ha dado otros matices y otras connotaciones a la zarzuela; y el astuto José Tamayo lo ha comprendido perfectamente. La parafernalia imaginera de su espectáculo elude con acierto resonancias de épocas recientes y recurre a los elementos más interesantes –más dramáticos, más mórbidos, más sólidamente tenebrosos– de la lírica española. La Antología se nos presenta virgen de provincianismos de antiguallas y de voluntarismos.”<sup>130</sup>

El espectáculo se mantuvo en cartelera hasta el día 29 de julio y entre los solistas que gustaron más estuvieron: Josefina Arregui, Carmen González y Pedro Lavirgen. Siguiendo al periódico *El Correo Catalán*, el tenor, arrancó bravos en la romanza de *La tabernera de puerto*; encontrando su mejor lugar en la zarzuela, señaladamente en los números de Jota castellana, demostrando que disfruta de una voz torrencial, aunque en alguno momentos tuvo cierta inestabilidad (hacía “ambulancia”). En general, y salvando matices por arriba y por abajo, todos los artistas cumplieron.<sup>131</sup>

En otro diario local se señalaba el espectáculo como absolutamente eficaz y exportable, finalizando con unas palabras para la única voz que cita, Pedro Lavirgen: magistral, arranca bravos al público.<sup>132</sup>

José García Pérez también escribía un breve comentario sobre la actualidad musical de Barcelona en la revista *Monsalvat*. Deja constancia de la convincente calidad global de *Antología*, que contaba con la presencia de dos

---

<sup>130</sup> J. M.: “«Bravos» a la zarzuela en la noche de estreno”, en: *El Correo Catalán*, 21 julio 1985, p. 31. Muestra a Lavirgen y a pie de foto se lee: “volvió a Barcelona tras tres años de ausencia para recoger «Bravos»”.

<sup>131</sup> Cfr. *Ídem*.

<sup>132</sup> Confróntese “Zarzuela con Lavirgen en las Arenas”. A.P.T. Recorte de prensa atribuida a julio de 1985. Recogido en Apéndice Doc. N.º 212.

buenas voces, la del tenor Pedro Lavirgen y la de la soprano Carmen González. Así mismo, alude al especial brillo que comunicaba al espectáculo la actuación del ballet de Mario Lavega y María del Sol, rítmica y briosa.<sup>133</sup>

Unos meses después, el tenor mantiene un nuevo encuentro con la ciudad catalana cuando recibe un entrañable homenaje por parte de los admiradores del cuarto y quinto piso del Gran Teatro del Liceo. Dicho acto tuvo lugar el 4 de octubre de 1985 en el Auditorio “Eduardo Toldrá” del Conservatorio Superior de Música de Barcelona. En el mismo intervino el propio Lavirgen con la soprano Carmen Hernández y la pianista M<sup>a</sup> Amparo Cruells brindando un recital.<sup>134</sup>

Físicamente los pisos cuarto y quinto del Teatro del Liceo eran los más distantes del escenario (de hecho los espectadores de la última fila del quinto podían tocar el techo con la mano) y no todas las localidades gozaban de buena visibilidad, siendo en cambio la acústica excelente, estropeada únicamente por el crujir de los asientos y del suelo.<sup>135</sup> Características que definieron a este edificio, antes de que resultara calcinado por las llamas.

No obstante, a partir de los años setenta, el cuarto y el quinto piso del Liceo estuvieron perfectamente equipados. En ambos se situaba un público abanderado del respeto y amor hacia la ópera, verdadero juez y árbitro, responsable del fracaso o del éxito de una representación. En otros tiempos, la fogosidad de sus espectadores era tan encendida que llegaban a usar las llaves de los portales como silbato aprovechando la cavidad propicia para ello. En el quinto piso se situaba también la *claque*, que durante estos años la capitaneaba el Sr. Román. Muchos de los jóvenes estudiantes soñaron desde arriba ser ellos mismos los protagonistas, como Montserrat Caballé o José M.<sup>a</sup> Carreras que presenciaron numerosas óperas desde las alturas. Entre los asiduos asistentes se conocía a personalidades como Mateo Villardel, que hablaba siempre de Hipólito

---

<sup>133</sup> Véase GARCÍA-PÉREZ, J.: “Actualidad en Barcelona: Antología de la Zarzuela”. A.P.T. Artículo perteneciente a la revista *Monsalvat*, p.57, que atribuimos a 1985. Recogido en Apéndice Doc. N.º 213.

<sup>134</sup> Programa de mano. *Homenaje al tenor Pedro Lavirgen*, 4 de octubre de 1985.

<sup>135</sup> Para una descripción más a fondo de las dependencias de este teatro remitimos a ALIER, R.: *El Gran Teatro del Liceo*. p. 103.

Lázaro; o el aficionado que en plena representación tarareaba de memoria los fragmentos y no precisamente en voz baja, con lo que exasperaba a sus vecinos de localidad. Algunos de los artistas consagrados deseaban conocer de cerca el famoso ambiente de este sector. De este modo, en la temporada 1969/70, cantantes tan célebres como Pedro Lavirgen y Vicente Sardinero estuvieron allí, creando un verdadero tumulto entre los que desearon agasajarlos de cerca.<sup>136</sup>

Se trataba, pues, de las localidades para unos aficionados que sentían verdadera pasión por la ópera, entre ellos muchos jóvenes, conocidos por su especial devoción hacia algún artista concreto. En este sentido, en la temporada 1970/71 –según nos describe Pablo de Nadal– se distinguían “Tebaldistas”, “Caballistas”, “Cossottistas”... y entre los cantantes masculinos se formaba partido entre los “Aragallistas” y los “Lavirginistas”, entre cuyas filas se encontraba Herminia, una devota admiradora del cantante de Bujalance.<sup>137</sup>

Precisamente la apuesta por los cantantes, el fomento de sus nombres propios, de los ídolos y el de las rivalidades, sería una asignatura pendiente en el ambiente operístico del Madrid del siglo XX, al menos así lo reconocía Gonzalo Alonso.<sup>138</sup>

Con motivo de este homenaje a Pedro Lavirgen F. Albiac i Lambas le hace una entrevista para la revista *Monsalvat*. En sus palabras hay reconocimiento hacia las amistades que ha cosechado y, sobre todo, al trabajo que ha desempeñado en el Liceo, ante el cual tiene el récord de actuaciones: diecinueve temporadas consecutivas. El tenor habla también de la significación de este coliseo como espaldarazo definitivo en su proyección artística, por cuanto supuso un marchamo de cantante liceísta que le abrió las puertas de otros teatros, y recordaba al entrañable empresario Juan Antonio Pamias.

Uno de los organizadores le señala que es “un homenaje a la sinceridad, a la verdad en el canto, a la generosidad” y él responde que se trata del mayor

---

<sup>136</sup> Confróntese DE NADAL, P.: “Desde el quinto piso”, en: *El Diario de Barcelona*, 11 noviembre 1970. Suplemento especial con motivo de la apertura de la temporada del Liceo.

<sup>137</sup> *Ídem*.

<sup>138</sup> Vid. ALONSO, G.: “De la Zarzuela al Real”, en: *40 Años de Ópera, Amigos de la Ópera Madrid, de la Zarzuela al Real*, p. 86.

elogio, porque le pueden decir que tiene una buena voz, buenos agudos, musicalidad o ritmo, pero que le digan que es un homenaje a todo eso, es el mejor elogio recibido en su vida. Se manifiesta profundamente agradecido; sin duda fue éste uno de los días más emocionantes de su vida, y no le faltaban razones: para el singular encuentro con los aficionados del cuarto y quinto piso del Liceo se congregaron en multitud, ante la que se leyeron cartas de adhesión del President de la Generalitat, del Alcalde de Barcelona, y se le entregó una hermosa placa de recuerdo.<sup>139</sup>

### 1.4.2. *Antología en el Monumental de Madrid*

Cuando en octubre de 1985 *Antología de la Zarzuela* suba el telón del Teatro Monumental de Madrid, más de sesenta millones de espectadores de treinta países de todo el mundo ya la han aplaudido, pues levantó expectación allá donde fue presentada. Pedro Lavirgen encabeza un reparto de unos ciento veinte componentes entre cantantes, bailarines y músicos, con uno de los montajes más espectaculares de la temporada teatral madrileña.

El tenor, que en los últimos dos años está dedicando todos sus esfuerzos a este género, asegura que, en contra de lo que muchos piensan, la zarzuela no ha muerto; Tamayo ha dignificado el espectáculo, lo ha elevado a unas alturas que nunca se habían conocido; fue el primer hombre que pasó cantantes de ópera a la zarzuela, con un gran acierto, y consiguió una rotura de los moldes antiguos: hizo una adaptación de la zarzuela para llegar al público, no sólo a los ancianos.<sup>140</sup>

El popular cantante (su nombre ocupa la cabecera de numerosas publicaciones en las que es entrevistado) compara en estos momentos su vida profesional con la transición española: “Pocas veces ha existido un cambio con

---

<sup>139</sup> ALBIAC I LAMBAS, F.: “Entrevista: Pedro Lavirgen”. Archivo privado del tenor *Monsalvat*, p. 12-15. Dicho artículo figura también en el A.P.T. Otros temas tratados son: la labor decente, la discografía, la zarzuela en la actualidad. La placa que le fue entregada tuvimos ocasión de verla en la Exposición de Bujalance en homenaje al tenor, Bujalance, junio del 2002, y dice: “a nuestro gran tenor Pedro Lavirgen en justo homenaje a su total entrega durante 19 temporadas al Gran Teatro del Liceo”.

<sup>140</sup> Cfr. DE LAS HERAS, J. A.: “Pedro Lavirgen: Un gran tenor para el resurgir de la zarzuela”, en: *Ya*, 17 octubre 1985. Foto del tenor durante la entrevista.

mayor suavidad; sin problemas. Es, como decimos nosotros, pasar del grave al agudo. Yo he sido tenor de ópera solista y en una transición suave he vuelto con Tamayo, con el hombre que me llevó a los escenarios. Todo en un plano igual, por lo que no hay traumas”.<sup>141</sup> La zarzuela –tal y como él señala– le ha proporcionado continuidad de trabajo y la oportunidad de volver al género que le lanzó a la fama. Y esto es precisamente lo que ahora le entrega: el prestigio que gracias a ella posee.<sup>142</sup>

Nuevamente debe responder a las cuestiones que le interrogan los periodistas sobre la marginación que ha existido ante la zarzuela, ante las diferencias entre el género chico y la zarzuela,<sup>143</sup> que como cantante de ópera no se rebajar por el hecho de interpretar temas líricos españoles.<sup>144</sup> Coincide con el propósito del genio de Tamayo para resucitar el género, por eso es una antología y no se representa una obra completa. Así resulta más dinámica y al público no le da tiempo de aburrirse, como le podía pasar a los no iniciados, con la aspereza que puede suponer una zarzuela entera. No considera un problema para el mantenimiento de la zarzuela, el hecho de que no se escriban nuevas piezas. En la ópera los aficionados viven de obras de repertorio y, cuando se les ofrecen obras más modernas, el “teatro“queda huérfano”, prefieren las obras de siempre. Con la zarzuela ocurre lo mismo. El público vive de la tradición, aunque el ideal, sería

---

<sup>141</sup> *Ídem.*

<sup>142</sup> Cfr. SAN ANDRÉS, M.<sup>a</sup> T.: “Pedro Lavirgen, estrella de un espectáculo mundial”, en: *La Hoja del Lunes*, 20 octubre 1985, p. 22 y 23. Muestra un momento del protagonista durante de la representación. La portada del mismo día se abre con una foto en color del tenor, con el titular: “Pedro Lavirgen en la fabulosa «Antología de la zarzuela»”.

<sup>143</sup> Temas que aborda constantemente ante la prensa. Con motivo de la Semana Lírica de Córdoba, edición de 2004, ante los periodistas de la prensa local, comenzaba el tenor distinguiendo dichos términos.

<sup>144</sup> Cfr. DE LAS HERAS, J. A.: *Op. cit.* Ofrece la misma respuesta que veinte años atrás: “Por supuesto que no. Lo que pasa es que la zarzuela es un género que se canta básicamente en España y en países de habla hispana, mientras que la ópera es un espectáculo universal, en el que no importa que sea cantando en italiano o alemán. Por ello, el divismo se crea a nivel mundial, mientras que el tenor de zarzuela tiene un campo de actuación más reducido. Por otro lado, en la ópera sólo se canta y, sin embargo, en esta especialidad es necesario además saber actuar, porque cuenta con partes habladas. Por desgracia, se trabaja más en la primera que en la segunda ya que la ópera está muy bien pagada y la zarzuela no.”

descubrir nuevos valores. Piensa que la continuidad está asegurada y no llegará a cansarse de ver siempre las mismas zarzuelas porque van surgiendo nuevas generaciones.<sup>145</sup>

Finalmente expone su preocupación ante la escasez de talentos, que para él es más importante que la voz, porque en España no tenemos plataformas, pero sí existe talento. El joven con este atributo, sale de España y luego regresa consagrado. Nunca se desaprovecha un valor si existe; otra cosa son los valores efímeros, porque el valor durable llega a ser un gran profesional. Ante el diario *Ya*, Lavirgen habla de sí mismo con modestia –señala el periodista– porque cuando se le conoce, uno destierra la idea preconcebida del divismo de los tenores de ópera. Dice de él que es una voz suficiente servida por un talento suficiente, un hombre con voz de tenor. Posiblemente sea la mejor forma de definirle como hombre, como ser humano excelente.<sup>146</sup>

Volver con *Antología* a **Madrid**, después de la aureola que traen de todos los países del mundo, significa un compromiso y un reto. El tenor andaluz, aunque con una ya continuada actividad, se encuentra todavía en forma para dar satisfacción al público madrileño, muy exigente y entendido.<sup>147</sup> Llega en octubre al escenario del Teatro Monumental. En él permanecerá el espectáculo para tomar las uvas con el público, recibiendo elogios de la crítica, como veremos a través de los periódicos *Diario 16*, diario *Ya* y *El País*.

José Monleón (*Diario 16*) no sale de su asombro ante el hecho de que un espectáculo recorra medio mundo con tal cuadro de cantantes, de bailarines, de orquesta, tal y como andan las cuentas del teatro, aunque esta empresa privada cuente con el apoyo del Ministerio de Cultura. Si sobrevive es porque el empresario, además de moverse en la línea del éxito, tiene una fe en sí mismo impermeable a cualquier escepticismo. En su opinión, todo el espectáculo está

---

<sup>145</sup> *Ídem.*

<sup>146</sup> *Ídem.*

<sup>147</sup> Vid. SAN ANDRÉS, M<sup>a</sup> T.: *Op. cit.*



sometido a una presión especial, con la nota relevante que presta la presencia de Pedro Lavirgen y detrás de todo, uno siente la labor de un director que quiere mantener, de principio a fin, sin dar respiro, la atención del espectador.<sup>148</sup>

Javier Parra, en el diario *Ya*, señala que *Antología* es un espectáculo básico para iniciar a los espectadores en el género. El segundo paso, que sería el ideal, es que esos mismos espectadores presenciaran obras de las zarzuelas completas, de las cuales sólo se ofrece aquí los números más populares y vistosos.<sup>149</sup>

Eduardo Haro (*El País*), califica la *Antología* de trabajo teatral de primer orden, aunque habrá puristas que consideren que eso no es zarzuela y que está adulterada; y habrá quien siga no admitiendo en absoluto el género. Pero hay una sabiduría de espectáculo que funciona incesantemente.<sup>150</sup>

### 1.4.3. La zarzuela en la programación de los conciertos

Como hemos reiterado, el género lírico español es el eje de la actividad de Pedro Lavirgen que también se recoge en los programas de los conciertos que ofrece a lo largo de 1985. Durante este año, el tenor actuará en tres ocasiones ante el público de la provincia cordobesa y uno ante el de Viena, como comentaremos seguidamente.

Ciertamente, en su **Bujalance** natal, Pedro Lavirgen se une musicalmente a sus paisanos para dar un concierto ofrecido en la Parroquia de la Asunción, organizado por la Asociación Cultural que lleva su nombre, en el que intervienen también las sopranos Josefina Arregui y Carmen Blanco. La apoteosis se produjo cuando Lavirgen y Arregui interpretaron el dúo de *El gaitero de Gijón* que colmó el entusiasmo del numeroso público asistente.<sup>151</sup>

---

<sup>148</sup> Confróntese noticia del *Diario 16* del día 21 de octubre de 1985, tomada de *Gran Enciclopedia de Madrid, Castilla-La Mancha*. Comercial Aragonesa del Libro, S.A. Zaragoza, 1988, p. 3390.

<sup>149</sup> Véase *Ídem*. Crítica del diario *Ya*, con fecha de 21 de octubre. Esta noticia, firmada por Javier Parra, así como la anterior de José Monleón se recogen también en el *Anuario Teatral 1986*. Centro de Documentación Teatral del INAEM, Ministerio de Cultura. Madrid, pp. 242-244.

<sup>150</sup> Cfr. HARO TECGLÉN, E. "Antología de la zarzuela. Un fenómeno teatral", artículo de *El País*, de fecha 7 de noviembre de 1985, que se recoge en la obra PEÑÍN CASTILLO, I.: *50 Años de Teatro José Tamayo (1941-1991)*. Tomo I. Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música. Madrid, 1991, p. 98.

<sup>151</sup> Crítica que ofrece Emilio Hueto en el diario *Córdoba*, extraído de semblanza, GARCÍA, C. et al.: *Semblanza artística de Pedro Lavirgen*, p. 52.

Lavirgen presta también su voz para un concierto benéfico a celebrar en otro pueblo de la campiña cordobesa, **La Rambla**, para la obtención de fondos destinados a la reconstrucción de su Iglesia del Cristo de la Expiración. El evento se celebra en la Sala del Ideal Cinema, con la intervención de Julio Sánchez Luque, como presentador; la Coral de la Asociación, dirigida por Antonio Villa, con sus solistas; de los profesores del Conservatorio Superior de Música de Córdoba, el pianista Rafael Quero y, la soprano Carmen Blanco, que actuaba en su pueblo natal. Con su maestría acostumbrada, Pedro Lavirgen interpretó junto a Carmen Blanco un inmejorable dúo de *Bohemios*. Fue un magnífico concierto, con una sala abarrotada, y para el que los aplausos enardecidos del público obligaron a bisar varios números.<sup>152</sup>

Un tercer concierto es el ofrecido en la Mezquita-Catedral de **Córdoba**, que se vistió con sus mejores galas para ser testigo del triunfo del tenor cordobés y de la soprano catalana Carmen Hernández, cuyas voces estuvieron acompañadas por las de cerca de un millar de integrantes de catorce corales de la provincia. Un orfeón de esta talla es todo un triunfo –afirmaba el tenor–. Un acto brillante y solemne que formó parte del programa organizado por el Monte de Piedad y Caja de Ahorros, en conmemoración del 61 Día Universal del Ahorro, y que contó con el patrocinio del Ayuntamiento y del Cabildo catedralicio.<sup>153</sup>

El programa intercalaba partes corales con un rico repertorio, que incluía piezas de compositores como Verdi, Puccini, Serrano y Arrieta, los cordobeses Ramón Medina y el propio Luis Bedmar, director de la Orquesta Municipal de Córdoba.<sup>154</sup>

---

<sup>152</sup> *Ídem*. Descripción que ofreció el cronista Antonio J. Hidalgo. Deseamos señalar que ésta fue la primera vez que escuchamos en directo a Pedro Lavirgen. Como estudiante de canto nos desplazamos a esta localidad con la entrañable familia de José del Campo Calabuig, aficionada al canto y seguidora del tenor cordobés, y a la que nos une la amistad; familia que muchos años después, nos sirvió de vínculo para ponernos en contacto con Pedro Lavirgen e iniciar este trabajo.

<sup>153</sup> Confróntese R. L.: “La mezquita vibró con las voces de Pedro Lavirgen y Carmen Hernández”, en: *Córdoba*, 4 noviembre 1985, p. 9.

<sup>154</sup> Programa de mano. *Concierto de Corales Cordobesas*, con Pedro Lavirgen y Carmen Hernández y la intervención de 13 corales de la provincia y una de la capital. Orquesta Municipal de Música de Córdoba dirigida por Luis Bedmar Encinas. Mezquita-Catedral de Córdoba, 3 de noviembre de 1985.

Con motivo de este acontecimiento conmemorativo y vinculado a la entidad financiera, Pedro Lavirgen acudirá a la capital cordobesa en numerosas ocasiones.<sup>155</sup> Sin ir más lejos, al año siguiente, junto a Josefina Arregui, Sergio de Salas y Antonio López Serrano al acompañamiento al piano, el tenor ofrece un Concierto Magno en la Mezquita. Una primera parte del mismo estuvo dedicada a la ópera, donde Lavirgen interpretó páginas verdianas: a sólo cantó el aria de *La forza*, y en de conjunto, los dúos de *Otello* y de *La forza*, y el terceto del *Il trovatore*. En la segunda parte, dedicada a la zarzuela, se le escuchó en la romanza de *La pícaro molinera*, en el dúo de *La leyenda del beso* y el terceto de *Marina*. Señalaba el diario *Córdoba* que los compañeros de programa estuvieron a una gran altura, y Pedro Lavirgen en sus actuaciones tuvo todo cuanto se puede exigir a un artista, o sea, ganas y total entrega, de forma casi suicida, porque en su tierra se transforma. Todo le salió perfecto, “a pedir de boca”. Motivo por el que esta actuación ha sido la mejor que le recordaba en la ciudad.<sup>156</sup>

Cerrando esta referencia sobre los conciertos que nuestro tenor realiza en 1985, debemos señalar que con el repertorio de zarzuela viaja **Viena**. En la capital austriaca ofrece, en la Spanisches Kulturinstitut, un Concierto del género español

---

<sup>155</sup> La intención de la Obra Cultural al organizar este concierto fue la de despertar vocaciones hacia la buena música, que es cultura, consciente de que la música es un magnífico camino para lograr el entendimiento entre los pueblos. Antes de comenzar el concierto, su presidente, Luis Palacios, se mostraba satisfecho del despertar cordobés en este terreno. Muestra de ello era no sólo la acogida que había tenido el concierto, sino el hecho de que en un año hubieran crecido el número de corales. Véase comentarios en R. L.: *Op. cit.* En nuestra opinión, la labor cultural de las entidades cordobesas como La Caja de Ahorros y el Monte de Piedad de Córdoba, posteriormente fusionadas en CajaSur, han sido un referente en la vida cultural de la ciudad. Citas con la música, repetidas año tras año, nos han permitido el disfrute de programas musicales de envergadura en el marco incomparable de la Catedral, abierta a toda la ciudad. Dicha entidad ha sido también patrocinadora de conciertos, tanto orquestales como de solistas, represtaciones de ópera y zarzuela, y organizadora de ciclos como Música en el Palacio de Viana, Música en la Iglesia de la Magdalena, entre otros. Para una información más detallada remitimos a los comentarios y críticas que se recogen en la obra de MORENO CLADERÓN, J. M.: *Desde mi atril. (Notas musicales cordobesas)*. Ayuntamiento de Córdoba. Delegación de Cultura. Córdoba, 2003. Una contribución cultural de gran envergadura ha sido la construcción de un Pabellón Multiusos (Parque Joyero) habilitado como sala de conciertos y para representaciones dramáticas, inaugurado en noviembre de 2004.

<sup>156</sup> Cfr. CLAVE DE SOL: “Arregui. Lavirgen y de Salas derrocharon una total entrega”, en: *Córdoba*, 2 noviembre 1986, p. 24.

integrado por romanzas y dúos, junto a la soprano Josefina Arregui y el pianista acompañante Alberto Gómez.<sup>157</sup>

Pedro Lavirgen es un tenor que goza de popularidad; durante este año aparece en la pantalla de televisión, en la que se emiten varios episodios del programa *Así es la ópera*, en la primera cadena de Televisión Española. En uno de ellos, emitido en el mes de mayo, el tenor salió en antena para presentar y explicar *La forza del destino* de Giuseppe Verdi. Un segundo episodio dedicado a otro título verdiano, *Macbeth*, sería emitido en diciembre, contando con la grabación de su actuación realizada en el marco del XVIII Festival de la Ópera de Madrid, cinco años antes.<sup>158</sup>

Finalmente podemos añadir que el elevado prestigio de Lavirgen le permite formar parte del programa de un Concierto Lírico, junto a Antonio Blancas, Josefina Arregui y el pianista Alberto Gómez. Una selección de zarzuela española ofrecida al Cuerpo Diplomático acreditado en Madrid, por el Alcalde de la ciudad y señora de Tierno Galván el 19 de diciembre de 1985.<sup>159</sup>

#### 1.4.4. En 1986, con *Antología*, cuarta gira americana

El año 1986 se abre artísticamente para Pedro Lavirgen, como continuidad con el anterior, con el proyecto de *Antología de la Zarzuela*, en el Teatro Monumental de Madrid, donde permanece en cartelera hasta el día 12 de enero, en que se da por finalizada una temporada de cuatro meses. Desde que cantara el año pasado en Tokio hasta esta última, habrá intervenido en ciento siete funciones. Continuaremos haciendo referencias a las giras por el extranjero que realiza el tenor con el mismo espectáculo, con una cuarta por EEUU; también los

---

<sup>157</sup> Programa de mano. *Concierto de zarzuela*. Spanisches Kulturinstitut de Viena, 16 de abril de 1985.

<sup>158</sup> Véase “Pedro Lavirgen”, en: *El País*, 31 mayo 1985. Presenta y explica *La forza* en TVE-1. “Pedro Lavirgen y Macbeth”, en: *El Alcázar*, 15 diciembre 1985. El tenor comentará mañana la ópera grabada en abril de 1980. El centro de Documentación Musical de Televisión Española nos confirma la existencia de las grabaciones. Difiere en la fecha de emisión de la segunda, para la que registran la fecha del 16 de diciembre de 1986.

<sup>159</sup> Programa- invitación. Cena de despedida del año, ofrecida por el Alcalde de Madrid y señora de Tierno Galván al Cuerpo Diplomático acreditado en Madrid, el 19 de diciembre de 1985. Se pudo escuchar a Lavirgen a solo en las romanzas de *El trust de los tenorios* de Francisco Serrano y de *La Tabernera del Puerto* de F. Alonso.

itinerarios con funciones por Francia, Italia o España; y a su actividad concertística como integrante de un trío vocal. El espectáculo *Antología* fue presenciado por los Reyes de España en Bonn (dentro de los actos organizados con motivo de un viaje oficial a la ciudad alemana) quienes saludaron y felicitaron al tenor Lavirgen tras el éxito personal cosechado con la romanza de *La tabernera del puerto*.

Un bloque de los conciertos lleva las voces de Josefina Arregui, Antonio Blancas y Pedro Lavirgen, con Alberto Gómez al piano, a las veladas ofrecidas durante los meses de marzo y abril en varias ciudades europeas: Copenhague (Dinamarca), Helsinki (Finlandia) y Luxemburgo (capital del Ducado). Así mismo, viajarán hasta Estados Unidos, y, a Panamá, Costa Rica y Santo Domingo.<sup>160</sup>

Tras una escala en Madrid e incorporado nuevamente a *Antología*, Pedro Lavirgen se desplaza con todo el elenco al continente americano (desde el 11 de abril al 11 de mayo de 1986), para debutar en Tampa (Florida), Puerto Rico y Nueva York, terminando en las ciudades californianas de San Diego, Santa Bárbara y Pasadena.<sup>161</sup>

Con un descanso de apenas diez días, ya desde Madrid emprenden un viaje por las capitales francesas de Burdeos, Dax, Tolouse, desplazándose para las jornadas ofrecidas los días 20, 21 y 22 de mayo. Una tercera salida al extranjero es la que, en el mes de julio, les conduce por la Isla de Sicilia: Turín, Catanzaro, Etna, Tindari, Siracusa, Castiglioni y Catania, para terminar las sesiones italianas en Trieste, ya en suelo peninsular.<sup>162</sup> En muchos de estos viajes casi siempre le acompaña su esposa, que procura estar a su lado en todo momento.

---

<sup>160</sup> Entrevista de la autora con el tenor (16 noviembre 2004). Reflejaba Lavirgen en su agenda –y así nos lo leía– que el concierto de Luxemburgo fue organizado por el Ministerio de Asuntos Exteriores, siendo el que más preocupaciones le ha dado por encontrarse afectado por una faringitis. Aun así, aclamado constantemente, hubo de bisar el *Trust de los tenorios*.

<sup>161</sup> *Ídem*. El itinerario y fechas de este año 1986 son: Tampa (Florida, día 11 al 13 de abril); Puerto Rico (hasta el día 20), Nueva York (del 22 al 27); nuevamente en Tampa (29 abril a 14 de mayo), para terminar en las ciudades californianas de San Diego, Santa Bárbara (días 6 y 7 de mayo, respectivamente) y Pasadena (del 8 al 11 de mayo).

<sup>162</sup> *Ídem*. Torino el 18 de julio; Catanzaro el 20; Etna, los días 21 y 23; Tindari, Siracusa, y Castiglioni, los días 24, 25 y 26 respectivamente; Catania y Trieste, donde terminan el día 29 de julio.

Precisamente en Catania se hablaba de *La Antología* en términos de un espectáculo de gran colorido, en el que se daban la mano diversas manifestaciones artísticas creando una gran atmósfera emocional, naturalmente todo dentro de un carácter hispánico y folclórico –como señalaba Niny Ganguzza en *La Sicilia*– quien recoge que la puesta e nescena obedeció a un estudio meticuloso que suscitaba en el espectador una gran admiración. Convocó a un público numeroso, muy interesado y muy productivo en aplausos. En cuanto a los cantantes, destacaba excepcionalmente al tenor Lavirgen, al que había escuchado en el Maximo Belini en *Carmen* y en *Lohengrin*, en el lejano año de 1967.<sup>163</sup>

También *Antología* se ofrece en las ciudades españolas (desde junio a noviembre) a las que se une Pedro Lavirgen recorriendo un total de veintidós capitales, visitadas en este orden: Madrid, La Coruña, Vigo, Palma de Mallorca, Ceuta, Huelva, Cádiz, Melilla, San Javier (Murcia), Segovia, las localidades alicantinas de Aspe y Torrevieja; en la Iglesia de las Nieves de Aspe, canta el *Ave Maria* de Gounod en una Misa, ocasión en que le brindan un pequeño homenaje.

Desde la ribera mediterránea ascienden hasta Olite (Navarra), Soria, Alcalá de Henares (Madrid), Benidorm (Alicante), Albacete, Mojácar (Almería), Elda (Alicante), Trujillo (Cáceres), Crevillente (Alicante), San Sebastián para finalizar en Zaragoza.<sup>164</sup> Observamos que muchas de estas actuaciones se ofrecieron en días consecutivos, lo que implicaba que una vez finalizada una actuación se desplazaban y enlazaban seguidamente con el nuevo destino para ofrecer una nueva función, sin período de descanso entre ambas.

<sup>163</sup> “Alquanto bravi e tutti in stile apparivano i cantanti, che non staremo comunque a citare, ad ecozione del tenore Pedro Lavirgen, che abbiamo ascoltato al Masgimo Bellini nellultima edizione di *Carmen* e addirittura quale bianco cavaliere del cigno riel *Lohengrin* del 1967.” Cfr. GANGUZZA, N.: “La zarzuela in scena al Metropolitan di Catania. Dalla Spagna con calore”, en: *La Sicilia*, domingo 27 de julio de 1986, p. 16. Artículo de carácter divulgativo sobre el género español.

<sup>164</sup> Intervienen en Madrid, en el Palacio de Congresos, el día 25 de mayo, aunque la gira empieza desde La Coruña, 13 y 14 de junio; Vigo, 15 y 16; Palma de Mallorca, del 20 al 22; Ceuta, 5 de julio; Huelva, 7 de julio; 8 en Cádiz; 10 en Melilla; 12 en San Javier (Murcia). Aquí cronológicamente se sucede la gira por Italia, para retornar en suelo español a Segovia, 3 de agosto; Aspe, día 8; Torrevieja al día siguiente; Olite, días 14, 16 y 17 de agosto; día 18 en Soria; 26 en Alcalá de Henares; 27 en Benidorm; 28 en Albacete y día 29 de agosto en Mojácar (Almería); 11 de septiembre en Elda; 13 en Trujillo; 19 en Crevillente; del 17 al 20 de octubre en San Sebastián y finalmente, del 29 de octubre al 22 de noviembre, en Zaragoza.

Para los aficionados españoles que no tuvieron ocasión de acercarse hasta el teatro más cercano a su localidad, la televisión llevó el espectáculo hasta sus hogares, porque una de las funciones del Teatro Monumental de Madrid fue retransmitida por la primera cadena.<sup>165</sup>

#### 1.4.5. *Carmen* en Sabadell

Pedro Lavirgen, tan apartado en estos últimos cinco años de la ópera, interpreta nuevamente su rol favorito los días 5 y 6 de junio de 1986, cuando *Carmen* se presenta en el teatro La Farándula de Sabadell. La Asociación de Amigos de la Ópera de esta localidad barcelonesa, dentro de su IV Festival de Ópera, ofrece la obra de Bizet de acuerdo con el siguiente reparto: Sofía Salazar (Carmen), Ricardo Yost (Escamillo), María Ángeles Sarroca (Micaela), Miguel López Galindo (Zúñiga), Miquel Ortega (Morales y Dancairo), Rosa María Conesa (Frasquita), Martha J. Millán (Mercedes) y Alfredo Heilbron (Remendado), bajo la dirección musical de Javier Pérez Batista.<sup>166</sup>

Para valorar la trascendencia de esta representación hemos de remontarnos a los orígenes de la Asociación, creada en el año 1982 por iniciativa de la soprano Mirna Lacambra con la idea de instituir un festival de ópera y asegurar su continuidad. Tras reunir a un centenar de socios, el siguiente paso fue la creación de un coro compuesto por unos setenta cantantes, con la misión de actuar en las representaciones del género, así como ofrecer conciertos corales y sinfónico-corales. La aspiración de subir al escenario se vio cumplida ese mismo año cuando se representa con enorme éxito *Madama Butterfly* en el teatro de la localidad. Desde entonces, el Coro, fuertemente estabilizado.<sup>167</sup>

---

<sup>165</sup> El centro de Documentación Musical de Televisión Española conserva esta grabación, emitida el día 11 de abril de 1986.

<sup>166</sup> Confróntese GUERRERO MARTÍN, JOSÉ: “Pedro Lavirgen canta «Carmen» en Sabadell”, en: *La Vanguardia*, 5 junio 1986, p. 38. Fotografía del tenor.

<sup>167</sup> Cfr. NADAL, P.: “Asociación de amigos de la ópera en Sabadell”. *Monsalvat*. Barcelona, n.º 95, junio 1982, pp. 357-358. Para entonces, 400 asociados de una población de 200.000 habitantes aspiran con esta asociación poner en marcha un Festival de Ópera, pues consideran que hay un espacio para colmar las necesidades de los aficionados, dado que el Liceo no es suficiente y no puede abarcarlo todo. El coro intervendrá en más de 50 representaciones, llegando a sustituir al Coro del Gran Teatro del Liceo en *Maria Stuarda* de Donizetti.

La ópera *Carmen* se convirtió en uno de los proyectos más ambiciosos; ya que, por primera vez en su historia, la Asociación programaba dos funciones de una misma obra, que resultaron un éxito musical y artístico. La función de presentación llenó el teatro; la amplia difusión que dio la prensa, radio y televisión barcelonesas redundó en la presencia de numeroso público de la capital habitual del Liceo y de crítica especializada, así como de autoridades, Como el alcalde, el Consejero de Cultura, el presidente de la Diputación y el Director General de Música Teatro y Cinematografía de la Generalitat.

Desde hacía dos años, Sabadell era considerada el segundo foco operístico más importante de Cataluña, pero ahora se le reconocía y lo hacía porque contaba con elementos propios. Las remodelaciones del Teatro, como el nuevo foso, permitió a los instrumentistas actuar a sus anchas con la orquesta del Liceo dirigida por Javier Pérez Batista, en lo que significó el estreno oficial del mismo; el diseño de la escenografía y coreografía estaba realizado por el director del Aula de Teatre de Belles Arts, Ventura; el Coro de Amigos de la Ópera, la Escolanía de Sant Agustí, la iluminación, la asistencia musical, la tramoya, etc. todo fue realizado por amor a la ópera y a la ciudad, contando por primera vez con megafonía interna y circuito cerrado de televisión, todo dirigido desde la cabina de control de focos.<sup>168</sup>

El año anterior había actuado en Barcelona con la *Antología de la Zarzuela*; pero, recordemos que para su última intervención operística en el Gran Teatro del Liceo, nos tenemos que remontar a 1981. En este contexto de profundo interés por la ópera, Pedro Lavirgen apoya con su presencia toda iniciativa por la producción de este género musical en Sabadell:

“Un tenor idóneo para ese Don José que él borda hasta en los más mínimos detalles y demostró ser una de las voces más emotivas y magníficamente calibradas para ese personaje.”<sup>169</sup>

---

<sup>168</sup> *Ídem.*

<sup>169</sup> Vid. “Sabadell se consolida como segundo foco operístico de Catalunya”, en: *Diario de Sabadell*, 7 junio 1986, pp. 3 y 4. La fotografía central recoge un momento de la actuación de Micaela y Don José. Debajo se puede leer: “unas representaciones ciertamente históricas”.



La función contaba, en el reparto, con los vencedores del Concurso de Amigos de la Ópera “Eugenio Marco”, con el que se promocionaban nuevas voces operísticas y se captaban nombres jóvenes para La Farándula. De esta manera, diferentes generaciones del canto se daban la mano.<sup>170</sup>

La labor de Pedro Lavirgen en Sabadell no pasó desapercibida para muchos aficionados a la lírica, asiduos del Liceo. Recordaban sus actuaciones y, viendo el avance de la programación, se cuestionaban el porqué de su ausencia, tal y como exponía una aficionada, en la sección de cartas al director del periódico *La Vanguardia*. A este respecto se interrogaba sobre las relaciones entre el Consorcio y el tenor Pedro Lavirgen, y consideraba que había algún tenor programado que no era de la categoría que correspondía al Teatro (cita a Bartolini), ante lo que manifestaba que era una lástima que viniesen tenores de fuera del país, que no eran precisamente cantantes de gran talla, y “un buen profesional como ha demostrado ser siempre el señor Lavirgen, esté proscrito de nuestro Teatro”. Además –añadía– constaba que todavía estaba en plena forma, por las recientes representaciones de *Carmen* de Sabadell.<sup>171</sup>

Pablo Nadal confirmaba la enorme expectación suscitada por Pedro Lavirgen antes de la función. Naturalmente, el público recordaba todos sus éxitos en Liceo y por ello mucha gente se desplazó a Sabadell para ver su Don José, en el que volvió a tener otro gran éxito.<sup>172</sup>

La labor de la Asociación de Amigos de la Ópera de Sabadell es un ejemplo de iniciativa, mantenida en el tiempo por el coraje y empeño de sus miembros, como lo demuestra su trayectoria.<sup>173</sup> En 1989, el Coro junto a la Orquesta Sinfónica del Vallés –por iniciativa de la Generalitat de Catalunya y la

---

<sup>170</sup> *Ídem*.

<sup>171</sup> Vid. MÁ S TARRUELAS, M.: “Cartas de los lectores. El Liceu y Pedro Lavirgen”, en: *La Vanguardia*, 11 julio 1986. A.P.T.

<sup>172</sup> Entrevista a Pablo Nadal realizada por la autora (Barcelona, 30 de marzo de 2001).

<sup>173</sup> Confróntese NADAL, P.: *Op. cit.* Este artículo comenta los proyectos futuros (concurso de Canto, crear un coro y una orquesta) y vemos como en el tiempo se han convertido en realidad.

responsabilidad y dirección artística de la Asociación– van a ampliar el radio de influencia del Festival de Ópera, llegando a diversas poblaciones de Cataluña bajo un proyecto denominado Òpera a Catalunya.<sup>174</sup>

Finalizada esta *Carmen* de gran éxito, sin duda un emotivo reencuentro como Don José, Pedro Lavirgen se incorpora a la gira española de *Antología*. Entre estas funciones concede dos conciertos: uno en Priego de Córdoba (el día 13 de agosto) y otro en el Castillo Medieval de Calonge, sede del Festival de Gerona.<sup>175</sup>

#### 1.4.6. Pedro Lavirgen premio “Federico Romero”

A primeros de noviembre, el tenor y la soprano asturiana Josefina Arregui actuaron conjuntamente para tres conciertos. Uno de ellos, presentado como Concierto Magno, tuvo lugar en la Mezquita de Córdoba (como ya hemos referenciado anteriormente) y, a finales del mismo mes, aún volvieron a unirse en torno a la zarzuela para sendos Conciertos de Navidad, celebrados en Gijón y en el Teatro Campoamor de Oviedo. No obstante, casi finalizando el año 1986, el nombre de Pedro Lavirgen ocupará nuevamente los titulares de la prensa madrileña por dos razones: porque no cantaba en una Temporada Popular de ópera italiana; porque es distinguido con el Premio “Federico Romero”. Pasemos a analizar a continuación el desarrollo de estos acontecimientos musicales.

---

<sup>174</sup> Las actividades en la promoción escénica se refuerzan cuando organizan el Concurso Nacional “Eugenio Marco” para Cantantes de Ópera y la Escuela de Ópera (1996), con sesiones de ópera para jóvenes escolares. También tienen instituido un premio del prestigioso Concurso Internacional de Canto Francisco Viñas, con el que ofrecen al joven valor la oportunidad de intervenir en sus producciones operísticas. Un ejemplo pues del trabajo de una entidad y del apoyo de la Generalitat de Catalunya, del Ayuntamiento de Sabadell, del Ministerio de Educación y Cultura (INAEM) y del mecenazgo de la Fundación Banco Sabadell.

<sup>175</sup> Entrevista de la autora con el tenor (16 noviembre 2004). Para este último, ofrecido junto al pianista Alberto Gómez, anotaba en su agenda y así nos lo explicaba Lavirgen: “Éxito total, pese a la inicial preocupación por los cansancios. Aplausos impresionantes en la segunda parte italiana, especialmente en *el aria* de *Andrea Chénier*.” Le saludó y felicitó el entonces defensor del pueblo. Pese al calendario de trabajo tan completo, estuvo como miembro de un jurado en Navarra, convocado para cubrir por oposición la Cátedra de Canto.

Luis Arrones (*Hoja de Lunes*) aplaudía la labor que se hacía en pro de la zarzuela en **Oviedo**, tan necesitada de apoyos que la revitalizasen y le permitieran salir del estado de aletargamiento en que se venía manteniendo. Por ello consideraba que había encontrado en la Orquesta Sinfónica de Asturias una buena disposición de ayuda cuando ésta decidió su inclusión en los programas de conciertos desarrollados en el Teatro Campoamor. Este encuentro con el género español contaba como novedad con la incorporación de voces para dar todo el realce que correspondía a los fragmentos de varias zarzuelas: romanzas y dúos. Arrones escribe que le resultó espléndida la actuación de los intérpretes vocales, por buen gusto, acertada expresión en cada uno de los motivos, musicalidad y afinación, pero sobre todo por la entrega plena con que se mostraron de principio a fin del recital. Una iniciativa de la orquesta dirigida por Víctor Pablo Pérez, con numerosa concurrencia, que dejó prolongados y cálidos aplausos, premiaron todas y cada una de las interpretaciones.<sup>176</sup>

En un tono bastante diferente suenan las palabras que José Ramón Gutiérrez Arias (*El Correo de Asturias*) dedica a este concierto cuando afirma que ha logrado el mínimo exigible en la interpretación. Comienza por describir a la orquesta, señalando que una falta de motivación interpretativa condujo a unas lecturas planas opacas y deslucidas, y enjuicia a la soprano en un tono muy duro. Con respecto a Pedro Lavirgen escribe:

“Conserva una de sus más preciadas cualidades como fue y sigue siéndolo su capacidad de entrega en cada una de sus interpretaciones. Pero esto ya no le basta al haber perdido en gran parte unas facultades físicas que eran el sustento de su voz, en detrimento de una técnica depurada. Y así las notas de paso fundamentales le obligan a una emisión que en los agudos se vuelve oscura, descolorida y artificial. Y su interpretación lógicamente se vuelve abrupta, melodramática y sin más expresividad que una fonación abierta, efectista pero no correcta.”<sup>177</sup>

---

<sup>176</sup> Cfr. ARRONES, L.: “Tribuna abierta. La zarzuela”, en: *Hoja de Lunes*, 29 noviembre 1986, p. 4.

<sup>177</sup> Vid. GUTIÉRREZ ARIAS, J. R.: “Concierto de Navidad”. A.P.T. Recorte de prensa. Escrito a mano nos remite a *El Correo de Asturias*, 1986. Recogido en Apéndice Doc. N.º 214.

Son dos críticas de prensa muy diferentes de un mismo acontecimiento, que vienen a coincidir en nivel de entrega mostrada por los solistas. En referencia a la voz masculina, en la segunda se pone énfasis en el hecho de que posiblemente el tenor no tuviera el brillo vocal que le caracterizó en su juventud, así como el que paso del tiempo parece haber afectado a la soprano. Este concierto fue grabado y retransmitido por las cámaras de Televisión Española.<sup>178</sup>

Días más tarde, y por motivos bien diferentes, el nombre de Pedro Lavirgen figuraba en los titulares de prensa de Madrid. No cantaba en una Temporada Popular de ópera italiana, cuando así se había anunciado en el Teatro Progreso de la capital para los primeros días de diciembre. En la propaganda se habían utilizado los nombres de varios cantantes, entre ellos Pedro Lavirgen y Sergio de Salas.<sup>179</sup>

Otra noticia sería la que llenaría de satisfacción a los aficionados y al propio tenor, la que anunciaba que le había sido concedido el premio “Federico Romero” en reconocimiento a su labor en la promoción de la Zarzuela. Instituido por las hijas del compositor, se viene otorgando desde 1982 a los intérpretes de la Lirica Española, junto con los premios “Mihura” y “Montorio” instaurados por expreso deseo de sus herederos, para favorecer la trayectoria artística de compositores e intérpretes en el mundo de las artes escénicas españolas.

En esta edición, el jurado estaba integrado por el presidente de la Sociedad General de Autores de España, Juan José Alonso Millán; Maruja y Pilar Romero, y los críticos musicales Carlos Gómez Amat y Andrés Ruiz Tarazona. En el transcurso del acto de recogida de la distinción, el día 1 de diciembre, el famoso

---

<sup>178</sup> El Centro de Documentación Musical de Televisión Española conserva esta grabación, emitida en diferentes días: 18 de enero de 1987, una primera parte en la que se incluye una entrevista al tenor que realiza Angelines Morales; 25 de enero, la segunda parte. El día 10 de julio se volvía a emitir pero por la segunda cadena.

<sup>179</sup> Cfr. SALAS, R.: “Sergio de Salas y Pedro Lavirgen no cantarán en la temporada de ópera italiana”, en: *El País*, 5 diciembre 1986, p. 43. La temporada debía comenzar este mismo día y recogía los nombres del tenor y del barítono, quienes declaraban que no fueron consultados. Lavirgen señalaba que envió a su abogado, pero no emprendería ningún proceso legal, argumentando las siguientes razones: “al haber salido la rectificación, me doy por satisfecho. Entre los participantes en este proyecto hay amigos y compañeros de profesión que admiro. No quiero perjudicar a nadie.”

tenor afirmaba que el premio le llegaba en el mejor momento, cuando estaba en el último tramo de la carrera, lo que significaba que había sido apreciado su trabajo. Manifestaba su intención de cambiar de rumbo, dejar poco a poco la *Antología de la Zarzuela* para a ofrecer conciertos de zarzuela y ópera, y dedicarse con mayor intensidad a su Cátedra de Canto en el Conservatorio de Madrid.<sup>180</sup>

El premio “Federico Romero” pone el broche de oro a su labor de promoción de la zarzuela. Aunque su intensa actividad se concentrara entre los años 1982 a 1986 en torno al espectáculo de *Antología*, no podemos olvidar que la zarzuela estuvo presente en los primeros años de su carrera, desde 1959 hasta 1964, también de la mano de José Tamayo al frente de la Compañía Lírica Amadeo Vives. Desde entonces, el tenor en cada entrevista ha repetido durante cuarenta años, a modo de *ostinato*, su punto de vista según el cual la zarzuela se prodiga poco, señalando como causas la escasez de compañías y los excesivos gastos. Se queja de que no se proteja más y mejor nuestro género lírico, al igual que en Italia hacen con la ópera. Ante una posible crisis, su propuesta para combatirla es presentar la zarzuela con dignidad y moderno sentido escénico. También diversas páginas de nuestra música española han estado y estarán presentes en los programas de concierto que ofrezca, no sólo en España sino fuera de nuestras fronteras, y pondrá su experiencia al servicio de su promoción y organización de temporadas.

Durante estos últimos cincuenta años, la zarzuela en España ha recorrido un itinerario propio, al que hemos hecho alusión con la intención de conocer su consideración social y explicar cómo este entorno musical ha conformado parte de un escenario, unas condiciones materiales y humanas, en el que se ha desarrollado la carrera del tenor Lavirgen. El periodista Eduardo Haro Tecglen ofrecía sobre la

---

<sup>180</sup> “Pedro Lavirgen, premio de canto Federico Romero”, en: *El País*, 3 diciembre 1986. Archivo Digital de El País. Sección vida social. El premio lo recibió el lunes día 1. En ediciones posteriores recibirán el Premio “Federico Romero” personalidades de la música como Joaquín Deus, Josefina Meneses, Evelio Esteve, Plácido Domingo, Milagros Martín, Mari Carmen Ramírez, José Carreras, Alfredo Kraus, Ricardo Muñiz, María Bayo, Carlos Álvarez, María José Montiel, Antonio Ordóñez y Juan Pons. Listado obtenido de la página web de la SGAE.

zarzuela un comentario, que se nos antoja aún hoy vigente; afirmaba que este género es como uno de esos enigmas que nos planteamos de cuando en cuando los españoles: nos queremos desprender de ella por anticuada, por fruto de una época mediocre, por patriotería; y al mismo tiempo vuelve siempre en forma de reliquia o como una reacción contra una supuesta modernidad ramplona, a veces, como el descubrimiento de unas partituras brillantes, pero que habían degenerado entre orquestillas menores y cansadas voces de cuarta categoría y decorados innobles.<sup>181</sup>

La evolución de dicho género también tuvo algún intento de reevaluación, pero fueron injustamente metidos en un gueto de franquismo o de nacionalismo oficial. También la ópera española contó con muy escasos estrenos en un marco nada favorable para salirse de los cauces del repertorio italiano.<sup>182</sup> La importancia y profundidad de ambos temas se sitúan fuera de los límites que nos hemos trazado en nuestro trabajo. Es más, lo consideramos unas líneas de investigación propia cuyo estudio ha generado en los últimos años numerosas publicaciones, a las que hemos ido haciendo referencia a lo largo de nuestra investigación.<sup>183</sup>

---

<sup>181</sup> Cfr. HARO TECGLÉN, E. “Antología de la zarzuela. Un fenómeno teatral”, artículo de *El País*, 7 de noviembre de 1985, tomado del libro PEÑÍN CASTILLO, I.: *Op. cit.*, p. 98.

<sup>182</sup> Aún así, tal y como hemos podido comprobar el Liceo de Barcelona, en la era Pamias realizó incursiones por un repertorio de zarzuela y ópera menos tradicional y vivió el estreno de algunas obras. El panorama compositivo español de ópera desde 1936 viene marcado por el encuentro de condicionantes estéticos y cronológicos muy diversos. En algunos casos con itinerarios según las generaciones de compositores o con un manifiesto interés en las señas de identidad más locales. Sobre este tema remitimos al estudio de MEDINA, A.: “Itinerarios de la Ópera Española desde la guerra civil”, en: CASARES RODICIO, E. y TORRENTE, A. (editores): Congreso Internacional “*la Ópera en España e Hispanoamérica, una creación propia*”. *La ópera en España e Hispanoamérica: Actas del congreso Internacional “la Ópera en España e Hispanoamérica, una creación propia*”. Madrid, ICCMU (2001- 2002), Vol. 2º, p. 373. 392. Para un seguimiento de lo investigado sobre la ópera española realizada desde del ICMU, remitimos a CASARES RODICIO, E.: “Nueva creación y recuperación del patrimonio operístico español en Madrid”, en: *40 Años de Ópera, Amigos de la Ópera Madrid, de la Zarzuela al Real*, pp. 102 a 115.

<sup>183</sup> Como muestra remitimos a la fructífera labor que se ha realizado desde el Instituto de Bibliografía Musical, o desde las Universidades de Oviedo o el Instituto Complutense de Ciencias Musicales de Madrid, especialmente en las investigaciones dedicadas a La zarzuela, ópera española y sus cantantes; o las publicaciones realizadas desde 1998 por el Teatro de la Zarzuela y el Ministerio de Educación y Cultura, dedicadas al estudio de las obras. La rica labor investigativa se plasma en encuentros como el Simposium “Ruperto Chapí y la música de su tiempo” de Alicante, o el Congreso Internacional “La zarzuela en España e Iberoamérica. Centro y periferia, 1800-1950” de Madrid, ambos celebrados en el año 1995. La bibliografía especializada que se ha publicado se pueden consultar a través de la Asociación Española de Documentación Musical (AEDOM). Más reciente es la revista *La Zarzuela*, editada por la Fundación de la Zarzuela Española, Madrid, creada en el año 2000.

No obstante, creemos que nuestra musicología se encuentra aún en un estado incipiente en lo que respecta al estudio de la vida cultural de las ciudades españolas, sus agrupaciones musicales, organizaciones en pro de la música y sus actividades, músicos, cartelera lírico-teatral, que sin duda alguna permitiría formarnos una visión más global de toda España. Ignorarla estas actuaciones sería no reconocer la labor de las generaciones que nos han precedido y que, con sus medios, ingenio y afición llevaron a cabo diversas empresas dinamizando la vida musical (temporadas de ópera, los Festivales, organización de conciertos, el papel de las sociedades filarmónicas, etc.) y pusieron las bases para el desarrollo de iniciativas posteriores.<sup>184</sup>

En cualquier caso –apuntamos nosotros– la zarzuela ha sobrevivido en la década de los ochenta, bien por la labor desarrollada por las compañías líricas que habían extendido su marco de actuación por algunas provincias (Compañías la Zarzuela de José M.<sup>a</sup> Damunt, de Antonio Amengual, Artistas Líricos Asociados o la Compañía Lírica Villa de Madrid<sup>185</sup>); bien por las propias asociaciones creadas en su defensa; bien por el interés hacia el género suscitado por la *Antología*, que hizo que determinado sector del público por primera vez escuchara sus páginas musicales.

En Madrid, por la labor del Teatro de La Zarzuela, sede de una Compañía Lírica Nacional, que ofrecía año tras año una temporada dedicada al género con una cartelera en la que, junto a las reposiciones, luchaba por la puesta en escena de páginas musicales olvidadas. Este teatro constituía una plataforma para la

---

<sup>184</sup> Existen estudios tales como: CARREIRA, X. M. y BALBOA, M.: *150 anos de música galega*. Publicacions da Xunta de Galicia, 1979. CARREIRA, X. M. “Apuntes para la historia de la ópera en Galicia”, *Libro-programa del X Festival Internacional de Música y Danza de Asturias*. Universidad de Oviedo, Oviedo, 1984. Pero creemos que por tratarse de unas fechas tan cercanas, adolecemos de un estudio del panorama musical de España de carácter general, un análisis que tenga en consideración las ricas aportaciones de esos estudios locales, que sin duda enriquecerán el mismo con aspectos de no escaso valor sociológico.

<sup>185</sup> Para un seguimiento de las Compañías Lírica remitimos a VILCHES DE FRUTOS, M.<sup>a</sup> F.: *La Temporada Teatral Española 1982-83*. Anejos de la Revista *Segismundo*, 8. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid, 1983, p. 84. Madrid constituía uno de los pocos lugares donde era posible presenciar representaciones de ópera y zarzuela, ésta última en cartelera en el Teatro Alcázar, en el Palacio del Progreso, en el Teatro Martín, en el Centro Cultural de La Villa o en el Teatro de La Zarzuela. Para las obras, su puesta en escena y críticas véase *Anuario Teatral*, desde 1985, editado anualmente por el INAEM. Ministerio de Cultura, Madrid.

formación de un nuevo cuadro de profesionales vinculados a las artes escénicas. Sin embargo, ha tenido que pasar un tiempo hasta que este madrileño teatro, librado de otras actividades para las que ha compartido su escenario, haya podido desempolvar las partituras y prestar el esmero necesario a cada título de zarzuela, renovando las producciones para que estas hayan sido exportadas al resto de los teatros españoles.<sup>186</sup>

En Madrid, en junio de 1984, se celebraba el *Primer Seminario Internacional de Zarzuela*, organizado por la sección española del Consejo Internacional de Teatro junto con la Escuela Superior de Canto, y seis años más tarde, en 1991, unas jornadas sobre el estado de la investigación y el conocimiento de la zarzuela, bajo el título genérico *Actualidad y futuro de la zarzuela*. En dicho Seminario, a modo de conclusión, se señalaba la necesidad de que la Administración promoviera el estreno anual de una zarzuela (tal y como venía haciendo con la ópera) y se denunciaba la paradoja en la que se encontraba el Teatro de La Zarzuela, dedicado en su mayoría a representaciones no zarzuelísticas.

Ramón Regidor Arribas presentó la ponencia “La voz en la zarzuela” en la que explicaba el obstáculo que supone para el cantante el alternar la palabra hablada y la cantada durante la representación; de las exigencias vocales, cambiantes a lo largo de su evolución histórica, distinguiendo entre el mundo de la zarzuela pequeña del de la grande, con fuertes requerimientos para títulos como *La bruja*, *La del soto del parral*, *La rosa del azafrán*, *Los gavilanes*, *La tabernera del puerto* o *Doña Francisquita*. En esta última, la parte del tenor es considerada por muchos como más dura que algunas óperas. Además exigen un grado de formación del cantante, de hecho cuando la zarzuela es abordada por grandes cantantes, se descubren en sus páginas matices y atractivos que no

---

<sup>186</sup> Recordemos que actualmente se está imprimiendo el tercer tomo de *Historia del Teatro de la Zarzuela de Madrid* de Emilio García Carretero. Sin duda será un interesante estudio de la zarzuela, para analizar los intérpretes, reposiciones, producciones y estrenos que se han llevado a cabo en este teatro.



imaginábamos. También abordaba las repercusiones económicas así como la escasa proyección internacional del cantante limitado a este género.<sup>187</sup>

Estos criterios han sido repetidamente manifestados por el tenor Pedro Lavirgen en entrevistas realizadas para la prensa. Insistiendo en esta línea, una de las romanzas de tenor más dura es “*Por el humo se sabe dónde está el fuego*”, que constituye el as de oros de todo recital de los tenores para caldear el ambiente y obtener el anhelado triunfo. Por ello, señala José M.<sup>a</sup> Nin de Cardona, con *Doña Francisquita* han triunfado Carreras, Cortis, Domingo, Lázaro, Lavirgen, Fleta, Bernabé Martín y Kraus.<sup>188</sup>

El género, su vigencia o como nostalgia, las posibilidades actuales, los intentos frustrados de los compositores, los trabajos en el Departamento de Música de la Biblioteca Nacional forman parte de algunos de los temas que centraban la atención de las ponencias de las Jornadas del año 1991. Como apuntaba Ramón Barce, por fin se estaba imponiendo la idea de que la zarzuela moderna es un género con unos valores específicos y autónomos que mantienen un nivel nada inferior a otras manifestaciones de otros países europeos.<sup>189</sup>

Tras la actividad investigadora sobre el género, que no es poco, Emilio Casares señalaba que ésta debiera conducir decididamente al escenario, a la reposición y, en algunos casos, al reestreno de estas obras.<sup>190</sup> Tomás Marco planteaba la zarzuela como un patrimonio histórico de valor, pero aún más, un

---

<sup>187</sup> Confróntese REGIDOR ARRIBAS, R.: “*La voz en la zarzuela*”, en: *Primer Seminario Internacional de Zarzuela*. Junio de 1984, pp. 2-10. Aportaciones mecanografiadas que se pueden consultar en la Biblioteca Nacional, Madrid. Esta comunicación, dentro de un estudio más amplio se transformará unos años más tarde en la publicación REGIDOR ARRIBAS, R.: *La voz en la zarzuela*. Real Musical. Madrid, 1991 a la que hemos hecho referencia en la primera parte de nuestro trabajo. Otras aportaciones realizadas en este Seminario son las de FERNÁNDEZ MONTESINOS, A.: “*Dirección y puesta en escena*”. En su opinión Tamayo abre los ojos al público y de muestra que una zarzuela, que una pieza del género chico, puede proyectarse a un público de esta época a través de una inteligente puesta en escena.

<sup>188</sup> Cfr. NIN DE CARDONA, J. M.<sup>a</sup>: “*Alfredo Kraus: el último Ruiseñor...*” Madrid, 2000, edición no venal, p. 118. En este libro dedicado al tenor canario se nos muestra un minucioso estudio sobre algunas páginas de zarzuela, incluida la ópera española *Marina*, así como de las principales versiones discográficas que han salido al mercado recientemente, o viejas grabaciones reconstruidas.

<sup>189</sup> Confróntese BARCE, R.: “*Prólogo*”, en: BARCE, R.: (coordinador) *Actualidad y futuro de la zarzuela*. Actas de las Jornadas. Fundación Caja de Madrid, Editorial Alpuerto. Madrid, 1993, p. 8.

<sup>190</sup> Cfr. CASARES RODICIO, E.: “*Situación, historia y problemática de los fondos de la zarzuela*”, en: BARCE, R.: *Op. cit.*, p. 22. Expone un catálogo de las obras escritas desde 1915 a 1930, véase pp. 9- 58.

patrimonio de futuro, porque considera que aún se dan los mínimos para que renazca como creación, y para ello hay que dirigirse al público que ha pasado por los espectáculos de masas, de la televisión o el vídeo.<sup>191</sup> Por el contrario, para Carlos-José Costas no existía esa posibilidad de nuevos libretos y nuevas músicas. Los esfuerzos aislados, con alguna compañía en locales adecuados, las cortas temporadas que dedica al género el Teatro de La Zarzuela y algunos esfuerzos que se hacen en otras ciudades españolas, no pasan de ser más intencionales que efectivos. Su posible vigencia pasaba, entre otros aspectos, por emplear montajes con los logros ya alcanzados en otros espectáculos dramático-musicales y ampliar la recuperación de títulos olvidados.<sup>192</sup>

Mientras, la ópera hacía su presencia en las provincias y proliferaban nuevas temporadas para llegar a los años ochenta y noventa a una nueva efervescencia.<sup>193</sup> Incluso se celebró, en 1989, un *Congreso Internacional de Asociaciones y Teatros de Ópera en Tenerife*. Entre sus conclusiones encontramos el reconocimiento expreso de que muchos problemas son comunes a todas las organizaciones, que hay que rentabilizar el trabajo de las orquestas, formar coros, contar con especialistas en la gestión y en la crítica musicales; en suma, mejorar la coordinación y profesionalización del mundo lírico, llegándose incluso a proponer la creación de una ley para regular los fondos de ayuda y fomento al género en España.<sup>194</sup> Consideramos que algunas de estas conclusiones difieren muy poco de las apuntadas en el estudio sobre la ópera dictadas en la década de los setenta.

Aunque quedaban muchas asignaturas pendientes en el panorama de la ópera y de la zarzuela de nuestro país –no podemos dejar de señalar que todavía latía el lamento por la ausencia del Teatro Real– el gobierno socialista emprendió en 1984 una política de restauración de teatros. A partir de los años cuarenta, con

---

<sup>191</sup> Cfr. MARCO, T.: “Posibilidades actuales del género”, en: BARCE, R.: *Op. cit.*, p. 110.

<sup>192</sup> Cfr. COSTAS, C.-J.: “La zarzuela: alrededor de su vigencia”, en: BARCE, R.: *Op. cit.*, pp. 79-83.

<sup>193</sup> Cfr. MEDINA, A.: “Itinerarios de la Ópera Española desde la guerra civil”, en: BARCE, R.: *Op. cit.*, p. 376.

<sup>194</sup> Cfr. RODRIGUEZ MORENO, A.: “Un congreso para el fomento de la ópera en España”. *Ritmo*. Madrid, n.º 625, 1989, p. 36.

el decaimiento del arte escénico, fundamentalmente lírico, dio comienzo un periodo de abandono del edificio teatral, que dio como resultado que para la década de los ochenta se hubiesen desmantelado muchos de estos locales. Este fenómeno no es exclusivamente español –afirma J. Ruesga– pero con una vida cultural rota, el abandono de la sala teatral se sufre con especial intensidad, hasta el punto de que se pensaba en la inexistencia de una tradición en nuestro país.<sup>195</sup>

Una idea que se desmiente tras la realización de un censo y un catálogo sobre los teatros de España. Observando su número y su distribución territorial se constata la presencia de salas en la inmensa mayoría de los municipios, donde han jugado un papel importante en la animación cultural de la ciudad, como se desprende del alto valor de la memoria ciudadana. A partir de estos antecedentes se inicia, bajo la iniciativa del Ministerio de Obras Públicas, un programa de Rehabilitación de Teatros Públicos que alcanza desde 1984 a unos 50 edificios de todo el Estado.<sup>196</sup>

En Andalucía sus instituciones se suman a esta labor, a través de la Consejería de Obras Públicas y Cultura, con un Programa de Rehabilitación de los Teatros Públicos de su Comunidad. Constituye un objetivo de primer orden en el desarrollo de infraestructuras culturales de Andalucía.<sup>197</sup>

Esta política de restauración se fue desarrollando en todo el territorio español, de acuerdo con el marco de las competencias de cada autonomía. En numerosas ocasiones, los Ayuntamientos o Diputaciones asumieron la compra de los inmuebles y se rehabilitaron con la colaboración económica de diferentes

---

<sup>195</sup> En Alemania e Italia se invirtieron fondos públicos en la protección y fomento de las instituciones teatrales; en Inglaterra se confió más en la industria del espectáculo lo que ocasionó que los teatros de ciudades pequeñas se deterioraron al convertirse en salas de juego, de cine. En España se decidió llevar a cabo un programa de catalogación y recuperación de edificios teatrales anteriores a 1914.

<sup>196</sup> Confróntese RUESGA NAVARRO, J.: “El lugar del espectáculo. Viejos edificios, nuevos teatros”, en: *Arquitectura teatral y cinematográfica. Andalucía 1800-1990*. SeviYa, Gabinete de Proyectos. Consejería de Cultura y Medio Ambiente. Junta de Andalucía. Sevilla. 1990, p. 66.

<sup>197</sup> *Idem*. Contemplaba tanto la rehabilitación del edificio como el adecuado equipamiento para un óptimo desenvolvimiento teatral, dotándolo como a una sala contemporánea, teniendo en cuenta la sala y la escena, una sala de ensayos, la zona de actores, almacenes, vestuario del personal, administración y zona de público, partiendo en cada caso de la iniciativa municipal de adquisición de los inmuebles.

administraciones (INAEM, Ministerio de Obras Públicas y Transporte, Ministerio de Cultura).<sup>198</sup>

En otros casos, las ciudades apostaron por la construcción de un nuevo Auditorio como elemento dinamizador y urbano e impulsor de su economía, pues permite que sus salas acojan convocatorias bien distintas, desde grandes conciertos a congresos, con las condiciones acústicas debidamente preservadas, con otras dependencias como sala de cámara, camerinos, aulas, salas de protocolo... Nuevos espacios que han enriquecido la vida cultural, edificados dentro del Plan de Auditorios iniciado en 1983. Fecha desde la que se ha sembrado nuestro territorio de edificios diseñados por prestigiosos arquitectos, entre ellos los destinados a la actividad de conciertos, como el tan esperado Auditorio Nacional de Madrid (inaugurado en 1988), Granada, Las Palmas y Barcelona, otros más versátiles que también se utilizan para teatro y ópera: Santander y Cuenca, o para Congresos: Murcia y Santiago.<sup>199</sup>

El panorama cultural español se abre y se enriquece, los singulares edificios suponen nuevos escenarios, nuevos puntos para el encuentro entre el público y la música, con lo que se multiplican las posibilidades para todo intérprete. Se habían levantado los cimientos sobre los que construir una nueva realidad musical para satisfacer las demandadas culturales de los ciudadanos.

---

<sup>198</sup> PUIGDEVALL, F.: (Director) *Teatros*. Ediciones Rueda Madrid, 2003. De la relación de las 73 salas de mayor renombre que componen este inventario, incluidas las de reciente construcción, en la década de los ochenta fueron rehabilitadas, como mínimo, quince de ellas. Bajo el mismo nombre de Teatro Principal se denominan los de las ciudades de Santiago de Compostela, Orense, San Sebastián, de Zamora, Palencia y Reinosa (Cantabria). A los que se suman el Teatro Jovellanos de Gijón, el Victoria Eugenia de San Sebastián, el Palau de la Música de Barcelona, el Juan Bravo de Segovia, el Teatro Romea de Murcia, Teatro Vico de Jumilla (Murcia), el Lope de Vega de Sevilla y el Gran Teatro de Sevilla y Córdoba. Muchos de ellos auténticos retos para la ingeniería de su época. En esta década de los ochenta también fueron rehabilitados el Gran Teatro de Huelva y el Teatro-Circo de Orihuela véase: “Grandes escenarios: Gran Teatro de Huelva”, en: *Radio clásica*. Vol. XV, N.º 8, agosto 2002, pp. 8-17 y “Grandes escenarios: Teatro-Circo de Orihuela”, en: *Radio clásica*. Vol. XIV, N.º 10, octubre 2001, pp. 8-21.

<sup>199</sup> Cfr. “Grandes escenarios: Auditorio Nacional de Música” en: *Radio clásica*. Vol. XIII, N.º 3, marzo 2000, p. 8.

## 2. ÚLTIMAS ACTUACIONES SOBRE EL ESCENARIO

La atención a las labores docentes ocupa la vida de Pedro Lavirgen desde el año 1987 y hasta 1995, fecha de su jubilación. Volcado profesionalmente en la actividad de Maestro de Canto tiene la oportunidad de infundir en sus alumnos toda su experiencia acumulada y su amor a la música, pero abandonar definitivamente el escenario. Conforme pasan los años veremos una reducción de sus actuaciones, cosechando enormes aplausos en sus intervenciones tanto en representaciones de zarzuela, como ópera y conciertos. Hasta que llegemos a las últimas actuaciones, analizaremos las empresas que acomete entre 1987 y 1993, fecha oficial de su retirada escénica.

El noviembre del 87 vuelve al Teatro de La Zarzuela para inaugurar su temporada con *El dúo de la Africana* de Manuel Fernández Caballero, la única incursión en la zarzuela cómica que hace en toda su carrera. Al año siguiente vive las horas más tristes de su vida cuando fallece su primogénito Antonio Luis. Año amargo en el que, con *Don Carlo* se despede del Gran Teatro del Liceo. Por ello efectuaremos un análisis sobre la significación de este escenario en la carrera del tenor y lo que ha aportado éste a su historia.

Conoceremos las distinciones que recoge en la localidad manchega de La Solana, las ovaciones que le tributan en La Habana con *I pagliacci* (1989) y cómo se desarrollan sus últimas representaciones operísticas cuando encarna a Don José en Córdoba y Murcia, en 1990.

En 1991 forma parte de los solistas españoles de mayor renombre internacional que se dieron cita para una Gala Lírica: un coro de estrellas inaugura el Teatro de la Maestranza de Sevilla. Constituye el pódium a una serie de actos que se celebran en la capital andaluza, con motivo de la Exposición Universal de

1992, y entre los que figura *Antología de la Zarzuela 1992*. Se desarrolla en el escenario del Auditorio de la Isla de la Cartuja de Sevilla y con ella el tenor andaluz se despide de los escenarios. Por este motivo, en la primavera de 1993, Pedro Lavirgen recibe un Homenaje Nacional en el Teatro Monumental de Madrid: anunciaba su retirada de la vida escénica, que no de la concertística. Todos estos apartados los iremos analizando en los sucesivos epígrafes.

## 2.1. PRESENCIA CORDOBESA Y ANDALUZA, 1987

En abril de 1987 Pedro Lavirgen acudió al tradicional concierto del *Miserere* hispalense. Posteriormente interviene en diversos actos musicales celebrados en Córdoba: el concierto de presentación del Coro Titular del Gran Teatro de Córdoba, el concierto enmarcado en los actos del 63 Día Universal del Ahorro; y, en la localidad de Priego, en un concierto celebrado en su veraniego Festival Internacional. Durante esta presencia del tenor en su tierra será inmortalizado en un óleo, obra de Antonio Bujalance, al que también haremos referencia por la vinculación entre ambos artista. El acontecimiento más destacado como cantante es su vuelta al Teatro de la Zarzuela de Madrid para abordar la representación de *El dúo de la africana*, de ahí que este hecho sea analizado aparte.

El concierto de *El Miserere* de Hilarión Eslava, que se ofrece como pórtico de la Semana Santa, congregó en la Catedral de **Sevilla** a unas tres mil personas. Siguiendo las palabras de Ignacio Otero (*ABC*), Luis Izquierdo cumplió su vigésimo quinto año en la dirección de dicha obra y al excelente éxito no fue ajeno Pedro Lavirgen, sabido el protagonismo del tenor en esta pieza, quien tras dieciséis años de ausencia, volvía a abordar la obra religiosa:

“Lavirgen ha sabido llevarlo a buena altura por su entrega en cuerpo y alma, a la expresión del texto; dramático y lírico a un tiempo, nos conmovió por sus hondos acentos acompañados por su voz vibrante, valiente, y generosa, con las que resaltó los tintes que don Hilarión vertiera en el pentagrama; así ocurrió desde su primer versículo hasta el último. Ya sólo quedaba la nota aguda, el

famoso «do» de prueba de cara al gran público. Hasta aquí había dejado constancia de su calidad, pero le faltaba el requisito final –que musicalmente es sólo eso, un requisito y nada más para el triunfo: y, en medio del silencio, que plegado a este punto es mayor si cabe que el guardado normalmente, elevó la voz y, con mucho poder, alcanzó la célebre nota manteniéndola, como los buenos, el tiempo exigido para sentirla y catalogarla, y tanto impresionó, que nada más la hubo finalizado se le echó encima una ovación cerrada y entusiasta, justo premio a la coronación de una actuación sobresaliente en todos sus aspectos, como hemos relatado.”<sup>200</sup>

Esta referencia del crítico nos resulta sumamente valiosa por cuanto que el mismo escritor viene ocupándose año tras año del evento, y sus observaciones sobre los intérpretes son muy exigentes, señalando cómo no han sido pocos los que han salido defraudados, a veces, por defectos crónicos como inexactitudes en la ejecución de puntillos, cambios de aire (de velocidad), ejecutados de forma muy *sui géneris*, inoportunidad de ciertos matices, etc. Así mismo nos señala como compañeros de reparto a las voces del bajo Jean Jacques Cubaynes, al contratenor Vladimir Dolezal, junto a la Asociación “Coral de Sevilla”, el “Orfeón Santa Cecilia” de Sanlúcar de Barrameda y a la Orquesta Bética Filarmónica. El cometido del director, Luis Izquierdo, fue calurosamente aplaudido, así como todos cuantos intervinieron en un *Miserere* “que ha roto la monotonía de algunos de los precedentes”.<sup>201</sup>

La siguiente referencia del tenor en Andalucía nos conduce a su participación en el Concierto de presentación del Coro Titular del Gran Teatro de **Córdoba**, un acontecimiento de gran trascendencia para la ciudad. Efectivamente, en junio de 1987 se ve cumplida la aspiración de la Fundación Pública Municipal del Gran Teatro de presentar un Coro Titular. Una loable acción que se iniciaba un año después de la reinauguración del coliseo, tras un cierre y rehabilitación que mantuvo a sus espectadores alejados durante diez años. El Gran Teatro de Córdoba se rehabilitó dentro del proyecto que se desarrollaba en Andalucía,

---

<sup>200</sup> OTERO NIETO, I.: “Destacada actuación del tenor Pedro Lavirgen en el «Miserere » de Eslava”, en: *ABC*, Sevilla, 14 abril 1987. A.P.T.

<sup>201</sup> *Ídem*.

mediante el cual los edificios que conformaran el futuro Circuito Andaluz de Teatros, debían estar concebidos desde un criterio de utilidad y facilidad para el desempeño del trabajo teatral. Para ello, junto a la rehabilitación, cada edificio contaría con un equipamiento mínimo, constituido por todos los elementos susceptibles de ser trasladados o sustituidos sin necesidad de obras de envergadura.<sup>202</sup>

La ciudad, una vez recuperado su teatro, inicia un proceso de creación o transformación de algunas de sus formaciones musicales. En este sentido, el germen del Coro Titular del Gran Teatro tiene sus precedentes en el Coro de Alumnos de Canto, con sus conciertos ofrecidos en el Conservatorio, y en las incursiones al género operístico que había realizado el Real Centro Filarmónico de Córdoba, tanto en versión concierto como en las representaciones efectuadas en Vigo o Sevilla, en una brillante etapa en que fue dirigido por el catedrático de Canto del Conservatorio Superior de Música Carlos Hacar. El Canto, una de las especialidades musicales de dicho Conservatorio, ha aglutinado a un gran número de alumnos, gracias a la labor centenaria de su Cátedra, desempeñada por la docencia de varios profesores: Eugenia Garriga, José Rodríguez Cisneros, Rafael Serrano de Palma, Carlos Hacar y Carmen Blanco.<sup>203</sup>

---

<sup>202</sup> Cfr. RUESGA NAVARRO, J. “El lugar del espectáculo. Viejos edificios, nuevos teatros”, en: *Arquitectura teatral y cinematográfica. Andalucía 1800-1990*. SeviYa, Gabinete de Proyectos. Consejería de Cultura y Medio Ambiente. Junta de Andalucía. Sevilla. 1990, pp. 74-78. Mediante este trabajo se catalogaron tres tipos de edificios: de gran tamaño (aproximadamente 1000 plazas), tipo medio y edificios que por su origen (conventos desamortizados...), exigen soluciones de tipo singular. El Gran Teatro de Córdoba pertenece al primer tipo. En esta provincia se estudia inicialmente la posibilidad de rehabilitar el Teatro Circo de Puente Genil, el Teatro Municipal de Aguilar de la Frontera y el Teatro Municipal de Priego. La concentración en la comarca de Cabra y Lucena de la mayoría de los espacios escénicos, como el Teatro Garnelo en Montilla, el desaparecido de Cabra, el Teatro Circo de Puente Genil o el Coliseo de Baena, todos de comienzos del siglo XX, sugieren la existencia de una trayectoria teatral que puede venir influenciada por la proximidad de Granada, pero también por la existencia de una cierta clase burguesa que, aupada por el comercio vinícola, instaura la utilización del “tiempo de ocio como signo de prestigio social.” *Ídem*, p. 83.

<sup>203</sup> Agradecemos a Carlos Hacar la cesión de estas palabras sacadas de un artículo suyo HACAR MONTERO, C.: “Más de un siglo de la Cátedra de Canto del Conservatorio Superior de Música de Córdoba”, preparado con motivo del Centenario de dicho centro, aún a la espera de ser editado por el servicio de Publicaciones de la Diputación cordobesa.



Llegados a este año, ofrecen su proyección cultural a la ciudad, el fruto de unas voces educadas reunidas en torno a un coro, con un director entregado en su formación: el citado Carlos Hacar.<sup>204</sup> Para el concierto de presentación de esta formación vocal se cuenta con la batuta de Javier Pérez Batista, del Liceo de Barcelona, quien asume la dirección de la Orquesta Ciudad de Córdoba; y para realce del acontecimiento, con las voces de los solistas invitados: Pedro Lavirgen, que no permanece ajeno a los acontecimientos musicales de su ciudad, Sergio de Salas, Juan Luque y Conchita Fraga.

En medio de un ambiente de expectación empezó a sonar la *Introducción y Coro* del Acto II de *I puritani*, el Aria *Cessa di pru resistere* de *El barbero de Sevilla* a cargo de Juan Luque, el Coro de Gitanos de *Il trovatore*, y *Macbeth*, con *Ah, la paterna mano* cantada “por el inmarchitable y lleno de casta, Pedro Lavirgen”. Luego vino, sin duda, el tema más vibrante de esta primera parte *La Patria tradita*, pieza en la que intervinieron Pedro Lavirgen, Juan Luque y toda la masa coral. Llegaron a conmover al crítico por un cúmulo de virtudes que se aglutinaron en ella: un coro justísimo y brillante, unos cantantes entregados y una orquesta muy inspirada y adecuada a las peticiones precisas de la batuta. La segunda parte estuvo dedicada a una selección de los dos primeros actos de *Carmen* con la intervención de los solistas integrantes del Coro.<sup>205</sup> El último concertante del Acto II puso final a esta noche operística, en la que el público estalló en largos aplausos y bravos, vítores que se intensificaron cuando Carlos Hacar salió a compartirlos con todos los intérpretes.<sup>206</sup>

---

<sup>204</sup> El coro aglutina a los intérpretes dispersos por la capital que no tienen una continuidad una vez finalizada la carrera y a los estudiantes. Una plataforma desde la que vivir y aprender del género lírico y contribuir a la producción de ópera realizando papeles secundarios. En una aspiración más alta, se espera difundir el producto cultural fuera de las fronteras locales. Para ello, se seleccionan sesenta y cuatro voces, de las cuales cuarenta y cinco provienen de la Cátedra de Canto del Conservatorio Superior de Música de Córdoba. Constituye un verdadero acontecimiento musical, pues pese a la variedad de agrupaciones corales existentes en la capital, es la primera de estas características. Para un mayor conocimiento sobre la trayectoria del maestro Hacar y la labor desempeñada con este Coro remitimos a “Carlos Hacar, una vida para la lírica” en: MORENO CALDERÓN, J. M.: *Desde mi atril. Notas musicales cordobesas*. Ediciones de La Posada, Ayuntamiento de Córdoba, 2003, pp. 135-138.

<sup>205</sup> Los tenores Pedro López y Julio Montero, el bajo Manuel López y la soprano Carmen Blanco, que pese a su reconocido prestigio como solista actuaba como miembro coral.

<sup>206</sup> Confróntese CLAVE DE SOL: “Éxito rotundo del Coro del Gran Teatro”, en: *Córdoba*, 22 junio 1987, p. 25.

El éxito del concierto de presentación acaparó la prensa, como es el caso del diario *Córdoba*, que ya próxima su hora de cierre incluyó dos fotografías de la noche operística.<sup>207</sup> *Diario 16* recogió el mismo clima del recital, un éxito rotundo en el que el público de pie aplaudió durante cinco minutos la ratificación de un trabajo bien hecho.<sup>208</sup> Desde este momento, junto a la Orquesta, la ciudad de Córdoba cuenta con una nueva agrupación musical estable como es este Coro Titular del Gran Teatro de Córdoba, elemento indispensable para afrontar en un futuro proyectos de ópera.<sup>209</sup>

Tal movilización se desarrollará también en muchas ciudades españolas como consecuencia de una sensibilización cultural, de una inquietud por ser partícipes activos en los acontecimientos musicales. Si bien la formación de las orquestas cuenta con el apoyo económico de las instituciones, sus plantillas de instrumentistas profesionales son estables, pero las agrupaciones corales sobreviven en un marco amateur; a sus filas se va incorporando personal altamente cualificado, con titulación profesional como cantantes, pero la eventualidad de sus programaciones, los caché cobrados y la carencia de una retribución económica fija impiden a sus miembros una dedicación exclusiva.

Aprovechando esta estancia en suelo cordobés, Pedro Lavirgen será inmortalizado en un retrato al óleo de grandes dimensiones, posando para el pintor Antonio Bujalance con la vestimenta del IV acto de *Carmen*.<sup>210</sup> La génesis de este óleo hay que buscarla en la relación de ambos artistas, pues pintor y músico son

---

<sup>207</sup> Véase “Coro Titular del Gran Teatro”, en: *Córdoba*, 21 junio 1987, p. 31. En la sección servicios le dedica dos fotografías. En la superior aparecen los dos tenores cordobeses, rodeados de la orquesta y al fondo el coro. En la inferior, el momento de la intervención del barítono, una panorámica obtenida desde las butacas que ofrecen el aspecto de completo y que cierra con el comentario: “taquilla agotada, pese a los precios, ambiente expectante, se presentó el Coro que obtuvo un gran éxito igual que los solistas invitados”.

<sup>208</sup> Cfr. VEGA, A.: “Éxito rotundo del Coro del Gran Teatro en su debut”, en: *Diario 16*, 21 junio 1987, p. 60. Ofrece una fotografía del momento en que intervienen los dos tenores cordobeses Luque y Lavirgen.

<sup>209</sup> Para un recorrido por la actividad de este coro remitimos a “Diez años del Coro Gran Teatro-Cajasur”, en: MORENO CALDERÓN, J. M.: *Op. cit.*, pp. 23-25.

<sup>210</sup> El cuadro se daba a conocer a los lectores cordobeses, véase “Ecos de Sociedad. Pedro Lavirgen visto por Bujalance”, en: *Córdoba*, 28 junio 1987, p. II. La fotografía de Studio Jiménez presenta al pintor, paleta en mano, ante su obra pictórica.

naturales de Bujalance y se conocen desde la niñez.<sup>211</sup> Aprovechando la presencia del solista en un concierto ofrecido en la Mezquita, Antonio Bujalance, atendiendo una petición del tenor que deseaba ser retratado, le explicó su idea de representarlo como Don José convertido en contrabandista. Quería un retrato de tamaño natural, con su rostro captando la expresión del drama que estaba viviendo el personaje, es decir, la expresión de la tragedia de haber estado enamorado de una mujer y haber sido despreciado. Hizo un boceto en tablero al óleo y tras su aprobación tuvo que desplazarse a la residencia del tenor, para fotografiarlo con la vestimenta y a partir de este material empezar a botezar.<sup>212</sup>

Antonio Bujalance escogió un fondo neutro con espátula ancha, para dar mas vigor a la pintura, con lugares de aparente sencillez pero muy trabajado porque necesitaba luz para oponerlo a la capa y tampoco muy claro para contrarrestar al blanco de la camisa. En definitiva, un fondo de interés plástico y óptico. Todo en óleo, aunque posiblemente mezcló un poco de polvo de mármol o de piedra pómez, algo que realiza en muchas ocasiones.<sup>213</sup> Aunque el artista se explica en su medio plástico, conseguimos a través de nuestra entrevista que poco a poco fuese comentando su obra, concebida como un retrato clásico, con cierto desenfado en las pinceladas, pero a pincel muy fino en cara y manos, resultando así realista. Los rasgos del tenor –afirmaba– son muy interesantes, con unas facciones muy acusadas, varoniles, que le imprimen carácter y ayudan al del

---

<sup>211</sup> Entrevista al pintor Antonio Bujalance (Córdoba, 10 diciembre de 2001). Ambos asistían a la Escuela de Jesús Jiménez. Separados por el destino volvieron a encontrarse en diferentes conciertos, y en uno de ellos el tenor le sugirió la posibilidad de ser retratado. En Sevilla, coincidiendo con la presentación de la ópera *Carmen* en La Maestranza, el pintor llevó a un fotógrafo para captarlo en aquellas poses que se ajustaran a las indicaciones concretas que previamente le describió.

<sup>212</sup> *Ídem.* El pintor, sobre un lienzo de grandes dimensiones, comenzó manchar el fondo y luego convinieron en que el retratado vendría a Córdoba sábados y domingos para posar al natural. Acudía a esta cita acompañado de su inseparable Paquita, permaneciendo en pie unas tres o cuatro horas por la mañana. El pintor aprovechaba su presencia para dedicarse a sus poses, sus manos, y en su ausencia iba pintando otros destalles, como la capa, la faja y faca, que en alguna ocasión colocaba a su propio hijo para observar la caída y sus formas.

<sup>213</sup> *Ídem.* En el boceto inicial, Antonio Bujalance sugería muy veladamente la fachada de la Maestranza, pero luego convinieron en eliminarla. Las primeras capas son muy licuadas, delgadas muy transparentes para que vaya secando pronto, con poco grueso. Así luego cuando se pinta encima no se va agrietando. Las pinceladas más gruesas son las del final. El lienzo de grandes proporciones, lo preparó por detrás para pintar por delante, de esta manera la humedad no le ataca, permanece intacto y es más agradable la textura.

personaje. La postura de pie es gallarda y arrogante, incluida la mano sobre la faja, los pies separados descansando el peso entre los dos, un afianzamiento desde el punto de vista compositivo y que además da peso. La capa en negro es muy difícil porque debe tener claro-oscuros dentro del negro.<sup>214</sup>

Una vez finalizado el cuadro, estuvo expuesto en la Sala de Exposiciones CajaSur de Córdoba. Posteriormente viajaría a su emplazamiento: el estudio de la madrileña casa del tenor, presentado en un emotivo encuentro de amigos y personalidades de la música.<sup>215</sup>

En una vinculación con el mundo de la escena, Antonio Bujalance también prestaría su pincel para la realización de los diseños en acuarela de los decorados para la zarzuela *La del soto del parral*, una producción propia de la Asociación Lírica Cordobesa estrenada en el Gran Teatro de Córdoba en 1994 y repuesta diez años más tarde.<sup>216</sup>

Siguiendo la trayectoria del tenor, en la provincia participaría aún en acontecimientos musicales, desplazándose a **Priego**, localidad cordobesa con la que permanecido vinculado por diversos actos. Ya el año anterior llegó con *La Antología de la Zarzuela*, y durante el pasado mes de mayo cantó ante la Real y Pontificia Archicofradía de la Santa Vera Cruz y Nuestro Padre Jesús en la Columna, que goza de gran tradición y devoción por parte de los prieguenses. En este verano, día 3 de agosto, ofreció un recital de zarzuela enmarcado en el Festival de Priego, el cual posee entidad, categoría y solera, e incluso puede vanagloriarse de mantener la tradición de un festival como no poseen muchas capitales de provincia de Andalucía. Se trata de una nueva edición del festival más antiguo de España (puesto que los de Granada y Santander tienen una numeración inferior) inaugurado con el internacional pianista cordobés Rafael Orozco.

---

<sup>214</sup> *Ídem*. Durante la entrevista contamos con la presencia de la profesora M.<sup>a</sup> Luisa Torres, a quien agradecemos las oportunas preguntas que formuló para indagar sobre aspectos técnicos del óleo.

<sup>215</sup> Unos años después, el propio retratado explicaba la génesis de este cuadro y su vinculación con el pintor, véase LAVIRGEN, P.: “Entre la amistad y el reconocimiento”, en: *Córdoba*, 24 diciembre 1996, p. 11. Suplemento dedicado en homenaje al pintor: Antonio Bujalance.

<sup>216</sup> Véase los comentarios de Antonio Bujalance para esta labor en “Una ilusión cumplida”, en: *Libreto de la XIX Semana Lírica Cordobesa*. Imprenta Provincial de Córdoba, p. 10.

En el recital intervinieron Pedro Lavirgen, Carmen González y Sergio de Salas, acompañados por Antonio López. El concierto levantó el entusiasmo del público. Ya en la primera parte acabó poniendo a los asistentes en pie, quienes ofrecieron en las intervenciones calurosos aplausos. El tenor llevó al delirio al abarrotado auditorio con la interpretación de la romanza de *La tabernera del puerto*. El recital finalizó con el terceto de *Marina*, pero los interminables aplausos y los continuos bravos obligaron a una nueva intervención de cada uno de los tres artistas. Por consiguiente, se trató de un concierto realmente memorable, que fue retransmitido por Radio Priego, en directo y en diferido.<sup>217</sup>

Un grupo de admiradores prieguenses realizó una entrevista al cantante para la revista *Adarve*, de la que señalamos el comentario que ofrece sobre el temperamento en esta profesión:

“He oído a un cantante decir que el temperamento no existe en el cantante, que es un producto de la mente, de la intención mental y del propósito premeditado y yo desmiento rotundamente eso, y el que así habla no es un gran artista; el artista desde el punto de vista musical, métrico y académico, todo lo que tú quieras, pero artista desde el punto anímico, interpretativo y de sensibilidad, para mí no existe. Artista es el que siente el canto con su alma y canta con su alma ordenado por el cerebro y con la técnica de lo que es la emisión en el canto, así como el manejo del instrumento técnico.”<sup>218</sup>

Finalmente en este año 1987 –al que venimos haciendo referencia–, el tenor se presentaría de nuevo ante el público cordobés. El motivo sería la celebración de un concierto enmarcado en los actos del 63 Día Universal del Ahorro, el cual fue ofrecido también en Jaén.<sup>219</sup> El día 1 de noviembre y en la Mezquita-catedral, su voz se unía a las de Sergio de Salas y Josefina Arregui, con la Orquesta Sinfónica de Madrid dirigida por Miguel Roa.

---

<sup>217</sup> Confróntese M. F.: “Recital de zarzuela”, en: *Adarve*, Diario de agosto 1987, n.º 271-272, p. 12. Recoge en fotografía el momento en el que los cuatro reciben el aplauso del respetable.

<sup>218</sup> AA.VV.: “Entrevista a Pedro Lavirgen”, en: *Ídem*, p. 13. En este caso se ilustra con una fotografía del tenor con la soprano.

<sup>219</sup> Entrevista del tenor con la autora. Cajasur patrocinaba la realización de este mismo concierto en Jaén el 31 de octubre de 1987.

El diario *Córdoba* lo califica como un concierto millonario en éxitos artísticos y aplausos, en el que el trío de voces se alternaba compartiendo algunas partituras. Por Pedro Lavirgen parece que no pasaban los años –afirmaba el crítico– y como siempre que cantaba en su tierra, lo dio todo, volcándose de manera casi suicida. Aunque sea un tópico, nuevamente señala que su actuación fue la mejor en los últimos cinco años, deteniéndose para explicarnos algunas de sus intervenciones, como la entrega y alma puestos en *Vesti la giuba*, la interpretación del *Improviso*, el magnífico dúo con el barítono, y el trío de *Il trovatore* en el que los tres arrancaron bravos y furibundos aplausos.<sup>220</sup>

## 2.2. TEATRO DE LA ZARZUELA: INAUGURACIÓN DE LA TEMPORADA

Como hemos afirmado anteriormente, el acontecimiento más relevante de este año en el campo profesional se produce cuando en noviembre Pedro Lavirgen pisa de nuevo el escenario del Teatro de La Zarzuela. Posteriormente ofrece un Concierto de Navidad también en la capital de España y otro en el Kennedy Center de Washington. Pasemos a analizar cómo se desarrollan.

El 3 de noviembre de 1987 volvía al escenario del Teatro de La Zarzuela *La revoltosa*, de López Silva, Fernández Shaw y Chapí, y una zarzuela cómica en un acto: *El dúo de la Africana*, de Manuel Fernández Caballero y libreto de Miguel Echegaray. El Teatro Lírico Nacional presentaba un montaje nuevo para la primera, mientras que para la segunda recurría al de tres temporadas anteriores. Se trataba de un breve ciclo, con el que este teatro atendía a tres frentes: la ópera, el ballet y el lirismo español.

---

<sup>220</sup> Confróntese CLAVE DE SOL: “El concierto del ahorro, con éxito”, en: *Córdoba*, 3 noviembre 1987, p. 31. Se recogen dos instantáneas del concierto con el trío vocal, con el fondo de la orquesta entre los arcos de la mezquita. Para un seguimiento de otros actos remitimos a LUQUE, R.: “Música y premios culturales para festejar el 63 Día Universal del Ahorro”, en: *Córdoba*, 2 noviembre 1987, p. 5.

*El dúo de la Africana*, dividida en tres cuadros, había sido estrenada en el Teatro Apolo de Madrid en 1893<sup>221</sup>. Se trata de uno de los hitos de la historia del género chico, cuya acción transcurre entre los bastidores de un teatro de ópera de segunda fila cuando se prepara el ensayo para montar *L'Africana* de Jacques Meyerbeer. Se suceden situaciones divertidas, llenas de comicidad: el tenor de la compañía Giuseppini (realmente es de Aragón), está enamorado de la soprano Antonelli (es sevillana) que es la mujer del empresario Querubín, cuyo lema es ahorrar en todo. La obra representa la propia vida de un teatro por dentro, con presencia continua del coro.<sup>222</sup>

Musicalmente, el tenor interviene en el dúo *Oh! mia Selika* de la *L'Africana*, que se interrumpe cuando el celoso empresario aparta al tenor, que entona la primera estrofa de la verdiana *La donna é mobile*. Asimismo, pone su voz en el duetto cómico *Cara mia figlia*, en el momento culminante como es la célebre jota *No cantes más la Africana, vente conmigo a Aragón*; y en el Dúo de *La Africana*, con el que termina la zarzuela.<sup>223</sup>

Con los montajes para la nueva temporada madrileña reaparecía José Luis Alonso, un director que a los ojos de Enrique Franco (*El País*) había logrado delicias en *La revoltosa*, con escenarios y figurines de *El dúo de la Africana* propios, en una ironizada reproducción de los gustos de la época, con la que aplaudió a Pedro Lavirgen en Giuseppini, a la Meneses en la Antonelli y a José María Pou en el empresario de ópera barata.<sup>224</sup>

El periódico *ABC* calificó de triunfal la vuelta del género lírico español a La Zarzuela, colmado en la inauguración de la temporada por un público pródigo en ovaciones que premiaron a todos los partícipes, con rúbrica en números

---

<sup>221</sup> CASARES RODICIO, E.: (Coord.) *Diccionario de la Zarzuela. España e Hispanoamérica*. Tomo I, *Ídem*, p. 684. Tras el estreno la zarzuela, se representó 211 veces seguidas sin interrupción, y, durante meses no se oía otra cosa en todas partes más que la celeberrima *Jota* que incluso realizó el mayor de los prodigios de aquella época: interrumpir una corrida de toros.

<sup>222</sup> Para un análisis más profundo de esta página musical remitimos a *Ídem*, pp. 682-685.

<sup>223</sup> *Ídem*.

<sup>224</sup> Confróntese FRANCO, E.: “El género chico se come al grande”, en: *El País*, 5 noviembre 1987. Archivo digital *El País*. Como señala el artículo, para la ocasión se editó un libro-programa muy cuidado, y uno de los más interesantes textos de los preparados e impulsados por José Luis Rubio, gracias al valioso material gráfico y a las colaboraciones.

concretos, en las intervenciones orquestales y con hallazgos escénicos, en definitiva, con una representaciones de nivel infrecuente. En *El dúo de la Africana*, se detiene en elogiar a cada uno de los participantes y, en lo que atañe a la pareja central, le reconocer su capacidad para establecer comunicación con la sala:

“Josefina Meneses pertenece a la raza de tiples herederas de las que en el pasado tenían su público, y antes que por la dulzura de la voz hemos de aplaudir la entrega al cantar, desenvolverse y frasear con claridad. Virtud, la última, no corta, que también resalta en la veterana clase de Pedro Lavirgen, con voz que siempre conserva una jerarquía y José Luis Alonso línea de artista, que la tiene. Fueron ovacionados en el dúo, como lo fue el coro en el de la murmuraciones.”<sup>225</sup>

Tras la función inaugural se sucedieron hasta un total de nueve funciones, repartidas a lo largo del mes de noviembre.<sup>226</sup> En este mismo mes publicaba la revista *Ritmo* una entrevista al tenor: “Un cantante que no ha apostado por el divismo”. En ella explicaba su carrera operística, diversas anécdotas y lo que para él significaba ser un intérprete de técnica y estilo veristas.<sup>227</sup> Posteriormente, la soprano Josefina Meneses y Pedro Lavirgen unirían de nuevo sus voces ofreciendo junto al pianista Antonio López, un concierto en el Kennedy Center de Washington el 16 de diciembre.

Cuatro días más tarde, Lavirgen actúa en solitario en un singular Concierto de Navidad y junto a la Banda Sinfónica de Madrid brinda en el Teatro de la Villa de la capital un programa dedicado por entero a *La Jota*, en el que su voz, en plena forma, va a proporcionarle un enorme éxito. Tanto, que el maestro director propuso al tenor mismo programa para llevarlo al Palau de la Música de Valencia seis años más tarde.<sup>228</sup>

---

<sup>225</sup> Vid. “«El dúo de la Africana» y «La Revoltosa», en el brillante arranque lírico de la Zarzuela”, en: *ABC*, 5 noviembre 1987. A.P.T. Este artículo analiza las peculiaridades del libreto y música de un programa “seductor”. Reconoce el cuidado en lo escénico, servido por un coro nutrido con doble acierto al cantar y en la acción. Elogia a la Orquesta Sinfónica de Madrid, pulcra en una ejecución atenta, muy lejos de un mero acompañamiento rutinario.

<sup>226</sup> Entrevista de la autora con el tenor (16 noviembre 2004). Entre otros, los días 11, 13, 15, 20, 22, 26 y 29 de noviembre de 1987.

<sup>227</sup> “Entrevista. Pedro Lavirgen. Un cantante que no ha apostado por el divismo”. *Ritmo*. Madrid, nº 582, noviembre 1987, p. 50.

<sup>228</sup> *Ídem*.



### 2.3. CUANDO LA VIDA SE TORNA AMARGA, 1988

En marzo de 1988 Pedro Lavirgen y su familia van a pasar por las horas más amargas de sus vidas cuando fallece, en trágicas circunstancias (domingo día 6), el hijo primogénito: Antonio Luis, joven estudiante de Ciencias de la Información que contaba con veintiocho años de edad.

Toda familia sufre en silencio su drama personal hasta que, pasados tres meses, el artista ofrecía un testimonio de su sufrimiento y de la aceptación de la irreparable pérdida con enorme resignación cristiana. Como él mismo explicaba, poco antes de acabar 1987 le ofrecieron una entrevista por radio en la que el locutor le preguntó cómo se sentía, a lo que respondió: “Me siento tan feliz que tengo miedo de que algo venga a perturbarme esa felicidad”.<sup>229</sup> Esta felicidad le ha sido arrebatada y en su lugar se ha instalado el desánimo, ante el que tiene el siguiente posicionamiento vital:

“Este dolor me acompañará todos los días que me quedan de vida, pero yo soy buen creyente y esa fe que tengo en Dios me obliga a razonar y estoy seguro que me llevará a una serenidad que ahora mismo no tengo. (...) Dios me ha permitido disfrutar de todas las emociones que se pueden sentir en esta vida. Creo que no hay nada que se le pueda parecer al gozo de un cantante lírico después de triunfar en un teatro. Dios ha querido que experimente el dolor extremo. Y ante este, yo le respondo: «Me has elegido a mí para esto. Pues bueno, Señor, lo acepto y me resigno». (...) Estamos sufriendo la pérdida con demasiada

---

<sup>229</sup> Confróntese PARRA, J.: “Pedro Lavirgen: “Dios ha querido que experimente el triunfo y el sufrimiento extremos”, en: *Ya*, 23 mayo 1988. Centro de Documentación Musical de Madrid. El día 29 de diciembre le realizaban una entrevista, aparte de reflejar su itinerario profesional, dejaba al descubierto algunos aspectos de su itinerario vital. Se mostraba como creyente y explicaba su aspecto optimista ante la vida, señalando que a ello contribuía la buena dosis de confianza en sí mismo: “Tengo confianza en mi destino, en la vida misma. Además Dios me ha dado una mujer maravillosa, unos hijos sanos, fuertes, guapos incluso; inteligentes (aunque no excelentes estudiantes). Pero yo creo que con lo dicho anteriormente, hay motivos para darle gracias a Dios. Y para ser optimista.” Comentando sobre la juventud, se refiere a ella no como una época de la vida, sino como “un estado de la mente, una demostración de la voluntad, una cualidad de la imaginación, el vigor de las emociones...” y leía este texto completo, que enmarcado lo tiene en casa y lee cuando siente la tentación del desaliento. Véase BUSTO, A.: “Los entusiastas primero”, en: *Revista Pasionario*. Santuario de Santa Gema. Año LXXII, Madrid. Febrero 1988, pp. 40-42.

intensidad. Creo que hay que ser algo más fríos y pensar que la vida está ahí, que la vida es un don de Dios y no hay que maltratarla. En nuestro caso nos ocurre que el corazón puede a la razón.”<sup>230</sup>

En estos momentos le ayudan a seguir hacia adelante sus cuatro hijos (Pilar, Pedro Miguel, Francisco Javier y Mario) y Paquita, su mujer, pues considera que ellos le necesitan todavía mucho. Pese a todo siente un gran amor hacia la vida, pues a sus cincuenta y siete años –afirma– está sano, tiene voz, aunque no dirá intacta, porque los años no perdonan a nadie, pero todavía es útil, por lo que debe ilusionarse con los proyectos futuros.<sup>231</sup>

Nos sorprende el hecho de que aun en estas circunstancias, aflore el sentimiento optimista. Es el suyo un positivo planteamiento ante la vida, la única manera de poder afrontarla y hacer de ella un camino de ilusión y esperanza.

Tras esta amarga experiencia, un profundo sentir que sin duda acompaña a la familia durante toda la vida, la vuelta del tenor a los escenarios tiene lugar a principios de julio con la ópera *Carmen*, interpretada ante el público cántabro; y a continuación pasa a desarrollar una serie de conciertos que, con partituras de zarzuela, le llevan a Nueva York, Chicago y Dublín.

Para la *Carmen* en la ciudad de **Santander**, el reparto estaba encabezado con los nombres de los protagonistas principales: Sofía Salazar (Carmen), Montserrat Obeso (Micaela) y el envidiable Pedro Lavirgen, “un don José pleno, dramático, macizo, como si el propio Bizet hubiera estado presente”. Estuvieron dirigidos por Javier Pérez Batista quien elevó el espectáculo a un inesperado Everst, con muchos momentos *laudeamos*.<sup>232</sup>

La representación de esta página de Bizet se insertaba en un Ciclo de Ópera promovido por la Asociación Cántabra de Amigos de la Ópera, ACAO, que para el año siguiente contaría nuevamente con Pedro Lavirgen, porque “su nombre garantiza el éxito”. Efectivamente, en el ciclo de 1989, tras *La traviata*,

---

<sup>230</sup> *Ídem.*

<sup>231</sup> *Ídem.*

<sup>232</sup> PARDO, F.: “La ópera «Carmen» hizo vibrar el Coliseum”. A.P.T. Recorte de prensa, Santander julio 1988. Recogido en Apéndice Doc. N.º 215. La Coral Vallisoletana trabajó mucho y bien.

se representaron *Payasos* y *Cavalleria*, que gozaron de una buena acogida, como lo mostró un público que aplaudió en el abarrotado Coliseum de Santander.<sup>233</sup>

Siguiendo a Ricardo Hontañón, crítico de *El Diario Montañés*, los títulos veristas pusieron un brillante broche al ciclo, obteniendo niveles de jerarquía unánimemente aplaudidos. En la obra de Ruggiero Leoncavallo “Pedro Lavirgen y la soprano invitada, dieron la nota principal, tanto por sus timbres y su buen decir, como por la densidad dramática que supieron dar a esta obra, espléndida en su realización escénica y en la que hay que apuntar la correcta participación de Sergio de Salas”, aunque al cronista éste último sigue sin convencerle. Añade cómo la respuesta del público fue fenomenal, pues esperó a que solistas, el coro y la Orquesta Sinfónica de Bilbao concluyeran este primer título para aplaudir de manera generosa.<sup>234</sup>

A finales de julio, Pedro Lavirgen ofrecía junto a otro artista cordobés, Antonio López, un concierto de zarzuela en el Auditorio principal de la Organización de las Naciones Unidas de **Nueva York**, patrocinado por el Ministerio de Asuntos Exteriores y la Comisión del V Centenario.<sup>235</sup> Se trataba sin duda de una oportunidad excepcional para promocionar la música hispana a nivel internacional, un nuevo espaldarazo para este género español y que se sumaba a la labor que venían desarrollando en este continente Montserrat Caballé y Plácido Domingo. Pedro Lavirgen, con tantos años de profesión a sus espaldas, señalaba que este concierto representaba una vieja aspiración, la oportunidad de

---

<sup>233</sup> Cfr. SANDOVAL, J. A.: “Pedro Lavirgen canta hoy «Payasos» en el Coliseum”, en: *Diario Montañés*, Santander, 5 julio 1989, p. 11. Se recoge una foto del tenor paseando por el Sardinero. En este artículo se comenta su revelación como solista cuando debutó en sustitución del tenor en *Marina*, pero erróneamente refieren la anécdota con la zarzuela *Doña Francisquita*. En esta misma página del rotativo se recoge la crítica de HONTAÑÓN, R.: “Digna representación de «Traviata», drama de amor y muerte”.

<sup>234</sup> Cfr. HONTAÑÓN, R.: “La orquesta sinfónica de Bilbao, muy aplaudida en la clausura del ciclo de ópera”, en: *El Diario Montañés*, 7 julio 1989, p. 8. En *Cavalleria* intervino Francisco Ortiz y elogia la labor del coro de la ABAO y la Orquesta de Bilbao.

<sup>235</sup> “Las caras de la noticia: Pedro Lavirgen y Antonio López”, en: *ABC*, Madrid, 26 julio 1988, p. 7. Se ilustra con la fotografía de ambos compartiendo actualidad con Manuel Romero, Gabino Puche, La Reina de Inglaterra, Rafael Alberti, Luis Rosales y Plácido Domingo, de quien se anunciaba que sería investido Doctor Honoris Causa por la Universidad Complutense de Madrid.

exponer una muestra de música española. Antonio López, pianista, profesor y director del Conservatorio de Música de Priego, lo afrontaba como un nuevo reto al volver a actuar ante un público tan exigente como el norteamericano.<sup>236</sup> Ambos artistas actuarían de nuevo en octubre ofreciendo un concierto en Chicago.

Unos días después de su actuación con *Don Carlo* en Barcelona (de las que nos ocuparemos en el siguiente epígrafe) Pedro Lavirgen vuela a Irlanda para ofrecer en **Dublín**, en el Royal Hospital Kilmainhan (14 de noviembre de 1988), un concierto organizado por el Instituto de Cultura Española. Cantando con Josefina Arregui y acompañado de la RTE Concert Orchestra, dirigida por Prionnsias O' Duinn, abordan un programa de repertorio español inaudito en estas latitudes, con música de Jiménez, Chapí, Serrano, Caballero, Luna, Vives y Sorozábal, ofreciendo solos, dúos y números orquestales.

El periódico irlandés *The Irish Times* explicaba la zarzuela a sus lectores y elogiaba la labor de los solistas:

“With soloists of the calibre we heard on Sunday, namely Josefina Arregui, soprano, and Pedro Lavirgen, tenor, the revival should be sustained for quite a time (...) While a strong Spanish flavour was all pervasive in the music, particularly in the attractive rhythms which the orchestra conveyed so assuredly, the performance had one major flaw. The purely orchestral items were played with a spirit which tended towards brash rhythmic gaiety all times. But, when the soloists joined, the orchestra should have relented sufficiently to avoid swamping whole phrases from two fairly powerful voices. Thankfully, two of the most enjoyable items fared better than most Leandro's Romance («La Tabernara del Puerto» Sorozabal) and the closing duet («El Duo de la Africana» Jimenez).<sup>237</sup>

A lo largo de este año, Pedro Lavirgen amplía su campo de actuación profesional. Como tal, va a formar parte de los jurados de diversos concursos de canto: el I Concurso Julián Gayarre, celebrado en Madrid y que nada tiene que ver

---

<sup>236</sup> AGUILAR, J. M.: “Pedro Lavirgen y Antonio López darán un concierto de zarzuela hoy en la ONU”, en: *ABC*, 26 julio 1988, p. 36.

<sup>237</sup> HOLLWEY, P.: “«Zarzuela», opera at RHK”, en: *The Irish Times*, 16 noviembre 1988. A.P.T.

con el que se celebra en Navarra; el certamen que organizó El Corte Inglés en Bilbao; y otro organizado por la Organización Nacional de Ciegos de España en Madrid. En septiembre forma parte del Concurso de Canto “Julián Gayarre” de Pamplona, en su segunda edición, presidido por José Carreras y junto a Marcel Prawy, Agustín Fancelli, Luis Andreu, Fernando Pérez y Giuseppe Di Stefano.<sup>238</sup>

Estando en la ciudad navarra sería entrevistado por diversos medios, de los cuales (como hemos venido haciendo a lo largo de nuestra investigación) reproducimos solamente aquellos aspectos más novedosos. El tenor cordobés considera que los concursos de canto tienen una doble vertiente para los cantantes que empiezan, dependiendo siempre de la personalidad del concursante. La vertiente positiva, ganar un primer premio, puede ser decisivo para la carrera; la negativa, la frustración que supone no conquistar ni siquiera una bolsa de estudio. A personas impresionables les puede hacer una mella tan profunda que les lleve a tomar decisiones tales como dejar la carrera.<sup>239</sup>

Desde su presencia en el mundo de la enseñanza del canto y su contacto con la profesión, Lavirgen asegura que el futuro de un joven cantante español, en el panorama del territorio nacional, no es precisamente alentador: un solo teatro y temporadas o festivales esporádicos no ofrece estructuras suficientes para labrarse una profesión, y todavía no puede hablarse de ninguna compañía estable. Le disgusta tener que hablar del procedimiento, pero no es otro: “ganar un concurso aquí o en el extranjero, ir a estudiar fuera, tener ocasión de un debut con cierta repercusión y volver a España con un nombre”.<sup>240</sup>

A pesar de las circunstancias, explica que en España hay muchas primeras figuras y buenas voces en la escuela de canto: son voces con una especial característica de luminosidad, de *pasta*, cualidades muy ibéricas que, unidas al temperamento, hacen a los grandes cantantes que hemos tenido, como Miguel

---

<sup>238</sup> Cfr. B. E: “Pedro Lavirgen: «El nivel de los concursantes es bueno, especialmente entre las mujeres»”, en: *Navarra hoy*, 2 septiembre 1988, p. 20. El artículo ofrece también una foto del tenor.

<sup>239</sup> O.B.: “El concurso «Julián Gayarre» puede llegar a ser uno de los mejores de Europa”, en: *Diario de Navarra*, 31 agosto 1988, p. 24. Recoge una foto del tenor.

<sup>240</sup> *Ídem*. Como hemos observado, esta idea ha sido una constante en las declaraciones que viene efectuando el tenor.

Fleta, Hipólito Lázaro, o Gayarre, por no citar los de ahora, pues sería muy larga la relación. Considera a éste último junto a Caruso, los prototipos de tenores en toda la historia del canto.

En su condición de catedrático en el Conservatorio de Música de Madrid, está constantemente examinando, midiendo cualidades y posibilidades: “Yo me fijo en el talento musical que se demuestra en la primera o, a lo más, segunda pieza; y después en la voz, en la afinación, sensibilidad, buen gusto, línea de canto, estilo, siempre, eso sí, a partir de que la voz supere un mínimo suficiente”.<sup>241</sup>

Para este tenor la voz es un vehículo idóneo para ejercer una fascinación sobre el público: “Ha habido y hay voces, sólo suficientes, que han hecho, gracias a la fascinación que ejercen sobre el público, una carrera de primer orden” y comenta a modo de ejemplo al tenor Aureliano Pértile, que con una voz mediana pero con un supertalento para la interpretación, fue el tenor predilecto de Toscanini. A José Carreras, lo define como “uno de los tenores en repertorio romántico más cualificado, con más fascinación, con una voz muy especial, especialmente bella y con características muy peculiares”.

Habla también del estrellato, en tanto que va unido a un talento de primer orden, pero en ocasiones está en consonancia de la personalidad del cantante que no siempre se consigue por valores absolutamente artísticos. Eso exige también una colaboración exterior. Finalmente, habla de sus aspiraciones cumplidas porque ha hecho una carrera de ópera profesional de primera clase, palabras que justifica porque durante veinticinco años ha actuado en teatros de todo el mundo. Se encuentra satisfecho y su último deseo es celebrar la veinte temporada en el Liceo de Barcelona, que va a cumplir próximamente, en noviembre, con una función especial de *Don Carlo*.<sup>242</sup>

---

<sup>241</sup> *Ídem.*

<sup>242</sup> *Ídem.*

### 2.3.1. El último *Don Carlo*: adiós al Liceo de Barcelona

En noviembre de 1988, Pedro Lavirgen subía nuevamente al escenario del Gran Teatro del Liceo de Barcelona, tras una ausencia de seis años. Durante este tiempo, el escenario más grande dedicado a la ópera en España, había seguido su propia historia bajo el nuevo régimen del Consorcio, con Luis Andreu como administrador artístico. Para entonces se habían incorporado dos nuevos maestros de coro: Romano Gandolfi y Vittorio Sicuri. Ello supuso un gran avance para el Coro, pues permitió al conjunto comprometerse en óperas de gran dificultad, de ahí que –en palabras de Roger Alier–, el progreso del coro fuese lo más notable de la gestión del Consorcio.<sup>243</sup> Se estrenaron nuevos títulos (*Moses und Aron*, de Arnold Schönberg; *Edip i Jocasta*, de José Soler; *Lucio Silla*, de Amadeus Mozart; *Lulú*, de Alban Berg; *Armida*, de C. Gluck...). Se sucedieron las temporadas de ballet, que de primavera se pasaron al otoño para verse reducida progresivamente, y desaparecía el Festival Pro Música, tras su cuarta edición.

En un balance muy general de esos años observamos que en el Liceo se redujo el número de títulos pero se incrementó el número de las funciones, dándose cuatro y hasta cinco representaciones –como justificaba el Consorcio– para rentabilizar las inversiones, teniendo en cuenta que el aforo siempre estaba lleno. El público aplaudió con delirio en los recitales a: A. Kraus, F. Bonisoli, M. Caballé en su homenaje al XXV Aniversario de su debut en el Liceo. Esta fue una etapa de expansión muy positiva, pero no carente de dificultades de financiación. Se encarriló el nivel artístico con artistas de relevante prestigio internacional, haciendo su debut liceísta los valores internacionales Pilar Lorengar, Jon Vickers, Nicolai Giurov, entre otros, conformándose repartos encabezados por voces de lujo, y contando con cuidadas producciones como las de Jean Pierre Ponnelle. En 1987 se representó una producción madrileña de *Mefistófeles*, incluso se entrenó una producción propia: *Fedora*.

---

<sup>243</sup> Vid. ALIER, R.: *El Gran Teatro del Liceo*. Editorial Daimon, México, 1986, p. 94.

Por supuesto, se repusieron títulos interesantes; muchos de ellos correspondía al repertorio más emblemático de Pedro Lavirgen en su tiempo, pero ahora, en voz de otros tenores del panorama operístico más internacional.<sup>244</sup>

Siguiendo el resumen que Marcel Cervelló y Pau Nadal realizan para el *Suplemento del Anuari 1947-1997 del Gran Teatre del Liceu*, queda de manifiesto lo excepcional de las representaciones por calidad o lo señalado por su falta, nos apuntan un *Trovatore* donde Franco Bonisolli hizo todo tipo de travesuras; unas *Aidas*, temporadas 83/84 y 86/87, que no acabaron de levantar el vuelo; una temporada sin ningún título verdiano. En la temporada 1987/88 ninguno de los tres (*Ballo, Trovador y Otello*) obtuvo el éxito que se esperaba.<sup>245</sup>

La función inaugural de la Temporada de Ópera 1988/89 fue un *Don Carlo* ofrecido el día 7 de noviembre en “función de gala”, como se seguía denominando, aunque ya no se veían esmóquines. Con este título se presentó en el Liceo Margaret Price y se despidió Pedro Lavirgen.<sup>246</sup> Interpretaba el rol de Don Carlo alternando con tres tenores más en el reparto, Luis Lima<sup>247</sup>, Antonio Ordóñez y Rubén Domínguez, para las cinco funciones programadas (los días 7, 10, 12, 13 y 15 de noviembre).<sup>248</sup>

---

<sup>244</sup> Durante los seis años de ausencia del Liceo de Pedro Lavirgen si analizamos los títulos que forman el repertorio de Lavirgen, éste fue abordado por los tenores, para el rol y año, de la siguiente manera: José Carreras/ Ernesto Veronelli, Don Carlo, 1982; Giuseppe Giacomini, Don Alvaro, 1983; Carlo Cossutta, Otello y Radamés, 1983; Franco Bonisolli, Manrico, 1983; Plácido Domingo en 1983, y Jaime Aragall/ Lando Bartolini en 1985, como Cavaradossi; Carreras/Corneliu Murga/Nunzio Todisco, Don José, 1983; Ermanno Lauro/Bartolini, Calaf, 1984; Jon Vickers, Samson; Domingo, Otello, 1985; Bartolini, Chènier, 1985; Carreras, Gabriele, 1986; Jesús Pinto, Pollione, 1986; nuevamente Carreras como Don José, 1986, en una de sus últimas apariciones en escena antes de la grave enfermedad que lo mantuvo apartado de los escenarios hasta 1988 en que ofrece un recital (una enfermedad vivida por todo el mundo operístico y su recuperación festejada como un verdadero acontecimiento); Bartolini/Pinto, Radamés, 1987; Nicola Martinucci/Zurab Satkilava, Luigi, 1987; Corneliu Murgu, Turiddu, 1987; Giacomini, Canio, 1987; Mauro/Bartolini, Manrico, 1988; Vladimir Atlantov/Bruno Sebastian, Otello, 1988; Alfredo Kraus, Fernando, 1988. Datos obtenidos de la obra *Anuari 1947-1997 del Gran Teatre del Liceu*. Associació Amics del Liceu. Àmbit Serveis Esitorials. Barcelona 1997, pp. 100-114.

<sup>245</sup> Confróntese *Suplemento del Anuari 1947-1997 del Gran Teatre del Liceu*. Associació Amics del Liceu. Barcelona, 1997, pp. 12-14. Ni el nombre de estos títulos (excepto el director de *Otello*), ni estos aspectos son mencionados en la síntesis que para esos años realiza CERVELLÓ, M. y NADAL, P.: *El Gran Teatre del Liceu*. pp. 50-51. Deducimos que fueron ignorados porque no fueron destacables.

<sup>246</sup> *Anuari 1947-1997 del Gran Teatre del Liceu* p. 14. La despedida de Pedro Lavirgen también se recoge en CERVELLÓ, M. y NADAL, P.: *Op. cit.*, 51.

<sup>247</sup> Véase Cartel anunciador del *Don Carlo*, en: *La Vanguardia*, 10 noviembre 1988, p. 46. Se anuncia a Luis Lima para las funciones de los días 10 y 12.

<sup>248</sup> *Anuari 1947-1997 del Gran Teatre del Liceu*, p. 114.



Será la última vez que Pedro Lavirgen comparta cartel en este teatro, anunciado para la función del día 12, junto a Radoslaw Zukowski (Felipe II) Fernando Belaza (Don Rodrigo), Harald Stamm (Inquisidor), Alfonso Echeverría (Fraile), Maya Tomadze (Elisabetta) y M<sup>a</sup> Luisa Nave (Éboli). La Orquesta estaba dirigida por Thomas Fulton, para una producción de Bühnen der Stadt Bonn, con la escenografía de Josef Svoboda.<sup>249</sup>

Explica Jaime Tribó que, para estas representaciones del título de Verdi, se pretendía dar una oportunidad a los cantantes que hubiesen obtenido un premio en el Concurso Internacional de Canto “Francisco Viñas”. Una forma de dar más aliciente, decidida por Miguel Lerín, consistió en contar con la intervención del afamado Lavirgen como figura añadida para la función del día 12, quien al parecer aceptó con mucha ilusión. Según nos indica, una vez iniciada la temporada, Luis Lima se indispuso (especialmente en su voz central, los agudos los tenía todos pero el centro se rompía) por lo que el tenor Lavirgen que tenía prevista su actuación para la tercera función, intervino también en la segunda.<sup>250</sup>

Lamentablemente no podemos aportar ninguna crítica<sup>251</sup>, pero sí ofrecer la visión que el propio Pedro Lavirgen nos daba, referente a estas representaciones, al ambiente personal que le rodeaba y a su propia percepción de los acontecimientos. Tras las trágicas vivencias personales, el tenor se retiró una temporada a la costa catalana, y un día, paseando por Barcelona, la inercia le condujo hasta el Liceo. Con cierta duda entró y subió a saludar a Luis Andreu, le manifestó el mal momento anímico por el que atravesaba, y aquel le propuso realizar una función de *Don Carlo* en noviembre. Le dejaba un amplio período de tiempo para que se decidiese e incluso, la posibilidad de renunciar en caso de que no se encontrara con la fortaleza suficiente como para afrontarlo. Pensando que

---

<sup>249</sup> Cartel anunciador del *Don Carlo* en el Liceo, en: *La Vanguardia*, 12 noviembre 1988, p. 51. También se puede ver en la información diaria de cartelera correspondiente al diario de fecha de 11 noviembre, p. 37.

<sup>250</sup> Entrevista a Jaime Tribó (Barcelona, 21 de junio de 2000).

<sup>251</sup> Tras un vaciado del diario *La Vanguardia* no hemos hallado ninguna crítica de estas representaciones.

así completaría sus veinte temporadas seguidas en el Liceo, la propuesta le subió bastante el ánimo.<sup>252</sup>

El público iba preparado para ovacionarlo, pero reconoce que no estuvo bien, no es que pasara nada escandaloso añade –pero estaba muy afectado, ni brillante, ni mucho menos; simplemente pasó como pudo la obra: “Noté que la gente se apagó y esto es muy ingrato porque la gente no se acordó de mis noches de gloria en el Liceo. Me brindó aplausos con mucha cortesía y hasta con afecto”. A la puerta esperaba que se festejaran sus veinte años en el Liceo, en su lugar vio caras mustias, y la ausencia de algunos a los que esperaba encontrarse. Comprendió que el público era así y como tal tuvo que aceptarlo. Este es el recuerdo de su última actuación liceísta.<sup>253</sup>

Efectivamente, con la ópera *Don Carlo*, Pedro Lavirgen cerraba la historia que había ido escribiendo función tras función en el Liceo de Barcelona, como puede verse en el cuadro-resumen de sus actuaciones (véase en la página siguiente). Analizadas las actuaciones de Pedro Lavirgen, llegamos a las siguientes conclusiones:

- El empresario Juan Antonio Pamias (recordemos que aparte de las dotes directivas era un gran conocedor de la ópera y de su mundo vocal) intuyó en un joven debutante unas grandes posibilidades que fue mostrando título tras título y año tras año. Así lo demuestra el hecho de que desde su irrupción, en noviembre de 1964, el tenor no faltó a las temporadas de ópera, actuando ininterrumpidamente durante dieciocho, hasta marzo de 1982, para retornar en el año 1988. Así pues, la etapa liceísta del tenor está enmarcada en el periodo del empresario Juan Antonio Pamias.
- En ocho temporadas interviene en un solo título, que llega a representar como único reparto hasta en cuatro funciones.

---

<sup>252</sup> Obsérvese el error del tenor pues realmente era la temporada 19.

<sup>253</sup> Entrevista de la autora con Pedro Lavirgen (21 de septiembre de 2002).

**CUADRO RESUMEN  
ACTUACIONES DE PEDRO LAVIRGEN EN EL  
GRAN TEATRO DEL LICEO DE BARCELONA**

- Temporada 1964-1965: *Carmen* de Georges Bizet. Don José.  
Temporada 1965-1966: *Cavalleria Rusticana* de Pietro Mascagni. Turiddu.  
*I pagliacci* de Ruggero Leoncavallo. Canio.  
Temporada 1966- 1967: *Carmen* de G. Bizet.  
*María del Carmen* de Enrique Granados.  
Homenaje al Ballet del Liceo y a Joan Magriná.  
Temporada 1967- 1968: *Aida* de Giuseppe Verdi. Radamés.  
Concierto XXX Aniversario de la Fundación de RNE.  
*Marina* de Emilio Arrieta. Jorge.  
Temporada 1968-1969: *Don Carlo* de G. Verdi. Don Carlos.  
*Il trovatore* de Verdi. Manrico.  
Durante la tercera representación del último título se le hizo entrega de la Medalla de Oro del Liceo.  
Temporada 1969-1970: *Carmen* apertura de la Temporada. Cuatro.  
*La Dolores* de Tomás Bretón. Lázaro. Tres  
Temporada 1970-1971: *Aida*. Cuatro.  
Temporada 1971-1972: *La forza del destino* de Verdi. Don Álvaro. Alternaba Bergonzi.  
*I pagliacci* de Leoncavallo. Tres.  
Gran Gala Lírica. Homenaje a Juan Antonio Pamias.  
*Doña Francisquita* de Amadeo Vives. Fernando. Cuatro.  
Temporada 1972-1973: *Turandot* de Giacomo Puccini. Cuatro  
Temporada 1973- 1974: *L'amore dei tre re* de Italo Montemezi. Avito. Tres.  
*Il trovatore*. Tres.  
Temporada 1974- 1975: *La forza del destino*. Tres  
*Carmen*.  
*Macbeth* de Verdi. Macduff. Tres  
Concierto a beneficio de UNICEF  
*La Dolores*. Tres.  
Temporada 1975- 1976: *Lucia di Lammermoor* de G. Donizetti. Edgardo. Tres.  
Temporada 1976-1977: *Il trovatore*. Manrico. Tres.  
Temporada 1977- 1978: *I due Foscari* de Verdi. Jacopo. Apertura de la Temporada. Tres.  
*Aida*. Tres.  
*Adriana Lecouvreur* de Francesco Cilea. Mauricio.  
Temporada 1978- 1979: *La forza del destino*.  
Temporada 1979-1980: *Otello* de Verdi. Otello. Tres.  
*Turandot* de G. Puccini. Calaf. Tres.  
Temporada 1980-1981: *I pagliacci* de Leoncavallo. Canio.  
Temporada 1981-1982: *Il tabarro* de Puccini. Luigi. Tres.  
Temporada 1988-1989: *Don Carlo* de Verdi. Don Carlos. Dos.

- En siete temporadas representa hasta dos títulos distintos, y en dos de ellas, además, participa en un concierto junto a la Orquesta del Liceo.
- Durante dos temporadas aborda hasta tres títulos diferentes, más un concierto. Igualmente es el único tenor del reparto.
- En la temporada 1974-75 interpreta cuatro óperas diferentes, más un concierto, asumiendo en tres de ellas las tres funciones de cada obra.
- En tenor intervino en las funciones de apertura de las temporadas 1969/70 con *Carmen*; y en la 1977/78 con *I due Foscari* de Verdi. En aquellos años, dicho acto comportaba una marcada significación músico-social.
- A los cinco años de su debut, recibe la distinción de la Medalla de Oro del Liceo.
- Los títulos que representa son: *Carmen*; las verdianas *Aida*, *La Forza*, *Don Carlo*, *Il trovatore*, *Macbeth*, *I due Foscari* y *Otello*; los veristas *Cavalleria*, *Amore dei tre re*, *I pagliacci*, *Turandot* e *Il tabarro*; *Adriana y Lucia*; las españolas *La Dolores*, *María del Carmen*, *Marina* y *Doña Francisquita*. Observamos, pues, un predominio de los títulos verdianos seguidos de los veristas. Algunos de ellos se repiten en posteriores temporadas, *Carmen*, en cuatro; *Aida*, *La forza* y *Pagliacci*, en tres temporadas.
- Junto a las óperas de repertorio, el tenor interviene en obras nada frecuentes en las programaciones de antaño, como *Amore dei tre re*, *I due Foscari*, *María del Carmen*, incluso *Il tabarro*.

Con estas líneas no pretendemos reducir la calidad artística del tenor a datos meramente cuantitativos, pero éstos nos hablan de una permanencia en el tiempo merced a un compromiso con el público y una profesionalidad en cada cita. Recordemos que apenas ha cancelado sus contratos y que en alguna ocasión hubo de salir al paso supliendo a otro tenor que padecía algún contratiempo.

En el espectáculo operístico ofrecido durante las décadas de los sesenta y setenta, la responsabilidad se cargaba sobre el intérprete, el divo, que debía afrontar todas las funciones de la programación sin otro cantante que lo alternara (algo impensable en nuestros días). En torno a él giraba la atención de todo el espectáculo, haciendo olvidar las posibles deficiencias del entorno escénico.

Como testimonio de sus actuaciones en el Liceo hemos contado con las referencias de críticos que han mantenido su labor a lo largo del tiempo: Xavier Monsalvatge, Xosé Aviñoa, Arturo Menéndez Aleixandre, Oriol Martorell, Joseph Casanovas, Joan Arnau, Manuel Valls, Taverna-Bech, Marcello Cervelló, Miguel Ángel Catoni, Jesús García Pérez, José M<sup>a</sup> Colomer, Juan Manuel Infiesta, Jordi y Marcello Cervelló, Roger Alier y Pablo Nadal.

Tras haber ido desglosando cada temporada, título a título, crítica a crítica, como hemos hecho a lo largo de esta investigación, podemos comprender aún mejor las palabras de Jaime Tribó cuando nos indicaba que el éxito de Lavirgen fue tan grande desde sus inicios que el Sr. Pamias, empresario astuto y gran hombre de teatro, lo contrató para el año siguiente. Como nos comentaba:

“No se hacían cumplidos, o se funcionaba o no se funcionaba, la prueba es que jamás lo dejó escapar y cantó en todas las temporadas. Hay temporadas en las que llega a intervenir hasta en cinco ocasiones, que es muchísimo en una temporada de tres meses, porque el empresario sabía que era un cantante seguro, que respondía siempre, con óperas de repertorio, y raras también... y que el público lo quería muchísimo.”<sup>254</sup>

Por eso –añade–, desde el año 1966 ya lo tenemos a Pedro de divo, porque canta con diva, La Bumbry (gran promesa porque todavía estaba en la etapa ascendiente de su carrera). Desde esa fecha se convierte en una voz liceísta a quien se quiere y respeta, y que hace una comunicación público– cantante, como teóricamente debe ser, y que en cambio se da en muy pocas ocasiones.<sup>255</sup>

Igualmente, el Maestro Apuntador nos hace un excelente balance de la labor de Pedro Lavirgen en un teatro donde fue admirado como a pocos:

“Si algún teatro puede decir que lo ha querido al Sr. Lavirgen es el Gran Teatro del Liceo y no por falta de méritos porque los demostró. El cantante tiene un teatro donde ha sido más o menos querido, hay quien va una vez y no vuelve.

---

<sup>254</sup> Entrevista de la autora a Jaime Tribó (21 de junio de 2000). El aria a la que hace referencia pertenece a *La forza*, que interpretó en 1974. Recordemos que Xavier Monsalvatge dejaba en su crónica: “la ovación fue por su frenesí y su duración, de las que los liceístas dedican a muy pocos artistas.” Cfr. MONSALVATGE, X.: “Una buena reposición de «La forza del destino», en: *La Vanguardia Española*, 10 diciembre 1974, p. 66.

<sup>255</sup> *Ídem*.

Franco Corelli, vino, cantó dos *Toscas* y no vino nunca más; aquí se acaba su historia en el Liceo. La Callas hizo un concierto histórico, el 5 de mayo de 1959, y no vino nunca más.

El caso del Sr. Lavirgen ha sido una gran relación de gran amor de público y cantante, porque afortunadamente para nosotros – el público–, hubo una gran relación de cantante querido y respetado. Este respeto y estimación se consigue a base de años y de cosas difíciles. Teniendo su cronología vemos que no ha tenido nada fácil, todo *huesos*, todos, títulos del máximo compromiso. Un tenor que ha cantado cuatro veces *Carmen* en el Liceo, tres *Aidas*, tres veces *Trovador*, con todos los riegos que liga a este repertorio, nos habla de una cantante valiente, porque si no, no se canta este repertorio, ni *Pagliacci*, ni *Turandot*. Es un repertorio de Tenor Spinto, nunca ha sido Dramático ni creo que se hiciese pasar como tal. Ciertamente que ha cantado *Otello* y muy bien; había hecho Samson, en Murcia y Valencia; *Payasos* en todas partes, ha sido su caballo de batalla; casi siempre *Carmen*... Vocalmente, los problemas vocales son mayores en *Aida* y en el *Trovador*, que en *Payasos*, porque aquí está el gran actor, él ha tenido la gracia de dominar la escena. Pero cuando se canta *Si ben mio*... del *Trovador* no hay escena que lo salve; o se canta o no se canta. *Celeste Aida* no hay ninguna defensa escénica, se sale, se canta o no se canta.”<sup>256</sup>

Por todo lo expuesto, para nuestro entrevistado, Pedro Lavirgen ha quedado en el Liceo como uno del más grandísimo Don José y Canio, aunque crea que para el tenor sean más importantes vocalmente por el riesgo que tienen, *Aida* y el *Trovador*, en los que tuvo también los éxitos más reconocidos. Como apuntador involucrado en el espectáculo, *I due foscari* le pareció grandioso por los ensayos, por lo bien que estaba de voz (aunque en su pasión por su trabajo, reconoce que en cada momento según lo que ensayaba le parecía el *sumun* del espectáculo) y entre el éxito más hermoso destacaría *O tu che in seno agli angeli*, que recuerda especialmente como una de las arias que más han servido a su voz.

Gracias a las labores que desempeñaron y por las que compartieron el escenario, sabemos que Pedro Lavirgen compraba todos los periódicos y los leía

---

<sup>256</sup> *Ídem*.

de punta a punta, sabiendo perfectamente lo que decía cada crítico. Los comentaba con los aficionados, siendo muy apasionado juzgando las frases de un crítico y otro. En el trato con los cantantes ha sido queridísimo. “Como colega, el hombre estaba a los éxitos propios, naturalmente, y a los del vecino”.<sup>257</sup>

En el periodo del empresario Pamias las figuras más destacadas de la lírica internacional siguieron apareciendo en número creciente y empezaron a distinguirse unos cantantes españoles que alcanzaron pronto una categoría internacional. El Liceo supuso el primer impulso y Pamias supo combinar repartos estelares con la oportunidad que concedió a las voces prometedoras como las de Pedro Lavirgen, Vicente Sardinero, el tenor Ligerero Eduardo Jiménez, Ángeles Gulín (que tuvo que abandonar por motivos de salud), el barítono Juan Pons, José Carreras, quien en una carrera internacional estuvo amadrinado por Montserrat Caballé...; una lista que se remonta a la aparición de Enriqueta Tarrés (57/58), Manuel Ausensi, Juan Oncina, Montserrat Caballé (una de las mayores sopranos de la historia de la lírica mundial), o el impacto causado por el debut de Jaime Aragall. También de otras voces que además ejercieron una inmensa labor de difusión de la ópera. En el campo de la coreografía tuvo el Liceo figuras distinguidas en el ballet estable.<sup>258</sup>

Cuando Juan Matabosh y Pablo Nadal nos hacen, en su estudio, *El Liceu dels Seixanta*, un repaso de las voces más destacadas que han intervenido durante dos décadas, comienzan realizando un recorrido por las figuras femeninas, encabezadas por la primerísima Montserrat Caballé, fiel a su teatro y dispuesta a acudir puntualmente, siendo una pieza insustituible en las temporadas. La artista catalana estuvo secundada por otras grandes sopranos que se prodigan en un repertorio bien distinto al suyo, entre las que figuran Magdalena Bonifacio e Ingrid Bjoner. Con las referencias de ambas nuestro tenor es nombrado, porque

---

<sup>257</sup> *Ídem.*

<sup>258</sup> Cfr. ALIER, R.: *El Gran Teatro del Liceo*. Francesc X.Mata. Edic. S.L. Barcelona, 1994, pp. 69-71.

compartieron triunfo en los títulos *Lucia* y *Turandot*, respectivamente ( 1975/76 y 1972/73).<sup>259</sup> En otra cuerda, Fiorenza Cossotto era la mezzo oficial de la casa. Los “cossottistas” eran seguidores viscerales que la idolatraban, generando no pocas polémicas, aunque también hubo títulos para Grace Bumbry, al lado de Lavirgen, y otras como la correctísima Viorica Cortez o la espléndida Bianca Berini, entre otras.<sup>260</sup> Todos ellos son nombres que han figurado junto al tenor Lavirgen en numerosos escenarios internacionales.

En cuanto a los tenores, el público estaba más dividido, hecho que es fácilmente explicable si tenemos en cuenta que las máximas figuras de la época eran españolas y, casi todos, habían comenzado su carrera artística en el Liceo. Así, Jaime Aragall, José Carreras y Plácido Domingo eran divos de la casa antes de sus irrupciones en los panoramas internacionales.

Matabosh y Nadal comentan las figuras de relevante prestigio que pasaron por Barcelona; y, como observamos similitud entre éste apartado y un artículo de Antoni Sala aparecido en el *Diario de Sabadell* titulado “Ópera los príncipes del canto”, nos vamos a remitir a este último, porque nos amplía cierta información sobre esta cuerda de voces masculinas, en lo que a las actuaciones en el Liceo se refiere, y porque realiza una breve descripción de cada una de ellas. Puesto que el artículo fue escrito en 1979, nos hemos limitado a verificar si tuvieron actuaciones posteriores, en cuyo caso las añadimos.

Comienza Antoni Sala señalando a Franco Corelli, que cantó en la temporada 1961/62 *Tosca* y lo describe en estos términos: en la línea heroica, con grandes facultades, pero con un equilibrio de registros. Un tenor, muy completo, al que conocieron más por los discos que por la única ópera que cantó en Barcelona, una lástima, ya que el Liceo quedó al margen de uno de los últimos Divos.<sup>261</sup>

---

<sup>259</sup> Véase MATABOSH, J. Y NADAL, P.: “El Liceu pels volt dels seixanta”, en: *El Liceu dels Seixanta*, 1957-1972. Associació d’ Amicss del Liceu. Art-Co/2000. Barcelona, p. 27.

<sup>260</sup> *Ídem*, p. 31.

<sup>261</sup> Cfr. SALA SERRA, A.: “Ópera los príncipes del canto”, en: *Diario de Sabadell*, 22 diciembre 1979, p. 31.



Anteriormente, en el año 1946, se presentó Giuseppe di Stefano, voz de gran belleza y musicalidad, registro de paso casi siempre a voz abierta natural. De facultades no excesivas, que le privaban de los agudos generosos y le menguaban los tonos, pero compensaba por la elegancia de su tesitura. Cantó esa temporada 1946/47 *Manon*, *Rigoletto*, *La sonámbula*; en la 1961/62 *Un ballo*, y en la temporada 69/70, con las facultades vocales disminuidas, pero con gran señorío, se despidió con *Fedora*.<sup>262</sup>

En el año 1964 debutaba Carlo Bergonzi en *Aida* con gran éxito y repitiendo las temporadas 68/69, *Un ballo*; *La forza del destino* en dos ediciones 64/65 y 71/72, en ésta sustituyendo a un indispuerto Lavirgen, también *Rigoletto* en ese año. Un tenor de gran técnica, dominador del instrumento vocal, mezcla de Pertille y Gigli. Dentro de esta línea –señala– lo fue Richard Tucker, presentado en la temporada 65/66 con *Un ballo*; *Andrea Chénier*, *Carmen* y *La juive* en la 74/75. Fue una sorpresa, pues mostró una voz fresca a sus sesenta y pico años; a los pocos meses murió de un infarto en Nueva York.<sup>263</sup>

James Mac. Cracken se presentó con *Otello* y *Samson* y *Dalila* en la temporada 1969/70; con voz dramática abaritonada se identificó con sus atormentados personajes. Franco Bonisolli debutó como sustituto en la 66/67, en *Manon*, y su gran voz lírica cuajó un *Barbero de Sevilla* fabuloso, que repitió en la 69/70, pero ya la voz estaba cambiando hacia *spinto*.<sup>264</sup> Efectivamente, pues si completamos los datos de las intervenciones de este tenor, por último, se presentó en 82/83 con *Il trovatore*. Luciano Pavarotti se exhibió con *La traviata* en la 63/64; *Bohème* y *Lucia Lammermoor* en la temporada 70/71, y finalmente ofreció un recital en 1989.<sup>265</sup>

Antes de pasar a analizar las voces españolas, A. Sala nos menciona a André Turp, quien, por el contrario, no es citado por Matabosch y Nadal en su estudio. Se trata de otro lírico con fusión de actor cantante, que inició su carrera en Barcelona en la temporada 61/62 con *Lucia*, donde canta otras dos más y

---

<sup>262</sup> *Ídem.*

<sup>263</sup> *Ídem.*

<sup>264</sup> *Ídem.*

<sup>265</sup> *Ídem.*

termina con *La traviata*, en la temporada 69/70. Matabosch y Nadal dedican, en cambio, un epígrafe a los lírico ligeros y los wagnerianos, y entre los primeros figura el grandísimo Alfredo Kraus seguido de Franco Bonisolli y Eduardo Giménez.<sup>266</sup>

Ambas fuentes se centran en Aragall, Lavirgen, Domingo y Carreras, tenores con vigencia y a los cuales el Liceo debe mucho, como señala A. Sala en su artículo. Éste empieza por Jaime Aragall, y no retrae a su etapa pre-debut en que se presentaba abordando el rol de Beppe (*I pagliacci*) en la temporada 61/62. así, pues, procedía del propio entorno del Liceo, es decir, segundos papeles. Su voz es calificada como una de las más bellas. Empezó como tenor lírico, evolucionando hacia el *spinto* con un brillante centro y elegante fraseo; sus notas agudas no son generosas, pero sí suficientes.<sup>267</sup> Desde su debut oficial en 1964 con *Bohème* (en el mismo mes y año que Lavirgen), ha llenado de éxito las temporadas que ha actuado –añaden Matabosh y Nadal–.<sup>268</sup>

José Carreras, calificado en el mismo periódico como el delfín de los tenores españoles, también procede del entorno del Liceo, pues debutó a los once años con *El retablo del Maese Pedro*, y en el 69/70 con el Flavio de *Norma*. Su voz varonil y elegante, tiene fuerza y pasión, sin perder su lirismo; posee un centro afectado por notas grises; y unos agudos restringidos y poco propenso a darlos.<sup>269</sup> Actuó en casi todas las temporadas, ininterrumpidamente desde la 76 a

<sup>266</sup> Vid. MATABOSH, J. Y NADAL, P.: *Op. cit.*, p. 39. Alfredo Kraus debutaba en el Liceo en 1958/59 (con *Rigoletto* y *Lucia*), para abordar *El Barbero* en 1960; *El pescador de Perlas* en la 64/65, y tras un largo paréntesis de trece años de ausencia en el Liceo, retornar en la 77/78. Apuntamos desde estas líneas un tenor que no es destacado por ninguna de las dos referencias, nos referimos al aragonés Bernabé Martí, que desde que debutara en el Liceo, en la temporada 1960/1961 hasta 1971, intervino en diez temporadas.

<sup>267</sup> Cfr. SALA SERRA, A.: *Op. cit.* Señala que le ha encontrado una inseguridad interpretativa, pero que no afecta a este centro brillante único que existe entre los tenores en activo. Recordemos que Pedro Lavirgen ha calificado a la voz de Aragall, en numerosas ocasiones como la voz más bella de las de su cuerda.

<sup>268</sup> Para una referencia sobre las actuaciones liceístas más inolvidables de Aragall, remitimos a MATABOSH, J. Y NADAL, P.: *Op. cit.*, p. 37. Definen a Jaime Aragall como “el «nem mimat» de la casa”, el tenor de la voz de oro. En realidad intervendrá sucesivamente hasta la temporada 96/97, como se desprende de *Anuari 1947-1997 del Gran Teatre del Liceu*, p. 139. Para un seguimiento más detallado de su carrera remitimos a SUGDEN, D.: *Jaime Aragall en escena*. Pagés editors, 2000. Curiosamente, podemos observar cómo Aragall ha realizado unos itinerarios para la ópera por Norteamérica, Europa y España, muy comunes a Lavirgen.

<sup>269</sup> Cfr. SALA SERRA, A.: *Op. cit.*

la 86, seguida de tres más.<sup>270</sup> Matabosh y Nadal se refieren a él en estos términos: “Veu cálida i sensual, guiada per un comunicador nat, paradigma del timbre i del temperament mediterranis, Carreras ha estat un fill del Liceu, i ahora, un dels seu pilars més sòlids”<sup>271</sup>

Plácido Domingo debutó oficialmente en la temporada 71/72 con *Manon Lescaut*, aunque antes de esta fecha había pasado por Barcelona un tanto inadvertido con una Compañía dentro de un ciclo de óperas mejicanas. Siguiendo a A. Serra, tiene una musicalidad innata y sus éxitos fueron apoteósicos en las seis temporadas siguientes.<sup>272</sup> Desde entonces va a bordar un amplio repertorio *Spinto*.<sup>273</sup> Suponemos que esta lista de éxitos se prolongaría hasta alcanzar la última temporada que aborda, 89/90, antes del incendio del Liceo.

Llegado el turno al tenor Pedro Lavirgen, su figura es tratada detalladamente por las dos fuentes que venimos confrontado. Es considerado por A. Sala como un “tenor caso extraordinario de vocación, fidelidad y honradez profesional”. Entre su actuaciones lo recuerda como incomparables a lo gran Divo, temporada 71-72 en *Cavalleria rusticana*, y un primer acto de *Don Carlo*. Señala que ha actuado en doce temporadas (recordemos que el artículo está firmado en diciembre de 1979) y nos dice:

“Siendo el soporte de toda la programación de este período; autodidacta, procede de la línea más sacrificada, concursos de radio, suplencias, coros, segundos papeles, etc.; hasta llegar a su magnífica carrera internacional. Su voz es ancha, de tendencia dramática y generosa, con una brillante impostación, cosa difícil, en las últimas notas del agudo”.<sup>274</sup>

---

<sup>270</sup> Véase *Anuari 1947-1997...* p. 145.

<sup>271</sup> MATABOSH, J. Y NADAL, P.: *Op. cit.*, p. 38. Remitimos a esta misma obra para sus éxitos de las décadas analizadas, entre los que menciona *Luisa Miller*, *Adriana Lecouvreur*, *La traviata* y *Tosca*. Para conocer con más profundidad su trayectoria remitimos a PÉREZ SENZ, J.: *José Carreras, el placer de cantar*. Ediciones de Nuevo Arte Thor. Barcelona, 1988.

<sup>272</sup> Cfr. SALA SERRA, A.: *Op. cit.* La mejor actuación en el Liceo, a juicio de quien firma, fue en *Fedora*, temporada 76-77.

<sup>273</sup> Un recorrido por sus éxitos de estas décadas lo encontramos en MATABOSH, J. Y NADAL, P.: *Op. cit.*, p. 39. Desde el debut en el Liceo y hasta la temporada 89-90, las únicas temporadas en que no acude al teatro barcelonés son cuatro: desde la 78/79 hasta la 80/81; y la 86/87, tal y como hemos sintetizado a partir de la obra *Anuari 1947-1997...* p. 149.

<sup>274</sup> Vid. SALA SERRA, A.: *Op. cit.*

Finalmente, son las líneas que le dedican Juan Matabosh y Pablo Nadal al tenor Lavirgen, un buen resumen de la ilusión vocacional de un artista que hizo de su paso por el Liceo un pilar sólido en la historia de este teatro y, como no, de su firme carrera:

“Tanmateix, amb no tanta trompeteria, qui va a acabar cantant el repertorio més dur va a ser Pedro Lavirgen. Especialment recordat pels seus Don José (*Carmen*, 1966-1967, 1969-1970 i 1974-1975), Macduff (*Macbeth*) i Canio (*Pagliacci*, 1971-1972), Lavirgen va assumir nombroses «recitas» d'òperas com *Il Trovatore* (1968-1969 i 1973-1974), *Aida* (amb l'espectacular Nell Rankin, 1976-1968, i amb Ángeles Gulín i Ruza Baldani, 1970-1971), *Cavalleria rusticana* (1965-1966), *María del Carmen* de Granados (amb Monserrat Aparici, 1966-1967), *Marina* (amb Cecilia Albanese, 1967-1968), *La Dolores* de Bretón (1969-1970), *Doña Francisquita* (1971-1972), *Turandot* (amb Ingrid Bjoner, 1972-1973) i *L'amore dei tre re* de Montemezzi (dirigida escènicament per Gino Bechi, 1972-1973), i altres interpretacions posteriors. Un currículum espectacular, tot i que es va desenvolupar amb menys soroll que el d'altres.”<sup>275</sup>

En el transcurso de la carrera artística de Pedro Lavirgen hemos asistido a un relevo generacional de las voces de tenor, compartiendo una época del nacimiento de grandes tenores españoles: Aragall, Carreras, Domingo, Kraus... Cada uno con sus propias características vocales, estilo y temperamento dramático, a veces coincidiendo en el repertorio. Junto a ellos, el tenor cordobés ha ido marcando su propia trayectoria, a modo de contrapunto, y, a su vez, ha ido hilando la historia de la lírica, en la que, las voces españolas han configurado un rico panorama internacional. El Liceo de Barcelona también ha sido, sin duda, uno de los puntos de referencia.

Durante estas diecinueve temporadas del Liceo, se han venido produciendo profundas transformaciones en el mundo de la ópera, posiblemente con muchos puntos comunes con otras latitudes. Entre ellas, ha ido desapareciendo el Divo, y en el futuro, el protagonismo de la voz quedará diluido

---

<sup>275</sup> MATABOSH, J. Y NADAL, P.: “El Liceu pels volt dels seixanta”, en: *El Liceu dels Seixanta*, 1957-1972. Associació d' Amicss del Liceu. Art-Co/2000. Barcelona, p. 39.

en el conjunto de la obra, en cuyos elementos, la orquesta, la presentación y la escenografía tendrán mucha importancia. Aunque a este respecto, opinaba Pedro Lavirgen –y coincidimos en esta observación– que “una ópera puede seguir adelante con unos buenos cantantes y decorados débiles, pero viceversa no funciona”.<sup>276</sup> Un intérprete de ópera no se limita a cantar bien, a tener una técnica, sino que es el personaje, entonces es un tenor de ópera.

El Gran Teatro del Liceo siguió su propio rumbo. Las temporadas organizadas por el Consorcio se mantuvieron a un buen nivel en cuestión de reparto, producción y masas estables, y una gran asistencia de público.<sup>277</sup> Sin embargo, lo que nadie podía imaginar es que todo quedaría interrumpido por un incendio el día 31 de enero de 1994, siendo el segundo en su historia.<sup>278</sup> Ahora su destrucción fue completa, pero contó con una respuesta inmediata. Ese trágico día, en reunión extraordinaria, el Patronato del Liceo acordó por unanimidad la reconstrucción en el mismo lugar.

Durante el periodo de reconstrucción se hizo un esfuerzo notable por mantener la tradición artística y el espíritu del Liceo. Recurriendo a otros espacios escénicos de la ciudad, se representaron hasta quince títulos, dieciocho ofrecidos en versión de concierto; también se llevaron a cabo conciertos sinfónicos y

---

<sup>276</sup> Entrevista del tenor con la autora (septiembre 2004)

<sup>277</sup> Cfr. NADAL, P.: “Caruso, Tebaldi, Callas, Kraus, Caballé...”. *Metrópolis*, BMM, n.º 48. Especial Liceo. Entre los estrenos operísticos más importantes del Liceo que se han producido posteriormente señala: en la temporada 1985-86, el de *Moses und Aron* de Arnold Schönberg; la obra minimalista que suscitó polémica: *Einstein on the beach*, de Philip Glass (1992-93); se ofreció por primera vez en el Liceo *Orfeo* de Monteverdi. Para una información más detallada sobre las producciones y repartos remitimos a *Anuari 1947-1997 del Gran Teatro del Liceu*, pp. 116 a 130; y para un comentario abreviado de las mismas al Suplemento del *Anuari 1947-1997 del Gran Teatre del Liceu*, pp. 14 a 16.

<sup>278</sup> El 9 de abril de 1861, un incendio destruyó por completo el escenario y la sala, siendo reconstruido precipitadamente por el arquitecto Josep Oriol Mestres, reinaugurándose un año después. Temporada tras temporada se planearon obras de reforma, hasta la consolidación definitiva en 1909, realizada por Salvador Viñals.

recitales. Los arquitectos Ignacio de Solá-Morales y sus colegas Luis Dilme y Xavier Fabré se encargaron de la rehabilitación, reinaugurándose solemnemente el nuevo edificio del Teatro del Liceo en octubre de 1999 con la ópera *Turandot*.<sup>279</sup>

## 2.4. DISTINCIONES EN LA SOLANA (Ciudad Real)

Las actuaciones públicas del tenor se han ido distanciando, mientras parece hacerse volcado en su labor docente. No obstante, a lo largo de 1989 lo encontraremos en diversos actos públicos, ofreciendo recitales o recibiendo en La Solana (Ciudad Real), la distinción de “Juan Pedro Mayor”.

A Pedro Lavirgen siempre le queda tiempo para compartirlo con los compañeros del gremio, tal y como hizo en marzo cuando el mundo de la música lírica se dio cita en la Casa de Prensa Española con motivo de la concesión del Premio “Español del año” al tenor José Carreras, otorgado por la redacción de *ABC* y *Blanco y Negro*.<sup>280</sup> En torno a este galardón –anteriormente lo recibió Plácido Domingo–, se ofreció una cena en la que se reunieron numerosas personalidades del mundo de la música y de la cultura. Entre las figuras referentes

---

<sup>279</sup> Cfr. CERVELLÓ, M. y NADAL, P.: *El Gran Teatre del Liceu*, p. 59. En esta obra se recogen unas impresionantes fotografías y dibujos comparativos de ambos incendios. El seguimiento durante los seis años de los pasos dados en su reconstrucción se puede consultar en las pp. 58-59. Se originaron numerosas opiniones sobre la idoneidad de reconstruirlo en su emplazamiento actual. Los propietarios se mostraban divididos a la hora de conceder la titularidad a la Administración, pero en noviembre del mismo año comenzaron las demoliciones. Para la programación del Liceo durante su rehabilitación véase *Anuari 1947-1997 del Gran Teatre del Liceu*, pp. 131-133.

<sup>280</sup> “El mundo de la música, en la casa de ABC”, en: *ABC*, Madrid, 5 marzo 1989. Con este titular aparece la portada del día con una foto de Carreras. En su interior se le dedica un reportaje: “José Carreras, «Español del año», pp. 11-20. En la página 18 se recoge un momento de Lavirgen durante la cena. Guillermo Luca de Tena tomó la palabra en primer lugar. Tras hacer una mención de la trayectoria artística de José Carreras, glosó las principales virtudes de su arte como tenor: “una fuerza especial para comunicarse con los demás; una dicción que difícilmente pierde un matiz”. Tras narrar el momento de oro de la lírica española expresó: “Premiamos en él su servicio abnegado al apasionante mundo de la creación artística. Premiamos precisamente la pasión del arte surgido de la nada. Y premiamos sobre todo, la victoria de la vida que él, José Carreras simboliza.” A continuación tomó la palabra el premiado Carreras y, tras agradecer la distinción y solidaridad mostradas, refirió su primer contacto con Antonio Fernández-Cid, de quien sus críticas siempre han sido constructivas y positivas, algo que hace falta tanto a los cantantes, señaló.

al campo de la música hicieron presencia Pedro Lavirgen, Antonio Fernández-Cid, Enrique García Asensio, Antón García Abril, Miguel Ángel Gómez Martínez, Cristóbal y Ernesto Halffter, Joaquín Rodrigo, Leopoldo Hontañón, Isabel Penagos, Maribí del Pozo, Vicente Sardinero, Federico Sopena, Montserrat Martí Caballé y Carlos Caballé, entre otros.<sup>281</sup>

En otro acto cultural, su figura daba apoyo a la presentación de la segunda novela de Daniel Múgica (Premio Ateneo de Sevilla 1989). El almuerzo literario tuvo epílogo futbolístico y lírico, en el que el editor Lara explicó sus razones para retirarse de la presidencia del Español, mientras el tenor Pedro Lavirgen le solicitó más atención a los novelistas jóvenes.<sup>282</sup>

También se da la ocasión en que Pedro Lavirgen es el distinguido, cuando la Asociación de Amigos de la Música de Alorcón le nombra Presidente de Honor.<sup>283</sup> Inmerso en este mundo de proyección pública, podemos mencionar como anecdótica la aparición del nombre del tenor en un periódico, cuando informaba a los lectores que la cantante Martirio estaba estudiando con Montserrat Caballé porque quería cantar *Carmen* con Lavirgen. Dado que se publicó el día de los Santos Inocentes, creemos que se trataba de una broma.<sup>284</sup>

Entre los conciertos podemos mencionar el ofrecido dentro del ciclo que la Casa de Palencia en Madrid, dedicaba a los grandes intérpretes musicales. Un concierto a cargo de tres expertos en una concurrida sala: Pedro Lavirgen, la soprano Amable Díaz y el pianista Alberto Gómez, “supieron cargar el ambiente de musicalidad y colorido, desprendiéndose asimismo de su actuación que estos tres intérpretes se hallan actualmente en la atalaya de su carrera profesional”.<sup>285</sup>

---

<sup>281</sup> *Ídem.*

<sup>282</sup> J. M.: “Múgica: Mi novela es maligna, como la sociedad”, en: *El País*, 27 septiembre 1989. Archivo Digital El País.

<sup>283</sup> “Pedro Lavirgen Presidente de Honor de la Asociación de amigos de la Música de Alorcón”, en: *Alorcón Gráfico*, febrero de 1989, año XVIII, n.º 214, p. 20.

<sup>284</sup> MONTOYA, J. L.: “El patio”, en: *ABC*, miércoles, 28 diciembre 1988, p. 85.

<sup>285</sup> BLANCO PASCUAL, M.: “Espléndido concierto de zarzuela y ópera”, en: *El Diario Palentino-El día de Palencia*, Palencia, 27 marzo 1989. A.P.T.

La referencia a un segundo concierto nos lleva hasta el Castillo de los Condes de Cabra (Córdoba) donde Lavirgen actuaría de nuevo junto a Alberto Gómez dentro de los actos de Radio Nacional de España de Cabra en su XXX Aniversario (1959-1989) el 23 de septiembre de 1989.<sup>286</sup>

Tales eventos nos sirven de preámbulo para analizar el vínculo que une a Pedro Lavirgen con la localidad manchega de La Solana. En diversas ocasiones ha sido invitado para llevar a cabo unas charlas coloquio sobre la zarzuela, siendo designado Pregonero Mayor de la Semana Regional de la Zarzuela en el año 1988, ilusión que no pudo ser correspondida porque, lamentablemente, su hijo había fallecido en fechas muy próximas. La Solana no dejó de estar con nuestro tenor, pues en diversos acontecimientos posteriores le tributaron varios homenajes a los que él correspondió, generándose un especial lazo afectivo.

En 1989 la Semana Regional de la Zarzuela de La Solana lo distinguió con el nombramiento de “Juan Pedro Mayor”, personaje central de la zarzuela de *La rosa del azafrán*.<sup>287</sup> Julio Sánchez explicaba en el periódico *Córdoba* lo que suponía la concesión de este premio “a un cordobés de Bujalance”. Comienza su artículo denunciando la situación de La zarzuela, un género teatral con partes cantadas muy difícil de hacer, mucho más de lo que creen los que la menosprecian, a la que sólo le falta un ingrediente para convertirla en un magnífico espectáculo: su dignificación. Ésta sólo se puede conseguir con unos presupuestos holgados. Denuncia cómo para la importación de espectáculos no se

---

<sup>286</sup> Cartel anunciador, véase *Córdoba*, 22 septiembre 1989, p. 57.

<sup>287</sup> El germen de la Semana Regional de la Zarzuela ha sido *La rosa del azafrán*, la zarzuela que se estrenó el 14 de marzo de 1930 en el Teatro Calderón de Madrid y que desde esa fecha no ha dejado de representarse con éxito en todo el mundo. La I Semana Regional de la Zarzuela se llevó a cabo en marzo de 1984. Así lo explica el artículo de Maruja Romero, la hija del compositor Federico Romero, véase ROMERO, M.: “La rosa del azafrán”, en: *La Tribuna*, 13 abril 1991, p. 3. Otros nombramientos que se otorgan son “Ama Mayor”, “Sembrador del año” o “Rosa del Azafrán de Oro”.



es tacaño y para lo nuestro cerramos las arcas: es lastimoso pensar que con presupuestos vergonzantes se quiere exigir lo que de sobra se sabe que cuesta tanto. Tras glosar los éxitos internacionales del tenor, expone la peculiaridad de La Solana, localidad que vibra con este género, en la que existe la Asociación Cultural Amigos de la Zarzuela “Federico Romero”, ACAZ, que año tras año celebra su Semana Regional de la Zarzuela.<sup>288</sup>

En la edición de 1990, Pedro Lavirgen es distinguido con el galardón “Rosa del Azafrán de Oro”, un preciado distintivo que luce habitualmente en su solapa, con el que se une a otras personalidades que han respaldado la Semana y les ha sido entregado algún nombramiento: José Tamayo, Mari Carmen Ramírez, Sara Montiel, Luis María Ansón, por citar algunos.<sup>289</sup>

Emocionado el tenor, dedica un texto alabando la labor del presidente de la ACAZ, Antonio García-Cervigón, y del entusiasta equipo de colaboradores incansables que hacen posible que ese encuentro no decaiga. En el resto de España ya es conocida esta Semana Regional de la Zarzuela de La Solana – afirma – un ejemplo a seguir para que el género chico y el grande alcancen en nuestro país la relevancia, el respeto y el nivel al que siempre ha tenido derecho por la calidad y el talento de los autores que le dieron vida.<sup>290</sup> En este mismo año, La Solana le dedicaría un monumento e inauguraría una calle con su nombre.

En la VIII Semana (ofrecida con más medios que al principio y con mayor entusiasmo, si cabe) dice una asidua –Maruja Romero– los intérpretes locales aficionados nada tienen que envidiar a una compañía profesional. Vaticina que lo

---

<sup>288</sup> SÁNCHEZ LUQUE, J.: “La zarzuela: orgullo de un pueblo”, en: *Córdoba*, 18 abril 1989, p. 49. Deja plasmado su sentir sobre cuanto concierne a la Zarzuela, este género teatral que define como la música más representativa de España a lo largo y ancho del mundo. Alaba la concesión de este premio porque además, si todos se rinden ante esa voz, no lo hacen menos ante su grandeza humana. La localidad manchega se vuelca hasta el punto en que durante la semana de su celebración, los establecimientos de hotelería y restauración, su personal de servicio está vestido con el atuendo apropiado de distintas obras. Es una Semana Grande en la que parece que se dan cita en sus calles personajes como Mary Pepa y Felipe, Iván y Amapola, D. Hilarión con la Casta y la Susana, Juan Pedro y Sagrario, Germán y Aurora, Marola y Leandro, Francisquita y Fernando... y todos y cada uno de los personajes parecen tomar vida. Como prólogo se celebra una serie de actos con Pregón, nombramiento de la madrina de las fiestas y designación de honor.

<sup>289</sup> LAVIRGEN, P.: “La VIII «Semana Regional de Zarzuela”, en: *La Tribuna*, de Ciudad Real, 13 abril 1991, p. 3.

<sup>290</sup> *Ídem*.

que comenzó siendo una fiesta regional concluirá por hacerse nacional gracias a esta iniciativa, esfuerzo y entusiasmo en pro de la zarzuela para la que tienen el privilegio de haber sido los primeros.<sup>291</sup>

En 1996, cuando se alcanza la edición XIII, Pedro Lavirgen, junto a Luis Cobos, es nombrado Presidente de Honor de la Asociación Cultural Amigos de la Zarzuela “Federico Romero”.<sup>292</sup> Aún Lavirgen intervendría en diversas efemérides promovidas por esta Asociación Cultural Amigos de la Zarzuela, como la II Gala de Reyes o el segundo Festival Lírico. La Gala nos remite a enero de 1998, en el que las voces privilegiadas de Pedro Lavirgen y Josefina Arregui transportaron al público con sus capacidades de expresión a otros mundos de sentimientos y emociones. En la misma hizo su presentación el Coro Titular de la ACAZ, dirigido por Marieli Blanco, que alcanzó un éxito rotundo.<sup>293</sup>

La segunda edición del Festival Lírico, celebrada en homenaje a la memoria del maestro Alfredo Kraus, tuvo lugar en julio del 2000, con una extraordinaria Gala Lírica, en la que participaron 21 cantantes, entre los que figuraban Manuel Ausensi, Pedro Lavirgen, Josefina Arregui, Milagros Martínez y Guillermo Orozco.<sup>294</sup>

### 2.4.1. Ovación en La Habana y el reencuentro con la diva

Dos son los acontecimientos musicales que marcan el año 1989: cuando Pedro Lavirgen abre con la ópera *Payasos* el XI Festival Internacional de Arte

---

<sup>291</sup> Confróntese ROMERO, M.: *Op. cit.*

<sup>292</sup> MUÑOZ, P.: “Broche de oro para una Semana de la Zarzuela plena de éxitos”, en: *La Tribuna*, de Ciudad Real, 22 abril 1996, portada y página 8. La Semana se cerró con una Extraordinaria Gala Lírica en el Teatro Cervantes, en la que intervinieron los barítonos Manuel Ausense, Vicente Sardinero, Sergio de Salas, Josefina Arregui y Pedro Lavirgen, acompañados al piano por Pilar Albálá y el coro de la ACAZ. Una Semana Lírica que vio cumplida todos sus objetivos. Noticia que se ilustra con cuatro fotografías del concierto, en una de ellas Pedro Lavirgen y la soprano durante la actuación.

<sup>293</sup> Cfr. GARCÍA CERVIGÓN, A.: “Pedro Lavirgen y Josefina Arregui participaron en el II recital de La Solana. Más de medio millón de pesetas recaudadas en la Gala de Reyes”, en: *La Tribuna*, 6 enero 1999, p. 15.

<sup>294</sup> El día 9 de julio del 2000, en el Auditorio- Plaza de Toros de La Solana, dentro de esta celebración del homenaje a Alfredo Kraus, se inauguró un monumento en la explanada del auditorio. El tenor canario había recibido el “Azafrán de Oro” en 1994. De esta manera, La Solana ha erigido sendos monumentos a dos tenores.

Lírico de La Habana (Cuba); y cuando se reencuentra con Montserrat Caballé para ofrecer un Concierto en la Mezquita-Catedral de Córdoba.

La presencia del tenor en la capital cubana es considerada un acontecimiento cultural, junto a la nueva oportunidad de ver en el escenario del Gran Teatro de **La Habana** a la soprano española Victoria de los Ángeles. Alicia Alonso, al frente del Ballet Nacional de Cuba de gira por España, ha querido devolver a la lírica el lugar que ocupó antaño en Cuba, recuperando los años en que la ópera y la zarzuela estuvieron mal vistas en la isla. Desde hace dos años alterna los festivales de ballet con otros dedicados a la lírica y así se ha podido alzar el telón para la temporada de ópera y zarzuela.<sup>295</sup>

El rotativo oficial *Granma* destacaba la participación de cuatro primeras figuras del arte lírico internacional en La Habana: como son, el italiano Gian Piero Mastromei, la cubana-estadounidense Mayda Prado, y los españoles que hemos mencionado. Durante el festival, patrocinado por la Ópera y la Comedia Lírica de Cuba, además de conciertos y óperas, se estrenaron las zarzuelas españolas *La Revoltosa* y *La Chulapona*. La puesta en escena de ambas obras, en coproducción con el teatro de La Zarzuela de Madrid, contó con directores españoles: Emilio Sagi preparó el montaje de la primera; Gerardo Moya y Gayo Montero se ocuparon de la dirección y coreografía de la segunda.<sup>296</sup>

Sagi declaró en La Habana que el fenómeno de la zarzuela no sólo tenía su foco en España y en Cuba, sino también en países tan alejados de este género como Gran Bretaña, Estados Unidos, República Federal de Alemania, Francia y los Países Bajos. En su opinión se hacía necesario cambiar los cánones, la poética del teatro de la actualidad era válida en montajes potentes: obras que teatralmente respondan al mundo visual contemporáneo.<sup>297</sup>

Pedro Lavirgen obtuvo un clamoroso éxito en su interpretación de Canio en la ópera de Ruggiero Leoncavallo:

---

<sup>295</sup> Confróntese CASTELO, S.: “Gran presencia española en el Festival Lírico de La Habana”, en: *ABC*, Madrid, 17 octubre 1989, p. 95.

<sup>296</sup> Estas palabras de *Granma*, de su edición del 13 de octubre, aparecen en EFE: “Pedro Lavirgen abrirá el II Festival de la Habana”, en: *Diario de Burgos*, 15 octubre 1989. A.P.T.

<sup>297</sup> *Ídem*.

“Contó Pedro Lavirgen con más de ocho minutos de ovación a su persona. Difícilmente podrá olvidarlo. Y es que supo dar a su papel toda la fuerza, la sensibilidad y el patetismo que el personaje requería, orlado con una voz cálida y segura, llena de matices”.

Junto a él, en el papel de Tonio, destacó al barítono Gian Piero Mastromei, el otro gran triunfador de la noche, mientras Venchy Siromajova en su interpretación de Nedda, estuvo discreta, sin más. Por contra, llamó la atención de la crítica internacional el Coro del Gran Teatro de La Habana, modelo de disciplina y conjunción.<sup>298</sup>

Uno de los acontecimientos más esperados fue la presentación de *La revoltosa*. Como el sainete lírico no es muy largo, se organizó para la primera parte un Concierto Lírico de zarzuelas. En las voces de cantantes cubanos como Ulises Aquino, Susy Oliva, Martha Cardona, Cristina Carlín o Esther Valdés, se escucharon las más célebres romanzas y Pedro Lavirgen, sumado al homenaje, cantó el “No puede ser, esta mujer es buena...” de *La tabernera del puerto*, y el dúo de *La leyenda del beso*.<sup>299</sup>

El segundo acontecimiento que destacamos se produce cuando después de once años, y tras haber compartido los escenarios más importantes de la lírica mundial, Pedro Lavirgen y Montserrat Caballé vuelven a reencontrarse. Ambos protagonizan un Concierto en el incomparable marco de la Mezquita-Catedral de **Córdoba**, ocupando esta noticia la portada del rotativo local.<sup>300</sup>

---

<sup>298</sup> Vid. CASTELO, S.: “Gran presencia española en el Festival Lírico de La Habana”, en: *ABC*, 17 octubre 1989, p. 95.

<sup>299</sup> Cfr. CASTELO, S.: “Cuba y España, al unísono. Con «La Revoltosa», la noche se echó a España en el XI Festival Lírico”, en: *ABC*, 21 octubre 1989, p. 99. Como comenta el artículo, para la obra de Chapí (fue estrenada en Cuba sólo año y medio después de su estreno en Madrid), la isla ha aportado el elemento humano: Alma de Zayas, en Mari Pepa; Benig Rumayor, en un Felipe impecable, y Zoila Jiménez, en la Cantaora; así como el coro. Una de las ovaciones más fuertes de la noche fue para el director artístico Emilio Sagi. Una noche inolvidable.

<sup>300</sup> “Montserrat Caballé: En este viaje a Córdoba uno el placer con el trabajo” y LARA, P.: “Una diva en Córdoba” en: *Córdoba*, 9 noviembre 1989, portada y página 48. Este titular se ofrece junto a una foto ante la Mezquita. Ocupa la portada del día compartida con la presencia de Rudol Nureyev, que triunfa en el Gran Teatro cordobés, en su única actuación en suelo español.

La soprano ofreció una rueda de prensa con los medios de comunicación cordobeses.<sup>301</sup> Habló de la situación de la ópera en España, señalando el auge que estaba tomando desde hacía tiempo, por la labor de promoción de las entidades oficiales y privadas, como por el entusiasmo hacia el género que mostraba la juventud. Estamos en un camino no ya de transición, sino de logro definitivo –afirmaba– y entre estos logros figuraba el que la música tuviera ya su presencia en la Universidad y que se potenciaran los Conservatorios. En su carné figuraba Circo y Variedades, y sentiría un gran orgullo si el día de mañana su propia hija, que se hallaba estudiando música, pudiera tener uno que pudiera competir con los internacionales.<sup>302</sup>

De su reencuentro con el tenor cordobés aseguró que se trataba del encuentro con el colega, con el amigo de siempre, siendo una alegría el hacerlo en su tierra y a su lado, lo que le llenaba de satisfacción después de haber cantado juntos en tantos sitios: “El color de voz, su forma interpretativa, me viene al recuerdo. Y es que Pedro es insustituible”.<sup>303</sup>

El magno concierto, organizado por el Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba con motivo del 125 aniversario de su fundación, congregó a unos 4000 cordobeses. Acudieron para asistir a un acontecimiento musical irrepetible:

---

<sup>301</sup> Vid. “Una voz de lujo en la Mezquita”, en: *Córdoba*, 10 de noviembre de 1989, p. 1. Noticia que aparece en portada junto a la muerte del poeta Juan Bernier. Montserrat Caballé manifestaba cómo el ensayo en la Mezquita le causó una gran impresión, por la grandiosidad y el significado que representa. Se encontraba en un momento de su carrera en el que con 56 años, de los que ha estado 33 cantando, sabe que el fin de la carrera está próximo por la edad. Por ello, cada año de su vida tiene su fuerza y su identidad, “este año es el mejor dentro de lo que este año puede dar”, y procura no hacer cosas que le sean inalcanzables. Sigue buscando obras nuevas para cantar porque de lo contrario el trabajo se vuelve monótono y rutinario. Se refirió al arte que domina y dejó claro la importancia de un profesor que indique cómo producir el sonido bello, cómo respirar. Acerca de su venida, explica que esta invitación ha sido como el logro y la realización de un viaje de placer que se ha unido al trabajo. Había programado con mucho detalle las obras que iba a interpretar y los trajes que llevaría pensando en el marco de la Mezquita como inspirador de la recreación de las obras de un autor.

<sup>302</sup> AUMENTE, C.: “Montserrat Caballé: «No pierdo la ilusión de encontrar temas nuevos para cantar», y “Me ha causado buena impresión la acústica de la Mezquita” en: *Córdoba*, 10 noviembre 1989, p. 5 y 6, respectivamente. Recoge instantáneas de Lavirgen y Caballé durante su actuación y durante el ensayo general (junto a Miguel Castillejo, con Luis Palacios y Lavirgen). La soprano se mostraba preocupada por la acústica, un poco seca, e impresionada por la Mezquita, reconociendo que será un acontecimiento que le quedará marcado. Un nuevo concierto con el que la Obra Cultural y Social del Monte de Piedad hacía posible que los cordobeses pudieran disfrutar de un acto musical grandioso.

<sup>303</sup> *Ídem.*

Montserrat Caballé, Pedro Lavirgen y Miguel Zanetti en la nave de Almanzor, un marco con 1200 años de historia. Las palabras del presidente de la entidad patrocinadora quien llamó a que sus voces fueran un reto para la promoción de Córdoba en el campo cultural, abrieron un concierto que duró dos horas y en el que el público se volcó en aplausos en numerosas ocasiones.

En la primera parte, de repertorio italiano (Vivaldi, Tosti, Bellini, Rossini y Verdi), Montserrat Caballé intervino cuatro veces y Pedro Lavirgen, tres, cerrando ambos en un dúo. La segunda parte, en la que se mostraron sonrientes y disfrutando, finalizó con el dúo de *La Africana*, que hizo levantar de sus sillas al público y aplaudir hasta cansarse. Ante los plausos volvieron a salir para ofrecer hasta cinco besos. La quinta y última obra *El vito*, que fue presentada por la diva como un obsequio especial para Pedro, hizo levantarse al público como un resorte.<sup>304</sup> El concierto fue grabado íntegramente por Canal Sur TV.

## 2.5. AÑO 1990, CRÓNICA DE UNA RETIRADA NO ANUNCIADA

Unos días antes de arribar a Andalucía, el tenor visitaba **Cuenca** con el objeto de ofrecer a los alumnos de la Escuela de Canto del Conservatorio de dicha ciudad una Lección Magistral (palabra que le resultaba un poco pomposa), en la que transmitir sus experiencias y sus ideas sobre cómo debiera ser una sólida formación musical. Manifiesta entonces, que en los últimos años se encuentra cansado físicamente (viajar, coger las maletas, el avión); aún así compagina sus funciones de profesor de canto, le encanta alternar la enseñanza con los conciertos. Se autodefine como la persona más normal del mundo porque come sueña, pasea, y se enfada... sin tener manías importantes:

“Eso sí, estoy un poco marcado por esta profesión, que es «histórica», pero lucho contra eso, porque de ahí surge este divismo que estamos acostumbrados a observar entre los cantantes de ópera. Esa gente es incómoda Y

---

<sup>304</sup> Cfr. AUMENTE, C: “Las voces de Caballé y Lavirgen entusiasmaron en la Mezquita”, en: *Córdoba*, 10 noviembre 1989, p. 7. Dos fotos de Caballé durante la actuación. Una panorámica del público entre las columnas y una cuarta de Bernabé Martí y Paquita Baena, acompañantes inseparables de la soprano y tenor, a quienes dedicó un comentario.

hay quienes persiguen como meta ser divos. Son gente prepotente, por encima de los demás, poco accesible. Pero también existe otra clase de divas, que son gente tan excepcional que su calidad y talento le llevan al divismo entendido como autenticidad”.<sup>305</sup>

Tras 33 años de dedicación a la música de una forma activa e intensa, dice que ya ha pasado esa etapa de madurez profesional que todo hombre busca en su vida: “Yo ya estoy al otro lado de la pirámide. He subido hasta arriba y ahora estoy bajando por los dos lados. ¡Yo quiero que tarde mucho la bajada ...” Finalmente nos avanzaba sus próximos proyectos para cantar *Carmen* en Córdoba, Murcia y Palma de Mallorca, para más tarde iniciar una serie de conciertos por la región andaluza.<sup>306</sup>

En marzo de 1990, el Gran Teatro de **Córdoba** vivió el reencuentro con la ópera, después de tantos años sin poder disfrutar de este tipo de espectáculos, pues la última representación tuvo lugar en 1976 con *La traviata*. Con dos funciones de *Carmen* de Bizet (días 17 y 19 de marzo) el público cordobés pudo ver a un gran Don José: Pedro Lavirgen.

La acogida fue excelente, con el teatro lleno y encontrándose entre el público numerosas personalidades de la vida política, social y cultural de la ciudad.<sup>307</sup> El clamoroso y espectacular éxito fue posible gracias a la coproducción del Teatro Arriaga de Bilbao y el del Gran Teatro de Córdoba. El primero aportaba todo lo concerniente a la dirección escénica, bajo la responsabilidad de Luis Iturri, cantantes solistas, ballet, decorados, vestuario, atrezzo, luminotecnia;

---

<sup>305</sup> Vid. MOZOTA, M.<sup>a</sup> J.: “El tenor andaluz visitó ayer Cuenca para ofrecer una lección magistral a los alumnos de la Escuela de Canto. Pedro Lavirgen: «Ya estoy al otro lado de la pirámide»”, en: *El Día*, Cuenca, 2 marzo 1990. Noticia que se ilustra con una foto del artista. La periodista se impresiona de este famoso tenor, de la sencillez y humildad con que se refiere a su carrera profesional, que brevemente recoge.

<sup>306</sup> *Ídem*. En esta noticia Lavirgen refiere que visitó y cantó en Cuenca hace nada menos que treinta y dos años, y lo hizo en la iglesia de San Miguel con el Coro y Cámara de Radio Nacional de España, con Odón Alonso. Volvió con la Compañía Amadeo Vives en 1963 para cantar *Doña Francisquita* y *Marina*. Eran tiempos de mucha actividad profesional.

<sup>307</sup> Entre las mismas destacan Alfonso Castilla representante de la Caja Provincial de Ahorros de Córdoba, entidad que realizó una importante aportación económica. Éste compartió palco con el Alcalde Herminio Trigo y el Delegado de Cultura Dionisio Ortiz. El entonces director del teatro, Francisco Cosano apostó por la ópera.

el segundo ofrecía los cuerpos estables, coros y orquesta, así como un selecto grupo de figurantes pertenecientes a varios grupos de teatro locales. Al frente de esta empresa musical, la batuta de Javier Pérez Batista, que dejó clarísimo el trabajo desarrollado y recibió uno de los mayores aplausos de la noche.<sup>308</sup>

En cuanto a los intérpretes, el elenco estuvo encabezado por la mezzo colombiana Sofía Salazar, que hizo una brillante actuación, mientras Don José estuvo en la voz espléndida de Pedro Lavirgen:

“Uno de los grandes intérpretes de este rol y lógico también por ser ésta su tierra que tanto lo admira y lo quiere. Como siempre Pedro hizo gala de portentosas facultades de tenor dramático, su maravillosa dicción y su mundialmente reconocida maestría. Fue cada vez a más y bordó su romanza de la flor la cual la culminó con el Carmen, je t’aime de escalofriante y vibrante pasión”.<sup>309</sup>

Sin embargo, la auténtica revelación de la noche fue –siguiendo al crítico del diario *Córdoba*– el Coro Titular del Gran Teatro, que en su primera representación operística parecían profesionales de gran talla y experiencia. Si su trabajo escénico fue muy bueno, más aún lo fue el puramente vocal: voces espléndidas, absoluta sincronía, control de las dinámicas, fraseo y estilo justo y brillante y, sobre todo, convicción. Extraordinario.<sup>310</sup>

---

<sup>308</sup> Confróntese FLORESTAN, E.: “La ópera «Carmen» el feliz reencuentro con el público cordobés”, en: *Córdoba*, 19 marzo 1990, p. 43. Pedro Pascual, recreó a Escamillo, una joven Montserrat Obeso estuvo encargada de Micaela. Los restantes papeles también ofrecieron un buen nivel de calidad: María José Sánchez (Frasquita), Adriana Díaz de León (Mercedes), o los hombres contrabandistas, Mario Ferrer y Julio Pardo, eficacísimos y buenos actores. Como Morales “una buena voz”: el joven barítono Carlos Álvarez, revelación internacional unos años después.

<sup>309</sup> *Ídem.*

<sup>310</sup> *Ídem.* Efectivamente, como integrante de la cuerda de sopranos, puedo afirmar que el coro, dirigido por Carlos Hacar, vivió en esas fechas una de las etapas más felices, con ganas de subir al escenario hasta alta horas de la madrugada en los ensayos, para ver como única recompensa el aplauso del público. La entrega de los cantores era total. En numerosas ocasiones, el ayudante de dirección de escena mostraba su aprobación a las aportaciones que íbamos realizando al asumir los personajes, y su satisfacción por el coraje y energía puestos, como en la pelea entre las cigarreras, sin perder por ello la precisión musical; o el acopio de elementos que incorporábamos para la escena de los contrabandistas, como los panes gigantes, la navaja o bota de vino, que daban más realismo; o la viveza con la que nos movíamos. Con una escenografía y la luminotecnia sencilla y a la vez efectista, avanzaban hasta cien personas en el escenario con enorme naturalidad. Eso explicaba la descripción de “unos cuerpos avezados, que proyectaban la sensación de haber estado haciendo eso siempre”, como se señalaba en la referencia periodística, cuando la realidad era que había sido fruto de los ensayos para la primera presentación operística.



Junto a la Orquesta Ciudad de Córdoba otra aportación cordobesa fue el Coro Infantil del Colegio Santuario.<sup>311</sup>

El balance de la representación fue positivo siendo este éxito el comienzo de una presencia anual de la ópera en Córdoba, con Compañías Internacionales y el intercambio de producciones, aunque sin que llegue a cuajar en una temporada de ópera. El gran paso se había dado y, desde entonces, la ópera ha tenido un lugar propio entre el público cordobés. Como señala Juan M. Moreno Calderón, un ambicioso proyecto que, al menos, en el período 1990-1995, supo labrarse una trayectoria calificada por todos de extraordinaria y sustentada en un repertorio que alcanzaría contornos muy interesantes, con predominio lógicamente de la ópera italiana.<sup>312</sup>

En años posteriores, cuando la dirección del teatro cordobés la asume Francisco López, apostó por el género con la realización de producciones propias en las que él mismo ejercerá la dirección de escena, como el *Orfeo* de C. Gluck del año 1992. Junto a la ópera y los recitales de primerísimas figuras internacionales, también habrá una apuesta por la zarzuela, como indicaremos más adelante, presente anualmente en el teatro cordobés con una Semana Lírica.<sup>313</sup>

La capital contará también con la labor de divulgación de la Asociación de dicha actuación acercará Amigos de la Ópera de Córdoba “Giuseppe Verdi”. Con gran esfuerzo, cada mes de junio el género a la sociedad cordobesa, mediante sus

---

<sup>311</sup> *Ídem*. Efectivamente el Coro Infantil, dirigido por Francisco Misas, estuvo perfectamente conjuntado y actuó con gracia y soltura, meritorio dada las edades y la dificultad de la partitura. Era la primera vez que se presentaba en la ciudad un coro de estas características.

<sup>312</sup> MORENO CALDERÓN, J. M.: *Desde mi atril. Notas musicales cordobesas*. Ediciones de La Posada, Ayuntamiento de Córdoba, 2003, p. 37. Para referencias sobre las óperas representadas desde 1993 remitimos a la página 48, en que nos explica la evolución de la Orquesta de Córdoba, sus actuaciones y su brillante labor en el foso. En otro artículo se lamentará de la ausencia de ambas formaciones como soporte de la puesta en escena de óperas, véase “Aquellos tiempo de Don Pasquale”, pp. 218-219.

<sup>313</sup> Dos interesantes artículos nos recogen los avatares de la ópera en Córdoba, LÓPEZ RODRÍGUEZ, R.: “Diez años como Orquesta de Foso” y “Otros aspectos del espectáculo. Los Teatros de la ópera (III)” publicados en *El Trovador*, Revista de la Asociación de Amigos de Córdoba, nº Extraordinario: IV Jornadas de Ópera Abierta, junio 2003, pp. 4-6 y 23-29 respectivamente.

Jornadas de Ópera Abierta iniciadas en el año 2000.<sup>314</sup> La ciudad reunirá, pues, todos los elementos constitutivos necesarios para realizar representaciones. Sólo haría falta que las instituciones públicas y privadas aprovechen las sinergias de los elementos disponibles.<sup>315</sup>

Estas dos representaciones de la obra de Bizet marcaron un hito en la historia musical cordobesa, pero el público de entonces no supo que sería la última vez en que el *Don José* más creíble e internacional, actuó en su tierra. El relato de la obra se desarrolla en Andalucía y parece que el destino quiso unir al escenario teatral y vital para despedir del espectáculo operístico a Pedro Lavirgen, con la ópera *Carmen*, la que más satisfacciones le ha dado en su dilatada carrera artística.<sup>316</sup>

Una de las entrevistas que realizamos al tenor fue aprovechando su presencia en Córdoba, donde se encontraba atendiendo los preparativos de la

---

<sup>314</sup> La Asociación, impulsada por Manuel Muñoz Moya y su incansable equipo de colaboradores, cuenta con una Sede Social con un fondo bibliográfico y discográfico. Aparte de las sesiones mensuales dedicadas a las proyecciones comentadas, organiza cursos, conferencias, recitales, viajes y la publicación de la revista *El Trovador*. Un nuevo ejemplo de la labor que se puede desarrollar en el campo de la cultura de una ciudad impulsada por un colectivo, pese a los escasos medios económicos. Con motivo del año Verdi organizaron el gran espectáculo “Verdi desconocido”, aunque su interesante y gran proyecto de realizar un acto de *La Forza del destino* en Hornachuelos (localidad cordobesa en la que se desarrolla los actos II y IV), no resultó viable. Véase VALLECILLO, M. R.: “Córdoba acogerá en junio diversas sesiones de ópera”, en: *Diario Córdoba*, 11 mayo 2001, p. 80. En el marco de esas jornadas, Pedro Lavirgen pronunció la conferencia dedicada al tenor verdiano que hemos referenciado en numerosas ocasiones. En las III Jornadas de Ópera Abierta, año 2002, se llevaron a cabo una serie de conferencias dedicadas a la ópera en el siglo XX, en las que intervinieron como ponentes Andrés Ruiz Tarazona, Emilio Sagi o Ramón Barce, entre otros. En el marco de las IV jornadas fuimos invitada para disertar sobre “Los inicios profesionales del Tenor Pedro Lavirgen”. También hemos colaborado en varios artículos publicados en la mencionada revista, entre los que citamos con nuestra investigación sobre el tenor: “Pedro Lavirgen en el Gran Teatro del Liceo de Barcelona. Crónica de los éxitos del tenor en las temporadas 1967 y 1968”. *El Trovador*, Extraordinario Año Verdi, junio 2001, pp. 33-49.

<sup>315</sup> Cfr. MAYA SÁNCHEZ, M.: “Más ópera para el pueblo cordobés”. *El Trovador*, Extraordinario IV Jornadas de Ópera Abierta, junio 2003, p. 13.

<sup>316</sup> Estas representaciones de *Carmen* las vivimos como componente del Coro del Gran Teatro. Recuerdo verlo sobre el escenario envuelto con la capa, con la navaja metida entre el fajín. Entonces el maquillaje había desdibujado las formas del rostro, por el calor de los focos y por la fuerte visceralidad con la que asumía lo que interpretaba. Hubo unas décimas de segundo en que se me detuvo el tiempo, porque sentí miedo mientras lo veía fuera de sí –siguiendo el desarrollo de la escena–, escondiéndose entre los componentes del coro donde me encontraba.

Semana Lírica.<sup>317</sup> Entonces proyectamos una grabación en vídeo de esta *Carmen* representada en el Gran Teatro de Córdoba. Cuál fue la sorpresa que le causó el verse, pues desconocía la existencia de la misma: “era... (suelta una carcajada)... el canto del cisne, más o menos. Tenía mucha alegría por hacer una *Carmen*, pero sabía que después de ésta no iba a cantar ninguna más. La producción de Iturri iba a Génova, pero yo no iría”. Al verse a sí mismo, prestaba toda la atención, quedaba muy gratamente sorprendido y nos pidió que seleccionáramos la famosa *Aria de La flor*. Al escucharse comentaba: “todavía podía atacar iniciando con un *pianissimo* sobre la nota *fa*, fíjate...y tenía el *vibrato* bien... ¡con 60 años y todo lo que me había metido entre pecho y espalda!...en el agudo bien, bien...”<sup>318</sup>

La producción del Teatro Arriaga de Bilbao viajó por varias provincias españolas, entre ellas Murcia, donde días después, el 23 de marzo, la ópera se representaba en el Teatro Romea dentro del ciclo “Ópera para todos”. Nuevamente, se encontraron Pedro Lavirgen y el Coro Titular del Gran Teatro de Córdoba.

### 2.5.1. Recitales

Desde entonces no representará ninguna ópera, pero sí realizará recitales, dado que este es el medio de expresión más habitual con el que mantener un contacto con el público y satisfacer su necesidad de expansión vocal. Durante los años 1990 y 1991 acude a distintos puntos de la geografía española y a su propia tierra, tal y como veremos a continuación. Como escribiera en una ocasión Rosa Luque “Para Pedro Lavirgen, aquel joven de negra mirada y bellísima voz que dejara hace tantos años su Bujalance natal para recorrer los escenarios de todo el

---

<sup>317</sup> Entrevista a Pedro Lavirgen (21 de septiembre de 2002). Esta entrevista fue interrumpida por las llamadas telefónicas que recibía atendiendo diferentes problemas que surgían de la organización (por lo cual nos pidió permiso para atenderlas y disculpas). Pedro ofrecía detalles a los cantantes, describiendo minuciosamente las direcciones hasta llegar al hotel; o bien consejos vocales para el cuidado de la voz.... Mientras tanto, se nos ocurrió visionar la grabación de *Carmen*.

<sup>318</sup> *Ídem*.

mundo, volver a Córdoba supone retornar a sus orígenes, algo así como recorrer a la inversa el largo camino de la gloria”<sup>319</sup>. Seguramente por eso, es por lo que aprovecha la más mínima ocasión que se presenta para regresar a su tierra andaluza.

Ofrece por la provincia de Córdoba un ciclo de conciertos, dentro de la “Campaña Cultural Pueblo a Pueblo” organizada por la Diputación de Córdoba, por las localidades de Lucena, Priego, Pozoblanco, Peñarroya, Aguilar de la Frontera y Montilla. En esta última interpreta una primera parte de ópera y canción y una segunda dedicada a la música española con el acompañamiento al piano de Antonio López. Ante el cariñoso y prolongado aplauso del público, tanto intérprete como pianista se vieron obligados a aparecer sucesivas veces hasta interpretar una propina.<sup>320</sup> Un programa posiblemente muy similar al que llevará al resto de las poblaciones anteriormente citadas.

La actividad musical de 1990 se completa con la referencia a los recitales, actos y los homenajes que se le tributa. Entre los conciertos, los ofrecidos en El Ferrol, La Coruña, Torrejón de Ardoz (Madrid)<sup>321</sup> o Colindres (Cantabria), donde un recital lírico ponía el broche de oro a los actos de inauguración de la Casa de la Cultura<sup>322</sup>; en el mes de noviembre ponía su voz a otros dos actos, en Cádiz y Bujalance.

Sabemos qué público abarrotó los claustros de Santo Domingo de Jerez (Cádiz) para el concierto ofrecido por Lavirgen acompañado al piano, como venía siendo habitual, por Antonio López. Un programa de música dentro del ciclo

---

<sup>319</sup> R. L.: “La mezquita vibró con las voces de Pedro Lavirgen y Carmen Hernández”, en: *Córdoba*, 4 noviembre 1985, p. 9.

<sup>320</sup> LUQUE, J. M.ª: “Pedro Lavirgen inicia en Montilla su ciclo de recitales por Córdoba”, en: *Córdoba*, 25 abril 1990, p. 47. Noticia ilustrada con una foto del tenor tomada durante la actuación. El concierto organizado por el Ayuntamiento montillano tuvo lugar en la Iglesia de la Encarnación, el viernes 20 de abril de 1990.

<sup>321</sup> Datos obtenidos en la entrevista con el tenor (16 noviembre 2004). Conciertos que contaron con la labor acompañante de la pianista Sorin Melinde.

<sup>322</sup> Vid. BEDIA, R.: “Rotundo éxito de Pedro Lavirgen”, en: *Alerta*, 26 junio 1990, p. 18. Recoge foto del tenor durante un concierto de dos partes, canciones italianas y zarzuela, con los colaboradores Montserrat Obeso y Ramón Seoane, acompañados al piano por Juana Peñalver. Centenares de personas abarrotaron el parque exterior del centro cultural.

Clásicos de Otoño, organizado por el Ayuntamiento con la colaboración de la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía.<sup>323</sup>

En Bujalance se celebra el X Aniversario de la formación de la Asociación Músico Cultural “Pedro Lavirgen”, y con motivo de la festividad de Santa Cecilia se organizó un concierto especial en el que la zarzuela fue la protagonista (día 24 de noviembre). Intervinieron en el Teatro Español dos formaciones musicales locales y el propio tenor junto a Carmen Blanco, Luis A. Cansino, Aurora Virto y Francisco Romero, como solistas.<sup>324</sup>

Una particular intervención de Pedro Lavirgen nos conduce a la localidad de **Denia**, en que se celebra el Centenario del nacimiento del tenor Antonio Cortís, el piccolo Caruso. Con este motivo, se desarrollaron diferentes actos en la alicantina ciudad. En uno de ellos el tenor cordobés intervino interpretando la Misa Solemne *Hoc est corpus meum* de Luigi Perosi, tal y como solía hacer Antonio Cortis. En la actuación estuvo acompañado por el Coro parroquial y la Joven Orquesta de la Marina Alta, con los que “supo dar muestra de su gran profesionalidad lírica y declaró sentirse inmensamente emocionado por haber podido interpretar esta misa en el mismo día y en la mismo lugar en que solía hacerlo el tenor”.<sup>325</sup>

En cuanto a Cortis como cantante, Pedro Lavirgen dijo que, por asombroso que pareciese, que voces como la del alicantino ya no existen. En él se conjugaban cosas de los antiguos colosos con un sentido musical moderno. Lo conoció en

---

<sup>323</sup> “Brillante concierto del tenor Pedro Lavirgen”, en: *El Periódico*, de Jerez, 10 noviembre 1990, p. 8.

<sup>324</sup> El programa detallado puede verse en el artículo CLAVE DE SOL: “Bujalance honra a Santa Cecilia”, en: *Córdoba*, 26 noviembre 1990, p. 42. Se ilustra con dos fotografías del internacional tenor en dos momentos de su actuación, una junto a Carmen Blanco y otra con Aurora Virto. Las agrupaciones locales son el coro, dirigido por José Antonio Varo, contando con el acompañamiento a cargo del pianista José Manuel Soriano y la Banda, dirigida por Eusebio Jiménez.

<sup>325</sup> Reportaje sobre el homenaje al Tenor Cortis, en el que participa Lavirgen, en: *Canfali, Marina Alta*, 18 agosto 1990, pp. 5, 10-12, 14 y 16. Recoge varios testimonios gráficos: Pedro Lavirgen cantando; sosteniendo una placa de agradecimiento por su intervención; junto a dos cargos municipales, aplaudiendo la actuación de Gascó; junto a la hija mayor de Cortis y en otra al lado del barítono Manuel Ausensi. Se inauguró un busto y una plaza, con una ofrenda floral. Intervino la Banda de la agrupación artístico musical Dianense, que interpretó un fragmento de la ópera *Carmen* y “arrancó un sentido bravo por parte del tenor Pedro Lavirgen”.

disco, cuando era estudiante y lo primero que oyó fue la romanza de *Los puritanos*. Aún hoy va descubriendo en su voz la riqueza tímbrica, su ortodoxa claridad de emisión, su voluptuosidad de sonido, su perfecta técnica de respiración, en una lección permanente de cómo se debe de cantar.<sup>326</sup>

Un recuerdo a un protagonista de la lírica, que se sumaba a los realizados a otros cantantes en diferentes puntos de la geografía española. Giacomo Lauri-Volpi, que escogió España como patria afectiva, fue recordado en 1988, a los diez años de su muerte<sup>327</sup>, y el mítico tenor Julián Gayarre sería evocado en los actos celebrados en Navarra en 1990, cuando se cumplían los cien años de su desaparición.<sup>328</sup>

Como cierre del año 1990, comentaremos las muestras de cariño que va a recibir en Córdoba, siendo nombrado Hermano de Honor de dos hermandades y homenajeado por la Asociación Lírica Cordobesa. Para Pedro Lavirgen, un hombre de convicciones religiosas, la presencia en un acontecimiento de una hermandad se convierte en un acto profundo, más allá del mérito o el reconocimiento social, dado que para nuestro protagonista, el propio acto de

---

<sup>326</sup> *Ídem*, p. 12. Estos aspectos son desarrollados en un texto escrito para la ocasión. Véase LAVIRGEN, P.: “El bel canto y la técnica en la época de Antonio Cortis”, en: AA.VV.: *Antonio Cortis. Un trono vicino al sol*. Generalitat Valenciana. Valencia, 1992, pp. 79-80.

<sup>327</sup> Para una ampliación sobre estos actos remitimos a “El tenor Lauri-Volpi recibirá un gran homenaje a los diez años de su muerte”, en: *La Vanguardia*, 10 noviembre 1998, p. 50. En este artículo se cita la celebración del último homenaje celebrado en vida a Lauri-Volpi, en junio de 1977 en el Teatro Real de Madrid, y se citan a los participantes: Plácido Domingo y Pedro Lavirgen. Para una mayor información sobre el homenajeado remitimos a BADENES, G.: “Antonio Cortis una voz para la historia”, en: *Temporadas de la Música*. Madrid. Año X, n.º 24, pp. 95-99. Cortis cantaba en el Liceo de Barcelona a comienzos de 1933 *Aida* y *Carmen*, y fueron acogidas con excelentes críticas, aunque ha sido silenciada en publicaciones especializadas en la historia del teatro de las Ramblas. Estas palabras que dice en relación a los éxitos que consiguió el alicantino en dos participaciones en el Liceo, las suscribimos en relación a los éxitos de público y crítica de actuaciones del tenor cordobés que apenas son reseñadas en su bibliografía.

<sup>328</sup> BIDEGAIN, M.: “Gayarre es patrimonio de la humanidad, pero debemos conservar su recuerdo”, en: *Navarra Hoy*, 3 febrero 1990, p. 6. Se inauguró en su Casa Museo en Roncal, una exposición permanente con los recuerdos de su actividad operística. José Carreras, que encarnó su vida en la película *Romanza final*, ofreció un concierto en Pamplona, y se descubrió una placa.

cantar eleva el alma.<sup>329</sup> Por ello pensamos que debió sentirse muy conmovido cuando recibió el nombramiento de Hermano de Honor de la Hermandad de Nuestra Señora de los Dolores y Santísimo Cristo de la Clemencia de Córdoba, coincidiendo con los actos del XXV Aniversario de la Coronación Canónica de la Virgen.<sup>330</sup>

Igualmente debió contener una fuerte emoción para poder actuar en la localidad de Priego de Córdoba, dentro de los actos organizados por la Real y Pontificia Archicofradía de la Santa Vera Cruz y Nuestro Padre Jesús en la Columna.<sup>331</sup> A lo largo de los años, el *Aria a Jesús en la Columna* fue cantada por diversos artistas llamados especialmente para ello, entre los que destacaron el granadino Julio Vidal, el barítono Carlos Hacar o el tenor Leoncio Malagón Pareja. En 1990, al cumplirse el siglo de la gran fiesta, Pedro Lavirgen, nombrado Hermano Mayor Honorífico de la Hermandad, interpretó el *Aria* durante el ofertorio de la Misa celebrada en la Iglesia de San Francisco.<sup>332</sup>

---

<sup>329</sup> La música y el canto, desde su punto de vista, elevan el alma. Su profunda religiosidad (compartida y acompañada con su mujer) le obliga a tener la conciencia alerta, a obligarse a ser un poco menos malo, aunque manifiesta también haber conocido cantantes que cantaban como ángeles y luego se portaban de la manera más villana. Véase DE LAS NAVAS PAGÁN, A.: “Entrevista con Pedro Lavirgen”, en: *El Informador*, 19 enero 1992, p. 7. Recoge una fotografía del tenor en un momento de una representación de *Otello*. Esta misma entrevista es publicada bajo otro título: “El tenor Pedro Lavirgen: Particularmente prefiero la ópera por el nivel y la dimensión que te da.”, en: *La Gaceta Regional*, Salamanca, 25 mayo 1992, p. 44

<sup>330</sup> Recibe una placa, que recuerda este nombramiento de Hermano de Honor de la Hermandad, mayo 1990. Pudimos contemplarla en la Exposición realizada en Bujalance en homenaje a Pedro Lavirgen, en 2002.

<sup>331</sup> La talla es una obra granadina de mediados del siglo XVII de autor anónimo (atribuida a Pedro de Mena o Martínez Montañés), a la que se le dedica la partitura que tiene por título original *Aria a Jesús en la Columna*, compuesta por Juan Antonio Gómez Navarro, maestro de capilla de la Catedral de Córdoba, con letra del poeta cordobés Julio Valdelomar. El estreno de la bella plegaria tuvo lugar la noche del 15 de mayo de 1890, en el marco de unas fiestas celebradas en Priego con motivo de la curación del rey Alfonso XIII, que había padecido una grave enfermedad. Gómez Navarro compuso para la misma imagen prieguense una *Misa* (a 4 voces y 12 instrumentos) que, al igual que el aria, se interpreta cada año en los actos que la cofradía celebra durante el mes de mayo.

<sup>332</sup> FORCADA SERRANO, M.: *Historia de la hermandad de la Santa Veracruz y Ntro. Padre Jesús en la Columna*. Publicaciones Obra Social y Cultural Cajasur. Córdoba, 2000. A esta localidad el tenor acude año tras año, véase por ejemplo CALMAESTRA, C.: “La música se convierte en centro de los cultos y fiestas de Jesús en la Columna”, en: *El Mirador de la Subbética. Priego*, 25 mayo 1999. Lavirgen interpretó en la tradicional misa del domingo la famosa aria, acompañado al piano por el prieguense Antonio López.

Por último, en el Gran Teatro de Córdoba, la Asociación Lírica Cordobesa y el público congregado, le brindaba un emotivo homenaje. Tras la disertación que sobre el tenor hizo el Cronista de la Ciudad, Miguel Salcedo Hierro<sup>333</sup>, le fueron entregados una placa conmemorativa y el Título de Socio de Honor de la Asociación Lírica Cordobesa. En nombre de la compañía actuante, el actor Segundo García agradeció el comportamiento del tenor hacia todos los compañeros de la Lírica, una actitud mantenida desde siempre. También se leyeron unos telegramas de adhesión de diversas autoridades políticas andaluzas y a continuación se puso en escena *Katiuska*, dentro de la segunda jornada de la V Semana Lírica.<sup>334</sup>

La labor del tenor hacia la zarzuela y de aliento hacia la Semana Lírica de Córdoba se mantuvo. En relación al género, escribió un texto confirmando la necesidad de su reivindicación cultural, el apoyo, el notable incremento de público que se estaba produciendo; incluso nos hablaba de la zarzuela como una música que integraba a todos los españoles:

“En mi ya larga andadura por las actividades lírico-musicales de España, no había visto como en estos dos o tres últimos años, una progresión tan notable en la asistencia de público a estas manifestaciones musicales. Y gente de toda condición y edad. El entusiasmo de este público al final de los números y del mismo espectáculo, revela, sin lugar a dudas, que nuestro impar género lírico está retornando, como el Ave Fénix, de sus propias cenizas, y comienza a adquirir la carta de naturaleza que nunca debió perder.

Nuestra zarzuela es una bandera musical que cualquier español exhibe con orgullo, y sin la menor reserva de tipo regional, autonómico, político y étnico. Es, sin duda, la bandera que nos integra a todos sin condicionamientos mentales o ideológicos. Si a una función, digamos, de *Doña Francisquita*, de

---

<sup>333</sup> Unos meses antes dedicaba en la prensa una página a Lavirgen. En ella hace referencia a sus éxitos, a modo de una explicación que hace el cronista a su sobrino para que tenga en consideración la brillante trayectoria del tenor. Véase SALCEDO HIERRO, M.: “Carta abierta a Pedro Lavirgen”, en: *Córdoba*, 18 julio 1990, página de cierre, ilustrada con una foto del tenor cantando.

<sup>334</sup> Cfr. CLAVE DE SOL: “Homenaje a Pedro Lavirgen”, en: *Córdoba*, 23 septiembre 1990. Portada y p. 80. La portada de ese domingo reproduce una foto del homenajeado, captada en el momento en que recibe una placa de manos del Presidente de la Asociación Lírica; en la página 80 recoge otro instante del homenaje.



buen nivel artístico, en cualquier teatro de España, asistiéramos una representación de todos los pueblos del Estado español, nos sentiríamos todos hermanos, comentando únicamente las excelencias de la música de Vives y la magnífica prestación de los intérpretes.

Con todo lo que antecede, quiero poner de relieve una vez más, la importancia cultural de esta actividad teatral de la música, y la necesidad, inapelable, de otorgarle el apoyo de toda índole a cualquier iniciativa, debidamente contrastada en cuanto a nivel y calidad, que surja de personas o grupos, dispuestos a ofrecer espectáculos líricos, de Temporada o Festival. Se carece, a nivel oficial, de estructuras para presentar al público esta parcela de la cultura, que muchos creen poco necesaria, cosa que únicamente revela falta de información o ignorancia supina. Dada esta situación de penuria estructural que padecemos, se podría, al menos, ayudar económicamente en alguna medida, y con las pocas realidades existentes (teatro, orquesta, coro, etc.) a estas personas que por pasión, y con riesgo de sus propias economías, intentan organizar cada año su pequeño Festival Lírico.”<sup>335</sup>

Palabras con las que apoyaba al grupo *espartano* que organizaba la V Semana Lírica Cordobesa, a unos “locos divinos” que se empeñaban en que la nobilísima iniciativa prosiguiese su curso. Con el paso de las ediciones, quedaba patente la necesidad de tomar otro rumbo. Así, desde 1993, Pedro Lavirgen va a poner su experiencia como asesor de la Asociación Lírica Cordobesa.

Unos meses más tarde el tenor es entrevistado por Alis Gómez (*El Ideal Gallego*), sus palabras nos permite seguir el estado anímico y una descripción de la actividad que viene desempeñando. En cuanto a los conciertos en solitario, es un trabajo duro –expone–, porque únicamente cuenta con apoyo del pianista para

---

<sup>335</sup> Vid. LAVIRGEN, P.: “... Y la quinta «Semana lírica cordobesa»”. *El Espectador*. Revista trimestral e informativa cultural. Edita Fundación Pública Municipal del Gran Teatro de Córdoba, verano de 1990, p. 5. En esta misma publicación la Asociación Lírica señalaba la necesidad de respaldar a la Zarzuela como una obra de arte que España aporta al mundo. Recogía también una síntesis del “Manifiesto de Córdoba” y el testimonio de Alfredo Kraus sobre las dificultades desde el punto de vista vocal para abordar este género, coincidiendo a este respecto con Pedro Lavirgen. Véase PÁEZ MUÑOZ, F.: “Asociación Lírica Cordobesa”. *El Espectador*. Revista trimestral e informativa cultural. Edita Fundación Pública Municipal del Gran Teatro de Córdoba, primavera de 1990, p. 23.

descansar. A pesar de esa dureza lo lleva bien y para soportarlo necesita hacer vida de cantante y eso significa no fumar, no beber mucho, comer moderadamente, no sudar en exceso... En estos momentos su mayor sueño es que su familia siga adelante, que sus hijos coronen sus aspiraciones, que su vida matrimonial continúe bien hasta el final de sus días y que pueda mantener la actividad profesional el mayor tiempo posible, porque eso significa tener salud.<sup>336</sup>

Para Pedro Lavirgen la familia es muy importante y en cuanto al papel que ha jugado en su vida su esposa, Paquita Baena, afirma: “Uno fundamental, predominante y determinante. Sin su ayuda, su apoyo y su comprensión, y si no tuviese una ambición similar a la mía, yo no llegaría a ser lo que fui y lo que soy.”<sup>337</sup>

La agenda del tenor se va a mantener en la misma dinámica de recitales al año siguiente. Con motivo del VII Centenario de la fundación de Villarobledo (Albacete) el 16 de febrero de 1991, ofrece una Gran Gala Lírica en la Casa de la Cultura del Ayuntamiento. Junto a Pedro Lavirgen actúa la soprano Elisa Belmonte, acompañados ambos por Xavier Parés, interpretaron un programa de zarzuela y ópera.<sup>338</sup>

Así mismo, una serie de conciertos serán ofrecidos por el dúo cordobés, Pedro Lavirgen y el pianista Antonio López: en el Auditorio del Complejo Cultural Santa María de Cáceres<sup>339</sup>; en el Patio de la Real Colegiata de San

---

<sup>336</sup> GOMEZ, A.: “PERFILES. Pedro Lavirgen: La Zarzuela es tan importante como la Ópera, pero no da tanta universalidad», en: *El Ideal Gallego*, 1 noviembre 1990, p. 64. Foto del tenor. Esta entrevista recoge un esbozo biográfico hasta su debut en La Zarzuela. Nuevamente manifiesta que, musicalmente, la zarzuela es tan importante como la ópera, sólo su manera de desarrollarse la hace diferente, pero se hace en castellano, por lo que se ve limitada a países de habla hispana. En cambio, la ópera es la única que puede dar universalidad y eso es lo que ambicionan todos los cantantes. *Doña Francisquita* no la cambia por casi ninguna ópera, porque le dio grandes satisfacciones. Por sus características vocales y temperamentales se definió por la ópera italiana, sintiéndose muy bien con Verdi, Puccini y con todo el verismo.

<sup>337</sup> *Ídem*.

<sup>338</sup> Programa de mano. Gran Gala Lírica. VII Centenario de la fundación de Villarobledo (Albacete), 16 de febrero de 1991. Editado por Gravisal.

<sup>339</sup> Programa de mano. Concierto organizado por la Caja de Extremadura, el 21 de febrero de 1991.

Isidoro de León<sup>340</sup> y Conservatorio de Música de Lucena (Córdoba).<sup>341</sup> En ellos observamos una selección de repertorio muy parecido, con una primera parte en base a canciones italianas y españolas (tres canciones de Tosti, dos de Respighi y de Turina) y una segunda de zarzuela. Imaginamos que dicho repertorio fue seleccionado concienzudamente, para lucimiento y deleite del tenor.

Aún algunos privilegiados pudieron disfrutar de su actividad canora en dos acontecimientos musicales desarrollados en su pueblo natal. El primero, cuando en el Teatro Español interviene en un acto, prestando su voz como presentador de la jornada y cantando.<sup>342</sup> El segundo, un concierto dentro del Ciclo de Grandes Coros de Ópera, para el que intervinieron los solistas Pedro Lavirgen y Josefina Arregui, mientras en una segunda parte intervino el Coro Titular del Gran Teatro de Córdoba.<sup>343</sup>

En el Teatro Romea de Murcia, y por encargo de su dirección, el cantante y catedrático Pedro Lavirgen desarrolla su faceta de conferenciante, disertando sobre el tema *La voz en la ópera de Mozart*, dentro de las actividades paralelas organizadas con motivo del Segundo Ciclo de Ópera para Todos, patrocinado por Pryca. Como intérprete manifestaba que nunca había cantado Mozart, si bien como docente tenía la obligación de saber cómo hacerlo, y así se ha presentado como un conferenciante fácil, ameno y atrayente –señala *La Opinión*–

---

<sup>340</sup> Programa de mano. Concierto en el Patio de la Real Colegiata de San Isidoro de León, día 24 de junio de 1991. Fiestas de San Juan y San Pedro.

<sup>341</sup> Programa de mano. Recital lírico, día 21 de diciembre 1991. Lavirgen y A. López en el salón del Conservatorio de Música de Lucena. Organizado por la Obra Cultural de Cajasur. Ofrecen un programa de canciones italianas y españolas y en la segunda parte, zarzuela.

<sup>342</sup> Programa de mano. Actuaron también, la joven soprano cordobesa Juana Castillo, con la Banda y Coro de la Asociación “Pedro Lavirgen”, ambas agrupaciones musicales dirigidas por Luis Pedro Bedmar. Se trataba de un acto de Homenaje a Luis Buenosvinos Pérez, presentado por el propio tenor, y que fue celebrado el sábado 23 de noviembre de 1991.

<sup>343</sup> Programa de mano. Ciclo de Grandes Coros de ópera. Iglesia de la Asunción, 14 de diciembre de 1991. En la primera parte figura Antonio López al piano, mientras que para la segunda Ángel Andrés Muñoz.

La conferencia fue ilustrada con ejemplos de diversas obras musicales interpretadas por sus propios alumnos.<sup>344</sup>

Ante la prensa murciana (*La Verdad*), el tenor alerta sobre el gran peligro que acecha a la ópera cuando se pone de moda. Este peligro al que se refiere no es otro que el de la vulgarización: “Corremos el peligro de que al público que se está aficionando a la ópera se le dé *gato por liebre*, de que se le ofrezcan espectáculos mediocres. Corremos el riesgo de que el público empiece a asimilarlos y a encajarlos de una manera tolerante”<sup>345</sup>. Por ello, defiende que los espectáculos tengan un mínimo de calidad, sin necesidad de recurrir a una producción del *Metropolitan* o de la *Scala*. Es una suerte que la ópera esté dejando de considerarse algo elitista y marginal para empezar a conectar con el gran público, porque con la ópera –añade– se ha tenido siempre una gran reserva, porque se ha considerado un espectáculo pesado, para una élite muy entendida, o para esa otra élite del vestido y de la joya. Pero el público empieza a descubrir el placer que produce un espectáculo musical bien hecho. Está de moda decir que se entiende de ópera; aunque en principio se vaya por pose siempre queda algo después. La ópera se empieza a amar cuando se la conoce.<sup>346</sup>

Lavirgen rechaza de plano, una vez más, afirmaciones tales como que la zarzuela sea “la hermana menor” de la ópera:

“«La zarzuela es un género musical de tan alta calidad, y aún de más, que muchas óperas, y con quién quiera discutir lo boté. Las causas para haber llegado a ese tipo de conclusiones son otras: Aquí se la ha tratado siempre como género menor, pero no desde el compositor, sino por los que después la han puesto en

<sup>344</sup> Cfr. BONMATI, E.: “Un maestro llamado Pedro Lavirgen”, en: *La Opinión*, Gaceta Cultural, 20 febrero 1991, p. 28. Habló del fraseo, el *legato*, de la acentuación, del ritmo, de la línea y del carácter; de la preparación que debe cursar y la especialización que debe poseer el cantante que quiera dedicarse a Mozart; de la valoración intelectual que se atribuye al cantante mozartiano, sobre todo en Austria; del Mozart en idioma italiano y del Mozart en alemán; y del tratamiento preferencial que dio a las voces femeninas. Estableció comparaciones con otros compositores, y también dedicó unos minutos a mostrar las diferencias de todo tipo, entre la forma de cantar que pide la música del autor salzburgués y la que requiere la llamada ópera popular italiana. Intervinieron sus alumnos Ana M.<sup>a</sup> Mosquete (soprano), Julio Fernández (tenor) y Luis Alberto Cansino (barítono), acompañados al piano por una eficiente y segura Juana Peñalver.

<sup>345</sup> Vid. ARCO, A.: “Pedro Lavirgen: «En la ópera no hay que dar gato por liebre, si no el público se encanalla»”, en: *La verdad*, Murcia, 19 febrero 1991, p. 49. Reportaje ilustrado con una foto de Lavirgen sentado ante el piano y rodeado de cuatro alumnos.

<sup>346</sup> *Ídem*.

pie. Vestuarios de guardarropía, cantantes muchas veces no excesivamente brillantes, decorados para salir del paso. Se ha vestido mal la zarzuela, que tiene la misma categoría musical y como espectáculo que la ópera. En la ópera también hay unos bolos insufribles».<sup>347</sup>

En Zamora, uno de los espectáculos de mayor prestigio desde la restauración del Teatro Principal tiene lugar con el trío lírico Lavirgen, Manzano y Peñalver. En tal ocasión hubo un aforo con uno de esos llenos que hacen historia, formado por personas de todas las edades. El tenor cordobés volvió a demostrar, una vez más, sus increíbles dotes artísticas para el género chico, una ocasión en la que su voz acompañó a la joven debutante M<sup>a</sup> Teresa Manzano.<sup>348</sup>

En palabras al *El Correo de Zamora*, Lavirgen señalaba lo duro que resulta la permanencia en el mundo del canto: es como una jungla, para el que hay que saber cantar, actuar y saltar a zancadillas. El tenor, así lo manifiesta, compagina sus muy pocas y seleccionadas apariciones en público con su trabajo como catedrático numerario de Canto del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid.<sup>349</sup>

Considera que la voz “ni se pierde, ni se estropea. Lo único que se puede perder con los años es el camino de la emisión de la voz”. El tener una buena voz, a ojos de los profanos, no es una cualidad suficiente para cantar, necesita un proceso de refinamiento en la emisión, de articular mucho en el apoyo de sonido, el buen uso del aire: “todo esto tiene una manera complicada de articularse. Hasta que el alumno consigue compaginar toda esas técnicas lleva tiempo, a veces años y otras nunca se encuentre”.<sup>350</sup>

---

<sup>347</sup> *Ídem.*

<sup>348</sup> Cfr. ALONSO MORENO, M<sup>a</sup>. B.: “El trío lírico Lavirgen, Manzano, Peñalver hizo vibrar al Principal”, en: *El Correo de Zamora*, 5 junio 1991, p. 33. Foto del tenor durante su intervención.

<sup>349</sup> Véase ALONSO MORENO, M<sup>a</sup>. B.: “Pedro Lavirgen, tenor: «Cuando canto no siento la prosa, sólo vivo la música»”, en: *El Correo de Zamora*, el Dominical, 9 junio 1991, p. XXXII. El tenor aparece en una fotografía caracterizado como Don José y otra de su reciente actuación zamorana, con somking blanco. A pie de foto dice: fue un regalo para unos pocos privilegiados. El tenor comentó una anécdota referida a su gran superstición. Cantando *La forza* en la Arena de Verona, ante 27.000 personas, un gato negro se paseaba por el escenario e incluso bajó por delante de él. Se lo contó su mujer que estaba entre el público, él no lo vio, pero si así hubiera sido, se habría callado de golpe.

<sup>350</sup> *Ídem.*

Se muestra tan expresivo ante la entrevistadora que hace un intento por demostrarle cómo ha de fluir correctamente el aire a la hora de cantar y cómo retenerlo en el diafragma. Al final, lo resumió así: “Es como una niebla muy baja, que no eleva porque el suelo la atrae. Es justo y exacto lo que yo siento”.

Estar en candelero durante muchos años en la lírica es el resultado de una mezcla de factores y suerte. A este respecto, narra un comentario de su maestro Barrosa, quien decía lo siguiente: “mira, al final hay una conclusión que es una perogrullada... hay que nacer para cantar. Está claro, hay que nacer con las condiciones justas, que luego un maestro te ayude y guardes el equilibrio, es otra cosa, pero primero hay que nacer para cantar”. En este sentido, Lavirgen manifiesta que siempre ha tenido la necesidad de cantar como una expresión de su espíritu.<sup>351</sup>

No duda en afirmar que la ópera es el género total para un cantante lírico. En su caso, la prefiere a la zarzuela en base a estos argumentos: “porque soy andaluz y tengo una pronunciación fatal y no hablo excesivamente bien castellano; no siento la prosa, sólo la música, y soy un buen actor cantando.” Seguidamente, su ópera por excelencia y su papel por antonomasia centran la atención. Don José es un papel que, en su opinión, reúne todos los requisitos necesarios donde demostrar la valía de un cantante:

«Es un personaje dramático. Es romántico en el primer acto, romántico furioso en el segundo, dramático en el tercero y trágico en el cuarto, donde llega a matar. Hay que cantar declamando, gesticulando muchísimo con la cara, con los ojos, con la boca, con las manos... desde luego hay que ser un buen actor y sentir lo que estás diciendo».<sup>352</sup>

Una forma sintética con las que Lavirgen apuntaba los requisitos que debe reunir un cantante-actor. Un aspecto que –en su opinión– se estaba descuidando en las producciones más contemporáneas, como denunciaba en una conferencia

---

<sup>351</sup> *Ídem.*

<sup>352</sup> *Ídem.*

pronunciada en el año 2004 en Santander.<sup>353</sup> En nuestra consideración, los requisitos necesarios para la valía de un cantante, esas cualidades interpretativas que él definía y que él mismo poseía, le permiten que su nombre pueda sumarse a la lista de los tenores españoles que forman parte de la lírica universal.

## 2.6. 1991. FORMANDO UN CORO DE ESTRELLAS

Un aconteciendo verdaderamente único tiene lugar en Sevilla cuando se inaugura el Teatro de la Maestranza, concebido para representar óperas, ballets y conciertos, es el único local de Andalucía que reúne estas características. La capital, donde han sido ambientadas 24 partituras de ópera, ofrece con este teatro la posibilidad de que 1.825 localidades se incorporen, junto con las de Madrid y Barcelona, al circuito europeo de este tipo de representaciones, con un escenario de grandes dimensiones, con telares mecanizados y un sistema de sonido propio, adaptable al tipo de espectáculo que se ofrezca.<sup>354</sup>

Se trataba, pues, de una importante labor, resultado de la colaboración y cooperación de todas las instituciones promotoras que ofrecía su primera programación (de octubre a noviembre de 1990) consistente en la representación de cuatro óperas.

---

<sup>353</sup> Véase EFE: “Reivindica la figura del cantante actor”, en: *Diario Córdoba*, 17 diciembre 2004. Edición Digital completa.

<sup>354</sup> MOLINA, M.: “El mayor teatro lírico del país se inaugura en Sevilla”, en: *El País*, 3 mayo 1991. Archivo digital El País. El edificio, ubicado en el casco histórico de la ciudad, junto a la Torre del Oro y en la margen izquierda del río Guadalquivir, se inició en 1987. Ocupa 18.000 metros cuadrados que incluyen, además del teatro, un centro cultural para grandes exposiciones. La gran novedad de la sala, que tiene un volumen de unos 20.000 metros cúbicos, es la introducción de un sistema de absorción de sonido que permite variar los tiempos de reverberación. El sistema (ideado por Aurelio del Pozo, arquitecto y director de la obra, y Alfonso García Senchemers, asesor de sonido) consta de una serie de cilindros de vidrio, cuyo número puede hacer que el tiempo de reverberación varíe, desde los dos segundos que necesitan las salas sinfónicas, hasta un segundo, tiempo ideal para la ópera. Para una información más detallada sobre este teatro remitimos al libro *Teatro de la Maestranza de Sevilla*, editado por la Fundación Manuel Lara, 2001. Ilustrado con un amplio reportaje fotográfico, esboza un recorrido histórico por la ópera en Sevilla. Sin embargo no han utilizado los artículos publicados hasta el momento sobre el tema. Por ejemplo, no menciona los intentos de la creación de una Asociación de Amigos de la Ópera de Sevilla; e igualmente, en su escueto recorrido histórico, afirma que los orígenes de la ópera en Sevilla se remontan a lo que considera “algunos engendros folclóricos-culturales denominados Festivales de España, que tenían lugar durante los meses de septiembre en espacios al aire libre del Parque de M<sup>a</sup> Luisa.” Igualmente, omite las referencias a la ópera en Sevilla que hemos recogido en nuestra investigación.

Luis Andréu asumió la función de director artístico hasta abril de 1992, fecha en que el teatro emprendía la programación específicamente diseñada para la celebración de la Muestra Universal, que se celebraba en Sevilla, bajo la responsabilidad de La Sociedad Estatal Expo 92. Una vez finalizado el evento internacional, un consorcio configurado por las distintas entidades colaboradoras en el proyecto gestionaría el diseño de su programa de actuaciones.<sup>355</sup>

En líneas generales, todos los miembros de las instituciones presentes en el acto de presentación de la programación, se mostraron optimistas en cuanto al papel cultural que correspondía desempeñar al Teatro de la Maestranza como foco de difusión de la ópera en Sevilla. En este sentido, la presidenta de la Fundación Luis Cernuda, Isabel Pozuelo, se congratuló de la creación en Sevilla de la Asociación de Amigos de la Ópera, al tiempo que justificó la existencia de este nuevo marco escénico, desde la responsabilidad que a la Administración compete de ofrecer al ciudadano el mayor abanico de posibilidades.<sup>356</sup>

Aunque el primer acontecimiento en aparecer sobre su escenario fue un concierto a cargo de la recién creada Orquesta Sinfónica de Sevilla<sup>357</sup>, el plato fuerte del ciclo inaugural lo constituyó una Gala Lírica, prevista inicialmente con diez de los artistas españoles más significativos del *bel canto*: Victoria de los Ángeles, Teresa Berganza, Montserrat Caballé, Pilar Lorengar, Jaime Aragall, José Carreras, Plácido Domingo, Pedro Lavirgen y Juan Pons, acompañados por la Sinfónica de Sevilla bajo la dirección de Edmond Colomer, Enrique García Asensio y Luis A. García Navarro.<sup>358</sup>

---

<sup>355</sup> Confróntese GARCÍA, P.: “Las mejores figuras de la ópera se darán cita el próximo mes de mayo en Sevilla en el Teatro de la Maestranza”, en: *ABC*, Sevilla, 27 noviembre 1990, p. 69. La portada se abre con 8 fotografías individuales de todos los artistas con el título: El PSOE iniciará la campaña para las municipales con los ases de la lírica en el nuevo Teatro de la Maestranza.

<sup>356</sup> *Ídem*.

<sup>357</sup> El concierto de inauguración fue ofrecido el día 2 de mayo por la Orquesta Sinfónica de Sevilla, dirigida por Vjekoslav Sutei. La primera obra que se escuchó fue el Preludio de *El tambor de Granaderos*, de Chapí, a la que le siguió el Concierto n.º 2 de Rachmaninov, a cargo del pianista cordobés Rafael Orozco. Véase, Programa inaugural Teatro de la Maestranza de Sevilla. Diputación Provincial de Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, Ministerio de Cultura y Expo 92. 1991, p. 17.

<sup>358</sup> Confróntese PEDROTE, I.: “Figuras de la ópera inaugurarán en mayo el Teatro de la Maestranza”, en: *El País*, 27 noviembre 1990. Posteriormente se programa un recital en solitario de los tenores Pavarotti, Carreras y Kraus, y las sopranos Teresa Berganza y Pilar Lorengar. Contarán con la presencia del Ballet Cullberg, el Ballet del Teatro Lírico Nacional, la Orquesta de Radio Televisión Española, y la Orquesta y Coro Nacionales de España.



Celebrada el 10 de mayo de 1991, esta Gala Lírica fue un espectáculo único, en un día histórico, para la cultura y la música de nuestro país porque como dijo el Comisario General de la Expo, Manuel Olivencia, no se puede ver esta constelación de estrellas fuera del firmamento de Sevilla. El día anterior, todos los solistas hicieron su presentación en una rueda de prensa. En tono distendido y de camarería, los divos, por riguroso orden alfabético, se fueron pasando la palabra dirigidos por Luis Andreu. Explicó Montserrat Caballé que tanto este nuevo teatro, de acústica espléndida, como otros muchos que se han restaurado y rehabilitado en otras ciudades harán que el año 2000 sea para los jóvenes aficionados a la música lo que no ha sido para su generación.<sup>359</sup>

Abundaron las anécdotas, entre ellas la que relató Alfredo Kraus cuando alguien en Bilbao le confundió con Pedro Lavirgen y le increpó diciéndole: “¿Usted es Lavirgen? , a lo que Kraus contestó: no soy Dios”. También calificó de hito el que los colegas actuasen conjuntamente.<sup>360</sup>

Plácido Domingo, asesor lírico de Expo 92, manifestó su emoción ante un nuevo teatro como el de la Maestranza, agradeciendo a sus colegas que se hubiesen volcado en este acto, actuando de forma desinteresada. La chispa de la conferencia de prensa estuvo en boca del cordobés Pedro Lavirgen, que mostraba su orgullo por haber sido incluido en esta selección, con afirmaciones como “me tiemblan las manos, pero no vengo a competir con nadie, sino a disfrutar de este gran momento”<sup>361</sup>; o “me siento orgulloso de haber sido incluido en este conjunto de las mejores voces de España, pues yo hace tiempo que no giro en la noria de la ópera”.<sup>362</sup>

---

<sup>359</sup> Cfr. MOLINA, M.: “Los grandes de la lírica española actúan por primera vez juntos en Sevilla”, en: *El País*. Suplementos de Andalucía, 10 mayo 1991, p.6.

<sup>360</sup> *Ídem*.

<sup>361</sup> Vid. CARBALLO, C.: “Un coro de estrellas”, en: *El Correo de Andalucía*, 11 mayo 1991, p. 47. Noticia ilustrada con varias fotografías: Caballé; los participantes tras rueda de prensa; Kraus, Asensio y Lavirgen en la rueda de prensa; un momento del ensayo con Caballé en el escenario y Domingo en la dirección ante la orquesta.

<sup>362</sup> Cfr. CHACÓN, J. A.: “La elite del bel canto a la sombra de la Expo”, en: *Diario 16*, 10 mayo 1991, p. 27.

Los cantantes agradecieron la concesión del Premio Príncipe de Asturias de las Artes correspondiente a 1991; un galardón que un mes antes fue otorgado conjuntamente a la generación lírica española compuesta por Victoria de los Ángeles, Teresa Berganza, Montserrat Caballé, Pilar Lorengar, José Carreras, Plácido Domingo y Alfredo Kraus. Un excepcional acierto, como lo definía el diario madrileño *ABC*<sup>363</sup>, pero un tema polémico por haber sido concedido a una colectividad. Plácido Domingo consideraba que aquel jurado que supuestamente debía de premiar al Arte no sentía ninguna inclinación por el arte de la Música, como lo demostraba el hecho de que entre sus premiados sólo figurase un músico (el maestro López Cobos, en 1980) y entendía que seguramente buscaban un acto de reconocimiento a la música, pero se habían quedado cortos porque Aragall tenía que haber estado. Kraus corroboraba no estar tampoco de acuerdo en cómo se habían distribuido estos premios, pero celebraba que por fin se hubiera observado, desde alguna de las instituciones españolas, un intento de reconocimiento hacia la Lírica.<sup>364</sup> En este sentido, Lavirgen manifestó que el premio debería haber sido ex-aequo y no dividido; los que lo han ganado, lo tienen merecido, resultándole injustificable que se hubieran olvidado de Jaime Aragall, opinión que fue compartida por todos.<sup>365</sup>

Pese a los rumores que corrían acerca de las desavenencias existentes entre las grandes voces de la lírica española, parecían haberse olvidado, o al menos esa era la sensación que se transmitió en la rueda de prensa.<sup>366</sup> Ciertamente, la actuación reunió en un mismo recinto el mayor cartel de voces que ha conformado la ópera española, con un programa escogido por cada uno de los solistas, en el que se incluyeron fragmentos de ópera y zarzuela. Requirió de la

---

<sup>363</sup> Remitimos a “Opinión. Lírica de Gala”, en: *ABC*, Madrid, 11 mayo 1991, p. 15. Artículo de opinión dedicado al Premio Príncipe de Asturias, destinado a “siete voces españolas que han llenado teatros y salas de concierto al conjuro de su sensibilidad, su arte y su belleza”.

<sup>364</sup> “Victoria de los Ángeles no podrá asistir a la gran noche de la lírica española”, en: *La Vanguardia*, 10 mayo 1991.

<sup>365</sup> Véase CARBALLO, C.: *Op. cit.*

<sup>366</sup> *Ídem.*

intervención de la Orquesta Sinfónica de Sevilla, el Coro del Gran Teatro de Córdoba y tres directores de orquesta.<sup>367</sup>

Un acontecimiento de esta magnitud acaparó la atención de la prensa, antes<sup>368</sup> y después del concierto<sup>369</sup>, siendo retransmitido por Televisión Española, vendido a catorce cadenas europeas<sup>370</sup> y grabado para su venta: un CD editado bajo el título “Gala Lírica” por el sello RCA.

Con la gran Gala Lírica –decía la edición madrileña del *ABC*– el Teatro de la Maestranza de Sevilla convirtió a la ciudad en la sede de un acontecimiento mundial sin precedentes. Nunca se habían reunido tan excepcionales voces en una sala de conciertos; jamás la expectación creada había superado las fronteras del

---

<sup>367</sup> Programa inaugural del Teatro de la Maestranza. Sevilla, 1991. Diputación Provincial de Sevilla, Ayuntamiento de Sevilla, Ministerio de Cultura y Expo 92. Gala lírica del día 10 de mayo. En la página 24 se enumera a cada uno de los participantes, así como el programa previsto en el que participan Montserrat Caballé, Teresa Berganza, Plácido Domingo, Alfredo Kraus, Pedro Lavirgen, Jaime Aragall y Juan Pons en la Gala Lírica de inauguración, al que asiste su Majestad la Reina Doña Sofía. En la página 44 se muestra una fotografía de Pedro Lavirgen y en la siguiente su trayectoria artística. En la página 54 se recoge una instantánea del Coro del Gran Teatro de Córdoba, pero sin comentario alguno.

<sup>368</sup> Véase “Los intérpretes de la gala lírica ensayan hoy en el teatro Maestranza”, en: *Diario 16*, 9 mayo 1991, p. 43. “Voces de Oro para la Expo ‘92”, en: *ABC*, 10 mayo 1991, p. 144. Sección gente. Muestra una foto conjunta de todos los cantantes que posan, tras la rueda de prensa, junto a los directores. “El mayor espectáculo del mundo”, en: *ABC*, Sevilla, 10 mayo 1991. Noticia que ocupa el titular de la portada con fotografía. En su interior un reportaje gráfico y además, la sección Ocio está dedicada a la Gala. En una imagen conjunta de todos los cantantes se lee el título: “Un sueño hecho realidad.” En la página 90 explica y recoge, bajo las fotos de los solistas, cuatro epígrafes con lo más señalado de cada participante: Alfredo Kraus, el divino; Teresa Berganza y Pedro Lavirgen dos voces para una *Carmen* sublime; Juan Pons, *Falstaff* de Menorca; Victoria de los Ángeles, la gran ausente. MOLINA, M. y FRANCO, E.: “La noche histórica”, en: *El País*, Edición de Andalucía, 10 mayo 1991, p. 7. Recoge una foto de estudio de Pedro Lavirgen. CHACÓN, J. A.: “La noche que el éxtasis sustituyó a la dialéctica”, en: *Diario 16*, Sevilla, 11 mayo 1991, p. 35. Recoge 2 fotos con todos los intérpretes. CHACÓN, J. A.: “La elite del bel canto a la sombra de la Expo”, en: *Diario 16*, 10 mayo 1991, p. 27. Plácido Domingo, destacó como emocionante el nivel al que estaba llegando la música en nuestro país y explicó la alegría de intervenir junto con el Coro del Gran Teatro de Córdoba, al igual que Lavirgen que ponderó las excelencias que posee el grupo andaluz.

<sup>369</sup> Como muestra remitimos a los artículos: “Apoteosis de la Lírica en España”, en: *ABC*, 11 mayo 1991. Portada del periódico, con fotografía de nueve de las más grandes voces del panorama internacional, todo ellos españoles, junto a la Reina en el Maestranza. Las ediciones de Sevilla y Madrid abrieron con el mismo titular aunque con diferente foto. ROMERO, J.: “Un olimpo plagado de estrellas musicales”, en: *Diario 16*, Sevilla, 11 mayo 1991, p. 91. Califica el espectáculo con cuatro estrellas. BANÚS, R.: “Gala lírica en Sevilla”. *Temporadas de la Música*. Madrid, Año X, n.º 24, p. 17. Artículo que reseña los cantantes que participaron.

<sup>370</sup> MOLINA, M.: “La gala de los divos, en directo esta noche por La 2 y Canal Sur”, en: *El País*, 10 mayo 1991. En el programa incluía en el entreacto la emisión de entrevistas con el director artístico del teatro, Luis Andreu y con el arquitecto autor del proyecto, Aurelio del Pozo. También, para esta ocasión, se preparó un reportaje de 15 minutos en el que se explicaba el Maestranza, el espacio en el que se representaron los grandes espectáculos líricos durante la Exposición Universal de 1992.

mundo del espectáculo para adentrarse en las profundidades del fenómeno sociológico. Tras una evocadora estampa dedicada a cada solista, señalando del tenor cordobés el acento emocional y la apasionada entrega, el periódico recogía el siguiente comentario:

“El triunfo de todos ellos es la clamorosa prueba de la categoría universal de sus voces. Pero es, también, el testimonio irrefutable del resurgimiento lírico español, de la vigencia de un arte que arrebató multitudes, de un fenómeno estético que acaso no se había producido con dimensión tan universal en ningún otro tiempo pasado.”<sup>371</sup>

Antonio Fernández-Cid estuvo presente en la Gala, presidida por la Reina Doña Sofía, que duró poco más de dos horas. Como base, señala la flamante Orquesta Sinfónica de Sevilla, instrumento colaborador muy eficaz, «tocado» a tres batutas –cuatro, añadida la solitaria participación como director de Domingo– por Colomer, García Asensio y García Navarro. Como sensación destaca la confluencia de nueve voces –porque Victoria de los Ángeles, indisputada y con general disgusto no cantó–, pero como señala, no se trata de los únicos artistas que hubiesen cabido para una referencia sobre casi medio siglo de oro en el lirismo de España: Marimí del Pozo, María de los Ángeles Morales, Consuelo Rubio, Manuel Ausensi y Vicente Sardinero, que mantiene prestigio y vigencia, podrían, con algún otro, acompañar a los que habían sido seleccionados por incuestionable derecho.<sup>372</sup>

Nos dice que la noche no fue la indicada para comentarios críticos y menos aún para análisis comparativos, porque resultó bello el disfrutar con legítima satisfacción y orgullo de español con este encuentro de grandes cantantes, tantas veces impulsores por separado de movilizaciones y centro de apoteosis, cuando vivieron unas horas presididas por el más noble de los

---

<sup>371</sup> Vid. “Opinión. Lírica de Gala”, en: *ABC*, Madrid, 11 mayo 1991, p. 15. La gala sevillana se unía a la actuación en Madrid de Luciano Pavarotti. En la memoria del tiempo, la apoteosis lírica en dos ciudades españolas.

<sup>372</sup> Confróntese FERNÁNDEZ-CID, A.: “Voces universales de España en una irreplicable gala lírica sevillana”, en: *ABC*, 11 mayo 1991, p. 101.

instrumentos, la voz humana. A continuación desglosa las piezas que cada intérprete escogió<sup>373</sup> y escribe sobre la intervención de Pedro Lavirgen:

“Tenor de trayectoria ejemplar, puede ser que sintiese la responsabilidad de ser, entre los nueve solistas, el único, andaluz de la noche. En «La Forza del destino» y «Alma de Dios» puso todo el calor y la entrega y recogió un premio en extremo caluroso.”

Todo discurrió a buen ritmo, con orden, sin protagonismos. Al final, “palmeado” por un público gozoso, escucharon un singular brindis de *La traviata*, en el que intervinieron sucediéndose en las frases, todos los solistas con el coro, y se marcaron una *miajita* de baile. Una noche irrepetible.<sup>374</sup>

Para el Coro del Gran Teatro de Córdoba fue también una vivencia única. Esta ciudad puso para el concierto del siglo en Sevilla –en palabras de Francisco Melguizo– una agrupación vocal muy nutrida y bien conjuntada. Un coro, preparado por su creador y director, el catedrático Carlos Hacar, autor del milagro de que en Andalucía, y concretamente en Córdoba, haya coros de ópera en permanencia.<sup>375</sup> Coro que también recibió los elogios de Plácido Domingo, Pedro Lavirgen y el crítico Antonio Fernández-Cid. Acontecimiento que tuvimos la

---

<sup>373</sup> *Ídem*. Teresa Berganza interpretó un aria de *Tancredi* y *La habanera* de *Carmen*. Montserrat Caballé, la preciosa página de *Le Cid*, y el Dúo de *La africana* con José Carreras que a sólo escogió la romanza *No puede ser*. Pilar Lorengar, *La Wally*, la canción de *La Paloma* de *El barberillo*, y el Duetto de *La Bohème* con Jaime Aragall, que a solo cantaba el *Adiós a la vida*. Plácido Domingo, en *La paterna mano*, después del *Patria oppressa*, muy aplaudida al Coro del Teatro de Córdoba: “buen colaborador en *Alma de Dios* y en Bizet; con voces jóvenes y disciplina plausible”. Plácido Domingo intervino con Juan Pons en el dúo de *La forza del destino*. Alfredo Kraus cantó *La donna é mobile* y el aria de *La fille du Regiment*. También menciona la colaboración que prestó a Domingo en *Macbeth* el tenor cordobés Juan Luque.

<sup>374</sup> *Ídem*.

<sup>375</sup> Confróntese MELGUIZO, F.: “Magno recital de ópera en la Maestranza”, en: *El Correo de Andalucía*, 12 mayo 1991, p. 47. En una fotografía, el tenor Plácido Domingo canta delante de algunos miembros del Coro titular del Gran Teatro de Córdoba. Este artículo tiene un corte muy parecido al de Antonio Fernández, en la línea de no establecer diferencias comparativas y hacer la crítica pormenorizada de todos y cada uno de los cantantes. Nos señala que la dirección escénica estuvo a cargo de José Luis Castro, titular del teatro Lope de Vega; la iluminación de Juan Gómez y regiduría técnica de Antonio Moreno. Melguizo, conocedor de la historia musical de Córdoba, hablaba meritoriamente de esta agrupación.

fortuna de poder presenciar, como testigo excepcional entre bastidores y, desde el mismo escenario, aportando nuestra voz como parte integrante del coro.<sup>376</sup>

### 2.6.1. *Las últimas Antologías*

Junto a la Gala Lírica de la Maestranza de Sevilla, acontecimiento de repercusión mundial, Pedro Lavirgen tuvo otros encuentros relevantes ante los públicos de México, Madrid y Sevilla. También estuvieron relacionados con los actos culturales organizados en torno al Descubrimiento de América.

El tenor viajó hasta América Central para intervenir en el preciado Teatro Bellas Artes de **México**. En agosto, la ciudad desarrollaba el III Gran Festival Ciudad de México con seis foros simultaneando espectáculos, lo que creó dispersión de público, aunque la producción española tenía la sala llena y todas las entradas vendidas con anterioridad. Tuvo un público eufórico y entregado –señala Kurt Hermann– que hizo definitivamente inolvidable esta *Antología de la Zarzuela*, gracias a la presencia de los cantantes:

“De los solistas, pues los caballeros se llevaron mayores palmas ya que se contó con un gran tenor hispano muy querido en México cuando se hacía grandes temporadas de ópera: PEDRO LAVIRGEN. Sus intervenciones en «La tabernera del puerto», «La bruja» y «La Dolores» fueron decisivas al éxito de estos momentos. Conserva en muy excelentes condiciones sus facultades y realmente fue todo un placer oírle y ovacionarle.”<sup>377</sup>

Pedro Lavirgen ha sido una voz querida y una vez más al servicio del espectáculo español de más dilatada vida escénica, pues recordemos, desde 1965 la *Antología* de Tamayo ha comunicado sus mensajes en centenares de escenarios y ante miles de espectadores. Cuando I. Peñín Castillo reseñar los artistas que la

---

<sup>376</sup> La noticia llegó a los lectores cordobeses. Véase EFE: “El teatro de la maestranza despidió por sevillanas la actuación de los divos de la ópera española”, en: *Córdoba*, 11 mayo 1991, p. 72 de cierre. Recoge fotografía con el texto a pie de la misma: los divos brindan en el escenario; detrás el Coro del Gran Teatro. Tratándose de la ciudad que puso su Coro, el diario hace el gran esfuerzo de plasmar la imagen, mientras el texto proviene de la agencia EFE de Sevilla.

<sup>377</sup> Vid. HERMANN WILHELM, K.: “Tercer Gran Festival de México”, en: *Claridades*, semana del 24 al 30, agosto 1991, p. 13. Posteriormente menciona la labor desempeñada por el resto de los solistas Antonio Ramallo, Luis A. Cansino, Ricardo Muñiz, Rafael Lledó, Josefina Arregui, Milagros Martín y Carmen Ramírez.

han hecho y enriquecido, nombra a cantantes tan incuestionables como Victoria de los Ángeles, Montserrat Caballé, Josefina Arregui, Ángeles Chamorro, Paloma Pérez Iñigo, Plácido Domingo, Pedro Lavirgen y José Carreras, entre otros. Las voces, hoy estrellas de los primeros teatros, han actuado en el mundo de la zarzuela.<sup>378</sup>

Un espectáculo que cuando se traslada en cifras como balance entre los años 1966 a 1991, computa actuaciones en 265 ciudades de los cinco continentes, en 328 teatros, para 10.880 representaciones y 16 millones y medio de espectadores.<sup>379</sup> En muchos de ellos, como hemos analizado a lo largo de nuestro trabajo, Pedro Lavirgen puso rúbrica con su voz.<sup>380</sup>

La siguiente referencia suya nos traslada a **Madrid**, donde bajo el título “La Zarzuela de España y América” se presentaba un programa de Gran Gala Iberoamericana, que organizado dentro de los actos del Quinto Centenario celebrado por España, tuvo lugar el día 10 del octubre de 1991 en el Auditorio Nacional de Música. Desde hacía dos años, la capital contaba con el que se ha convertido en el epicentro de la vida musical sinfónica y de cámara española, un gran auditorio que surge por la necesidad de rehabilitar el Teatro Real para la ópera. Una reivindicación largamente esperada y que por fin se veía cumplida.<sup>381</sup>

---

<sup>378</sup> Véase PEÑÍN CASTILLO, I.: *50 Años de Teatro José Tamayo (1941-1991)*. Tomo I. Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música. Madrid, 1991, p. 171.

<sup>379</sup> *Ídem*, p. 177. La última relación que hicimos de Lavirgen con Tamayo nos remite al año 1986, pero en diciembre de 1987, la gran aventura del granadino consintió en reconvertir el antiguo Palacio del Progreso de Madrid en el Teatro Nuevo Apolo, del que se convierte en gerente empresarial y director artístico. Véase p. 164. Un local sede permanente de la *Antología de la Zarzuela* en el que se estrena, hasta la fecha de 1991, tres nuevas producciones: *Nueva Antología de la Zarzuela, Pan y toros y Antología de la Zarzuela 25 años*. *Ídem*, p. 220.

<sup>380</sup> *Ídem*.

<sup>381</sup> El auditorio madrileño construido por José M.<sup>a</sup> Paredes, después del de Granada y Valencia, responde al Plan Nacional de Auditorios (iniciado en 1983), programa destinado a dotar al país de una adecuada infraestructura musical, para el cual también construirá los de Cuenca y Murcia. Consta de dos salas: una Sinfónica para unas 2300 localidades; y otra de Cámara para 700. Ambas permiten la celebración de hasta cuatro conciertos diarios en sesiones de tarde y noche. Cuenta también con salas de ensayo y afinación, salas específicas para el coro y demás servicios de infraestructura musical. Todas ellas sometidas al rigor de las exigencias de control acústico. Para una mayor documentación sobre sus características, remitimos a “Grandes escenarios: Auditorio Nacional de Música” en: *Radio clásica*. Vol. XIII, n.º 3, marzo 2000, p. 8-19. Además, con motivo del décimo aniversario del Auditorio (1988- 1998) se editaba una publicación en la que se ofrecían todos los datos pertinentes sobre las actuaciones que ha albergado, y en el que se valora y sitúa la aparición de este espacio para la música en el contexto del último siglo.

En el Auditorio Nacional, en vísperas de la fiesta de la Hispanidad, se ofrece un programa de zarzuela de España y de América con un grupo de solistas, la Orquesta Filarmónica de Gran Canaria y el Coro de RTVE, dirigidos por Odón Alonso. La idea era estupenda y mereció el mejor aplauso –afirmaba el diario *El Mundo*– al presentar, junto a las famosas y populares zarzuelas españolas, esas zarzuelas americanas de las que sólo se conoce algún fragmento. Pero hasta que no se convierta la lírica en una cosa cotidiana, no se volverá a un estilo vocal que, sin duda, se ha perdido, porque hay una evidente falta de hábito en los cantantes para los que “sólo María Orán y Pedro Lavirgen, en esta ocasión, acertaron”. La primera, estupenda, como el veterano Lavirgen; Marta Senn, voluntariosa; Luis Lima, más apretado que otras veces; Pablo Elvira como un barítono de calidad; la presencia de Ruth Fernández dio autenticidad a la música de Roig; Lucero Tena contribuyó al éxito con sus castañuelas. Todos pusieron arte y voluntad y se aplaudió con entusiasmo.<sup>382</sup>

Antonio Fernández-Cid también presenció este concierto, para el que señala cómo la ovación más entusiasta se rindió a la página regalada: una jota de *La Dolores* en la que Pedro Lavirgen y Luis Lima se repartieron las coplas y en la que participaron los restantes solistas, incluida Lucero Tena. En el mismo se mostró el “irrenunciable calor temperamental y valentía de veterano en Pedro Lavirgen, muy justamente ovacionado por su bravura en *La taberna del puerto*.” Un programa demasiado largo, “generoso en demasía”, próximo a las tres horas que detalla el periódico *ABC*.<sup>383</sup> El concierto fue retransmitido por Radio Televisión Española.<sup>384</sup>

Este programa (recordemos que se encontraba incluido dentro de los diferentes acontecimientos culturales que se organizaron en torno al Quinto Centenario) fue llevado a **Puerto Rico**, desplazándose Lavirgen a su Centro de

---

<sup>382</sup> Recorte de prensa *El Mundo*. A.P.T. Atribuimos la fecha de su edición al 12 octubre de 1991. Recogido en Apéndice Doc. N.º 216.

<sup>383</sup> Confróntese FERNÁNDEZ-CID, A.: “La zarzuela de España y América, por voces de ambos continentes”, en: *ABC*, Madrid, 12 octubre 1991, p. 95.

<sup>384</sup> El Centro de Documentación Musical de Televisión Española conserva la grabación del concierto retransmitido por la Segunda Cadena, el 12 de octubre de 1991 a las 22'30 horas.



Bellas Artes, en junio de 1992. En el mismo intervinieron también María Orán, Teresa Verdura, Mabel Perelstein y la bailadora y coreógrafa Rosario Galán. En este caso se cuenta con la participación de la Orquesta Sinfónica de Puerto Rico, bajo la batuta del maestro Odón Alonso.<sup>385</sup>

Pese a las buenas relaciones que aparentemente hemos visto entre los cantantes líricos españoles, los distintos eventos que se suceden en España en 1992 en Barcelona Sevilla y Madrid sacaron a relucir algunas tensiones. Al parecer, así ocurrió cuando los asesores, los tenores Carreras y Domingo, impusieron sus preferencias en los Juegos Olímpicos y en la Exposición Universal de Sevilla. Las decisiones de los artistas en activo que ejercían de gestores musicales generaban controversia entre sus colegas.

En Barcelona, los actos musicales incluidos en las ceremonias, inaugural y de clausura de los Juegos Olímpicos estaban bajo la dirección de José Carreras. En su labor suscitó una polémica por la exclusión del tenor Alfredo Kraus en la ceremonia de apertura, poniéndose en entredicho a los responsables de la organización musical. Kraus denunciaba el hecho de que todos los altos cargos que se estaban ofreciendo a los cantantes creaban monopolios que podían convertirse en “mafias”.<sup>386</sup>

---

<sup>385</sup> Véase LAMOUTTE, S. M.: “Zarzuela. Variado programa lírico”, en: *El Nuevo Día*, 12 junio 1992, p. 76. Con motivo de la visita de la “Gran Regata Colón 92” a San Juan, la Corporación de las Artes Escénico-Musicales y la Sociedad Estatal para la Ejecución de Programas del Quinto Centenario, con el auspicio de R.J. Reynolds Tobacco Company y el coauspicio de Anheuser-Bush Companies, Inc., presentan el concierto *La Zarzuela de América y España* con un variado programa lírico de arias, romanzas, dúos, coros y música orquestal. Los cantantes individuales interpretarán romanzas de conocidas zarzuelas, entre las que se señala *No puede ser de La tabernera del puerto*, a cargo de Pedro Lavirgen. Tras el comentario de los solistas y programa añade lo siguiente: es un concierto parecido al del año pasado que fue recibido con excelentes críticas.

<sup>386</sup> Vid. MORGADES, L.: “Cantantes que contratan cantantes”, en: *El País*, 2 febrero 1992, p. 26. La noticia se ilustra con un foto que recoge a Plácido Domingo, Alfredo Kraus, Pedro Lavirgen, Jaime Aragall y José Carreras, en la gala inaugural del Maestranza. La reiterada aparición del nombre de Plácido Domingo en la programación lírica de la Expo (en cuatro de las 10 óperas previstas, en unos casos como cantante y en otros como director de orquesta, y en tres representaciones de la *Antología de la Zarzuela* de Tamayo), era justificada como “lógica” por Luis Andreu. Pese a que el tenor le expuso que no quería que la Expo se convirtiera en un festival Plácido Domingo, algunos teatros de ópera pusieron como condición para estar presentes en Sevilla que figurase el tenor: “Es uno de los artistas líricos más codiciados y es lógico que un teatro de ópera quiera contar con su presencia”.

Sin embargo, pese a la controversia, los artistas de primer nivel son solicitados para ejercer cargos de gestión porque sus nombres actúan como gancho, abriendo puertas y facilitando contactos que de otro modo resultarían muy difíciles. Luis Andreu, director del teatro de la Maestranza de Sevilla, uno de los espacios de la Expo, confesaba que, pese a sus múltiples contactos en el mundo de la lírica, el hecho de contar con Plácido Domingo como asesor lírico del evento mundial, había permitido la presencia en Sevilla de algunos de los más importantes teatros de ópera del mundo. Andreu explicaba cómo las puertas del Metropolitan Opera House de Nueva York se abrieron gracias a la presencia del tenor y la organización y las gestiones con el resto de los teatros de ópera se simplificaron por el mismo motivo.

Con respecto a las exclusiones, como la de Kraus, afirmaba que no deberían existir y recordaba que en el caso de la programación lírica quisieron ofrecer en la Gala lo mejor del mundo, sin olvidar a ninguno de los grandes nombres de la ópera españoles. Además todos intervendrían en óperas o recitales durante la celebración de la Expo.<sup>387</sup>

Los responsables de la programación musical de Madrid, Capital Europea de la Cultura, no incluyeron en sus actos a ninguno de los grandes de la lírica. El coordinador del área musical de Madrid, Tomás Martín de Vidales, explicaba que no tenían la colaboración de ningún asesor prestigioso y que Madrid no necesitaba una segunda temporada de ópera, porque este ámbito de la música estaba cubierto con la temporada del Teatro Lírico Nacional de La Zarzuela. En su lugar escogieron la zarzuela, que no contaba con la adecuada atención en dicha capital, género para el que no se precisaban grandes nombres, por lo que apostaron por gente curtida en este campo, primando a los intérpretes españoles de calidad que no formaran parte de los grandes circuitos de la ópera.<sup>388</sup>

Maruja Torres en una columna de *El País*, con cierta mordacidad e ironía, opinaba a este respecto, el hecho de que los organismos oficiales contrataran a cantantes para que, a su vez, éstos contraten a cantantes, en cuanto a que se les

---

<sup>387</sup> *Ídem.*

<sup>388</sup> *Ídem.*

considera expertos y tienen buenas relaciones, no era, en principio, una aberración. Nadie mejor que un profesional para valorar y potenciar a otro que se desenvuelve en el mismo ramo. El error estribaba en haber puesto al frente, para otorgar la facultad de decidir sobre lo humano, a gente a quienes solemos llamar *divos*. Y después de analizar el origen de la palabra divo, y describir al cantante famoso de ópera y zarzuela, tenor y divo<sup>389</sup>, escribe: “Los apuestos y algo bobalicones tenores, que suelen ser, en las óperas, los últimos en enterarse de la trama, han resultado unos pillines a la hora de escribir su propio libreto.”<sup>390</sup>

Pedro Lavirgen nos ofrecerá también su punto de vista sobre las tensiones que se venían produciendo en el mundo de la música en un precioso artículo, con entrevista incluida, que le dedica Rosa Luque (*Diario Córdoba*). Habla del turbulento mundo de la ópera justificando que es así porque en él se conjugan dos factores determinantes en la vida de un ser humano: la vanidad de la gloria y el dinero. Afirma que es la primera vez que tiene oportunidad de poder hablar ante un medio sobre las acusaciones que se venían lanzando contra los divos, alguna en la que se incluían su nombre. En cualquier caso, en relación con la tensión entre Carreras-Kraus, midiendo mucho sus palabras, dando muestras de admiración hacia los dos y explicando algunas polémicas anteriores que han podido repercutir

---

<sup>389</sup> Confróntese TORRES, M.: “De este tenor”, en: *El País*, 2 febrero 1992, p. 26.

<sup>390</sup> Ídem. “Estamos hablando de encumbrados cantantes líricos, alimentados a partes iguales de escalas y egolatría, macerados en incienso, acostumbrados a que duquesas austriacas se amontonen a las puertas de sus camerinos, ofreciéndoseles en los entreactos, mientras los agentes de los divos, como quien no quiere la cosa, cobran directamente en efectivo de los empresarios, para que quede claro que no sólo de bemoles vive el hombre. Ellos, los divinos, envueltos en batines de Firma, con la garganta protegida por alba seda, cultivan, entre tanto, la fantasía de que parte de la grandeza de la música que interpretaron –divinamente– quedó adherida a sus cuerdas vocales ignorando que son sólo portadores de un don. Divino, eso sí.”

ahora, considera que el segundo se ha equivocado y que el primero hizo muy mal en no invitar a ninguno de los demás.<sup>391</sup>

Comenta también el divismo y sus clases, pues divide al artista lírico en tres categorías, aplicable a cualquier otro tipo de instrumentista. El gran divo rebasa todas las fronteras imaginables, le conoce hasta los no aficionados a la ópera, aunque ni siquiera sepan a qué se dedica. El divo normal, que es aquél conocido a nivel de aficionados: Teresa Berganza, Alfredo Kraus, José Carreras, que se acercan bastante al gran divo. Y finalmente los que denomina profesionales. Según esta división, Lavirgen –siendo un poco inmodesto– se considera un profesional de primera, en el sentido de que ha cantado en todos los grandes teatros; ha cantado con los grandes divos del mundo y le han dirigido los mismos directores que a ellos. Ahí establece un gran ejército de profesionales de primera, entre ellos: Pilar Lorengar, Vicente Sardinero, Jaime Aragall..., por decir nombres españoles.

Aparte del esfuerzo personal, el pasar la barrera depende también del marketing y la publicidad, de los managers de que se rodean. Nos explica cómo en su época de gran periplo le han trabajado un agente en Buenos Aires, otro en Méjico, otro en Londres, otro en París, otro en Milán y Carlos Caballé, por

---

<sup>391</sup> Cfr. LUQUE, R.: “La pasión por la ópera Pedro Lavirgen” en: *Diario Córdoba*, 10 mayo 1992. Suplemento interior, domingo página XV/55. Subtítulo: “el tenor que desde Bujalance conquistó el mundo”. La entrevista, que ocupa cuatro páginas al completo, fue realizada en el domicilio de Lavirgen. Muestra varias fotografías del tenor, tomadas en su estudio y recogiendo diversos gestos. Abriendo el artículo aparece con el cuadro realizado por Antonio Bujalance al fondo y a pie de foto puede leerse: “Pedro Lavirgen es un hombre pasional y volcánico, que hizo de la música su profesión y su devoción”. En otra: “El tenor, gran conversador, desgranó con entusiasmo recuerdos y vivencias”. También se ilustra con dos fotos que lo sitúan en el entorno familiar, con dos de sus hijos, y con Paquita. La entrevista se inicia con una preciosa descripción del protagonista: “Tiene un aspecto severo, y una de esas sonrisas que se congelan a mitad de camino, llenándose de desconcierto y de expectación hacia lo que vendrá después. Tiene una mirada honda y negra como un pozo sin fondo, y un rostro curtido en mil batallas interiores, capaz de replegarse a todos los registros con el simple gesto de arquear una ceja o desarrugar levemente el ceño. Y tiene una voz... ¿qué se puede decir de la voz de este hombre que no se haya dicho y escrito miles de veces? Gracias a ella Pedro Lavirgen ha paseado por todo el mundo en las últimas tres décadas su noble condición de tenor, que considera ante todo un oficio, por mucho arte que lo adorne. Sin embargo, la vida hizo de él un divo nada endiosado, así que es fácil intuir en este famoso bujalanceño el perfil visceralmente sincero de alguien que es todo corazón. Lo demás es puro teatro, una rígida coraza para esquivar las espinas de las rosas.” Aflora en estas palabras una exquisita sensibilidad de la periodista. La autora de este artículo (el más extenso dedicado al tenor por el diario *Córdoba* de cuanto hemos manejado) coincide con nuestra percepción de la dimensión humana del tenor.

supuesto. A propósito de éste, y al tanto de las polémicas, deja clara una cosa: no descarta que Carlos Caballé, junto con otros, haya formado una agencia poderosísima; y cuando uno es poderoso, mal se puede sustraer a las críticas y a la tentación de colocar a los suyos en los teatros, porque eso es humano. Pero bien es muy cierto que ha dado oportunidades a la mayoría de los artistas españoles, y entre ellos se sitúa él: “he cantado en la Scala de Milán, el primer teatro del mundo, gracias a Carlos Caballé y a Luis Andréu (...) Uno desearía que estos agentes poderosos lo mantuvieran a uno en la silla durante mucho tiempo, cante bien o cante mal; pero las cosas hay que ganárselas a pulso. Y más cuando uno no es un gran divo.”<sup>392</sup>

A estas alturas –escribía la periodista– le quedan claras dos cosas respecto de Pedro Lavirgen: “la primera, que es un hombre de personalidad arrolladora y pasional, siempre presto a entregarse por completo a lo que le interesa con un desbordante entusiasmo, como cuando se trata de lo que él considera un acto de justicia hacia quienes le han ayudado en su carrera. El segundo rasgo sobresaliente es que es uno de esos seres que nacen estigmatizados por el gran defecto de la sinceridad, uno de los más demoledores males del siglo. Sobre todo para, quien lo padece”.<sup>393</sup>

La autora del artículo le solicita que dé explicaciones sobre a qué obedece esa manera de ser generalizada entre los de su oficio, a lo cual responde:

“¿Tú crees que es normal cantar? Pues si no lo es, atribuye esa anormalidad a la persona que posee el don de cantar. Además la profesión te da una aureola que te hace envanecerte. Si es lógico... Lo importante en el artista es que luche contra eso, no para quitársela de encima, –que es buena siempre la vanidad– sino para no molestar en la convivencia con los demás. No ser inaccesible ni petulante. O serlo y guardártelo para esgrimirlo cuando has de hacerlo: ante un empresario que te quiere humillar o que te quiere pagar poco. Entonces sí, sácalo todo; hasta la, bofetada si hace falta.”

---

<sup>392</sup> *Ídem.*

<sup>393</sup> *Ídem.*

Sus palabras corroboran como él mismo se autodefine: como un hombre tremendamente visceral, lo que le ha dado no pocos disgustos.<sup>394</sup> El tenor también hace referencia a su infancia y a la época en que empieza a abrirse camino en la música, aspectos de lo que ya hemos dejado constancia de las entrevistas personales con él tenor. La visión de Rosa Luque es muy sintética: “iba a ser precisamente esa penuria la que marcara su vida para siempre. Y como, según el refrán, Dios escribe derecho en renglones torcidos, tuvo que ser una desgracia personal la que acabara rescatándolo para siempre del anonimato cutre de chico de posguerra”.<sup>395</sup>

Ese mismo año Lavirgen en una entrevista concedida a *El Informador*, narra algunos detalles más de su biografía. Al parecer sentía una necesidad de dar a conocer su trayectoria e incluso su predilección por el repertorio operístico, recordando que empezó con *Marina*, haciendo *Bohemios*, *Doña Francisquita*, *Luisa Fernanda*... con lo que creó una base muy buena para el teatro. Con la ayuda de Tamayo aprendió a moverse sobre un escenario y a disimular el problema de su pierna –manifiesta– pero seguía estudiando con Miguel Barrosa, por lo tanto su mentalidad, preparación y estilo eran de tenor de ópera. Por ello, cuando en España había conseguido todo lo que se podía conseguir como tenor de zarzuela, marchó a Milán. Asegura que prefiere la ópera por el nivel y la dimensión que da, sin dejar de reconocer que existen algunas zarzuelas tan bellas y difíciles como algunas óperas. Y en un ambiente tal caldeado de relaciones laborales, hablaba de los tenores, empezando por señalar a los mejores, que por

---

<sup>394</sup> *Ídem*. Por eso, porque se arrebata con todo lo que le suena a falso o ajeno a la verdadera esencia de la música, es por lo que suele sentirse tan cómodo en su estudio, una amplia estancia insonorizada en la que reina un magnífico piano cubierto con un mantón de manila, sobre el que reposan montones de fotografías de él mismo y otros grandes maestros de la lírica. En este rincón separado del mundanal ruido por una tupida capa de corcho, se refugia de las tormentas de fuera y a veces hasta de las de dentro, esas borrascas que generó su espíritu inquieto y un genio afilado por algún que otro sinsabor de la vida. Pero aparte de retiro, este santuario es un lugar de trabajo, por lo que no hay que extrañarse de ver alojados un espléndido equipo musical, la colección completa de todas sus óperas y el billar con el que entretiene los ratos de ocio; sin olvidar los innumerables recuerdos cosechados a lo largo de su trayectoria profesional.

<sup>395</sup> *Ídem*.

algo lo son: el enorme talento de Alfredo Kraus, la bellísima voz de Plácido Domingo, el canto romántico tan bonito de José Carreras, y si quitamos estos tres y tuviera que señalar una se quedaría con la magnífica y bella voz de Jaime Aragall.<sup>396</sup>

Pedro Lavirgen sube al escenario del Auditorio de la Isla de la Cartuja de **Sevilla**, donde el tenor catalán José Carreras iba a intervenir en un nuevo espectáculo: *Antología de la Zarzuela 1992*. El mismo día 25 de junio de 1992, un comunicado médico informaba que Carreras debía permanecer inactivo durante un plazo mínimo de siete a diez días. El tenor andaluz, que tenía prevista su actuación en días posteriores, tuvo que reemplazarlo para sacar adelante la programación.<sup>397</sup>

El espectáculo, montado por José Tamayo para la Exposición Universal de Sevilla, se había estrenado el pasado 9 de mayo, con la actuación de Plácido Domingo y Montserrat Caballé. Ahora, junto a la Orquesta Sinfónica del Teatro Nuevo Apolo dirigida por Dolores Marco, le había llegado el turno a otro gran cantante Pedro Lavirgen:

“De su saber en este mundo de la zarzuela, así como en el de la ópera, ha quedado constancia en esta nueva versión de la «Antología». Su voz recia, honda, sentida y vibrante daba auténtica credibilidad a su actuación. Tanto en sus intervenciones solistas como en los dúos (recordamos el de «La Venta de los Gatos» del maestro Serrano, con Carmen Aparicio, o el conocido «Dúo de la Africana», de Fernández Caballero, con Josefina Arregui, por ejemplo) hablaban

---

<sup>396</sup> Cfr. DE LAS NAVAS PAGÁN, A.: “Entrevista con Pedro Lavirgen”, en: *El Informador*, 19 enero 1992, p. 7. Recoge una fotografía del tenor en un momento de una representación de *Otello*. Esta misma entrevista es publicada bajo otro título: “El tenor Pedro Lavirgen: Particularmente prefiero la ópera por el nivel y la dimensión que te da.”, en: *La Gaceta Regional*, Salamanca, 25 mayo 1992, p. 44.

<sup>397</sup> E.F.: “Carreras suspende su actuación de hoy en La Cartuja por enfermedad”, en: *El País*, 25 junio 1992. Archivo digital El País. Carreras estaba afectado por una traqueo laríngeo faringitis de probable origen viral. La zarzuela se acercaba como un espectáculo masivo junto a la programación que se incluía dentro de los actos de la Expo, como el musical dedicado a la *Canción española*, *Yerma* con Cristina Hoyos, compañías de Ballet, galas de pop-rock... véase RODRÍGUEZ, S.: “Inauguración del Auditorio”, en: *ABC*, reportaje, 1 septiembre 1991, p. 36-37.

de su garra y sentimiento ante tan noble género. Conserva también un fiato y una expresividad que, tras una intensa carrera, hablan del gran tenor que siempre ha sido”.<sup>398</sup>

Sus actuaciones hispalenses suponen un triunfo, para las que el cantante afirmaba haberse sentido algo nervioso por encontrarse en Andalucía “porque éste es un público sanguíneo, lo mismo te eleva a las alturas que en un momento te hunde en la miseria”; cuando, además, no cantaba zarzuela desde hacía dos años porque –como él afirmaba– tenía ya una edad en la que hay que cuidarse.<sup>399</sup>

El diario *Ya* le dedica un titular y señala su éxito personal, porque ha triunfado plenamente en su tierra andaluza. Así mismo, recordando su intervención en la Gala del Maestranza, el solista manifestaba haberse sentido en aquel momento mucho más nervioso que cuando estrenó en la Scala de Milán.<sup>400</sup> Como en otras ocasiones, nuestro personaje nos muestra la sabiduría de lo que significa vivir con plenitud cada uno de los momentos de la vida, disfrutando momento a momento.

Su última intervención en la Expo sería el día 28 de julio, donde emocionará al pueblo interpretando temas tradicionales del género como *Maria la tempranica*, *Entre Sevilla y Triana*, *La Venta de los gatos*, entre otras; y triunfando en el dúo de *La Africana* y en *Granada* de Agustín Lara. Dos días después con la intervención de Alfredo Kraus finalizaban las representaciones de la *Antología de la Zarzuela* de José Tamayo en la que habían actuado también Plácido Domingo, Montserrat Caballé, Luis Lima y María Bayo.<sup>401</sup>

Intercalado con estas intervenciones en Sevilla, Pedro Lavirgen viaja hasta **Parma**, localidad italiana en la que el grupo de actividad verdiana de Roncole Verdi organizaba, en la Plaza Guareschi, un Concierto Lírico en homenaje a Flaviano Labó el día 20 de julio. En el mismo se dieron cita diferentes

---

<sup>398</sup> Vid. TARÍN, C.: “La «Antología» de Pedro Lavirgen», en: *El Correo de Andalucía*, 28 junio 1992.

<sup>399</sup> Véase “Personal”, en: *El Correo Español-El Pueblo Vasco*, 30 julio 1992, contraportada.

<sup>400</sup> Cfr. “Gente. Triunfo de Pedro Lavirgen en un recital de zarzuela”, en: *Ya*: 30 julio 1992. Centro de Documentación Musical de Madrid.

<sup>401</sup> CARRASCO, M.: “Pedro Lavirgen ha sido profeta en su tierra”, 29 julio 1992. Teletipo de Efe.



generaciones de cantantes del teatro operístico: Aldo Protti, Antonella Manetti, Anneli Malkki, Loretta Brovida, José Cura. Entre ellos era especialmente señalada la presencia de Pedro Lavirgen, a quien se le reconoce la gran popularidad adquirida en los años setenta.<sup>402</sup> En recuerdo a esta nueva cita le fueron entregados el “Premio Labó”<sup>403</sup> y el Premio Internacional Tabiano Terme “Musica Lirica” (julio de 2002).<sup>404</sup>

Tras las actuaciones en Sevilla, el canal de la Televisión Andaluza dedicó dos sesiones de homenaje al tenor andaluz, dentro del programa *Las mañanas de Canal Sur*, emitido del 16 al 20 de noviembre de 1992. Recogía las entrevistas que realizaron al periodista Francisco Melguizo, Antonio Redondo, Julio Sánchez y al propio homenajeado. Como imágenes de fondo se intercalaron algunos fragmentos de los recitales ofrecidos en la Mezquita de Córdoba y del documental *Estrellas de la Ópera*.

Francisco Melguizo, que había seguido toda la carrera, opinaba que no se había hecho justicia al artista, siendo, como es una figura andaluza de un nivel como no hay otros. Destaca dos virtudes: una materia prima indispensable con la que se ha formado y un tesón impresionante, porque ha sido un cantante que se ha hecho figura por sus propios méritos. Jose Antonio Campos, director artístico de la Cartuja, daba su visión del tenor, como una estrella a la que su propio carácter humano de sencillez no le ha valido en el mundo del canto; por eso no ha tenido tanta proyección, aunque cuenta con el respaldo de sus compañeros. Como tenor spinto destaca su voz, dotada de un color especial: el de la pasión y señalaba la escasez de escuelas de canto existentes en esta Comunidad y cómo, pese al origen familiar humilde, Lavirgen llegó hasta lo más alto. Por último, en el mencionado programa el protagonista comentaba las óperas relacionadas con Andalucía, aludía

---

<sup>402</sup> Cfr. “Festa per Labó a Roncole Verdi”, en: *Gazzeta di Parma*, 24 julio 1992. A.P.T.

<sup>403</sup> *Ídem*.

<sup>404</sup> Distinción que en forma de placa en la que figura la dedicatoria: “Al Tenor Pedro Lavirgen Premio Internacional Tabiano Terme «Musica Lirica»”, con fecha 19 julio de 1992. Vista en la Exposición dedicada al tenor en Bujalance, 2002.

la escasa tradición teatral existente, aunque se mostraba optimista con la ópera representada en Málaga, Sevilla y Córdoba. Declaraba tener “un espíritu de divo, pero sin divismo” porque la frontera la tenía establecida en la profesionalidad, siendo su único equipaje el tesón y una buena voz.<sup>405</sup>

Cuando en 1995 se celebra en Madrid el Congreso Internacional La Zarzuela en España e Hispanoamérica Centro y periferia (1800-1950), Tomás Marco hablaba de la creación de la zarzuela en la primera mitad del XX y de la imagen que acaba dando de su ideología. Resumiéndola de una manera ciertamente “grosera” –siguiendo sus propias palabras–, la zarzuela, desde su repertorio estricto, estaba considerada como “un espectáculo casticista en un sentido peyorativo del término, henchido de patrioterismo barato, religiosidad pedestre y un conservadurismo político, y sobre todo social, rayano en la aberración”.<sup>406</sup>

Pero él mismo, al igual que otros compositores, no estaba dispuesto a creer que la zarzuela fuese así; a ello –añade pues– han contribuido eficazmente los espectáculos montados de manera vergonzante, con el éxito fácil de una coletilla o un número pegadizo, y las antologías plagadas de honestos e inexistentes labriegos de las más diversas regiones, de vírgenes milagrosas pero excluyentes y de chuletas madrileños a los que sin duda afectaría la vieja ley de vagos y maleantes.

Consideraba que había que acabar con estos tópicos. Su propuesta pasaba por sustituir las antologías por espectáculos dignamente montados y sanear el

---

<sup>405</sup> Vídeo: “Las mañanas de Canal Sur: Homenaje a Pedro Lavirgen”, 16 al 20 de noviembre de 1992. Cedido por M<sup>a</sup> Pilar Lavirgen. Antonio Redondo, su amigo de la juventud, recordaba el afán de perfeccionista que ya mostraba de estudiante y a sus primeros cantos en el Coro Parroquial. Julio Sánchez, entonces secretario de la Asociación Lírica Cordobesa, sumaba elogios para el andaluz bujalanceño. Recordaba que había llevado la gloria de su nombre por todo el mundo.

<sup>406</sup> Confróntese MARCO, T.: “El Maestro Guerrero y la creación zarzuelística de su tiempo”, en: AA.VV.: *Cuadernos de música Iberoamericana. Actas del congreso Internacional La Zarzuela en España e Hispanoamérica. Centro y periferia, 1800-1950*. Madrid 20-24 de noviembre de 1995. Edita Fundación de autor. Madrid, 1996. Volúmenes 2-3, pp. 257-262. Según declaraba, él mismo o Ramón Barce se han interesado siempre por la zarzuela, frente a los pronunciamientos en su contra de Cristóbal Halffter o Luis de Pablo.

repertorio con obras diferentes del habitual (una treintena de títulos que proceden de la margen estrecha de años que van de 1925 a 1940). Y, por supuesto, tenía para la zarzuela la consideración de lo que realmente era en la década de los noventa: una parte del patrimonio teatral y musical español tan creativo como cualquier otro. De esta manera se acabaría también con el alejamiento que muchos músicos españoles (e incluye a los intelectuales de otras especialidades) seguían teniendo para con la zarzuela a la que se sigue considerando como una de las fuentes de todos los males del país.<sup>407</sup>

En este sentido, Tomás Marco rompía una lanza por la labor que la SGAE venía realizando a través del Instituto Complutense de las Ciencias Musicales (ICCMU) en la restauración de la zarzuela, con musicólogos y también con importantes compositores que creían en ella.<sup>408</sup>

Pese a este punto de vista sobre la *Antología de la Zarzuela*, creemos que este fenómeno teatral tuvo un tiempo particular en nuestra historia musical que justificó su existencia: gracias al mismo, las nuevas generaciones asistieron por primera vez a las páginas de zarzuela, las romanzas y los números más populares, a cargo de los intérpretes más internacionales se vieron revalorizados. Los aficionados, a falta de sus representaciones, pudieron disfrutar de las mismas en ocasiones en que definitivamente se hubieran privado de presenciar. Por último, la música española traspasó nuestras propias fronteras y llegó a espectadores de todo el mundo. En nuestra opinión, una balanza positiva, al considerar el espectáculo como un medio y no un fin, mientras que se repusiera la zarzuela en el escenario.

---

<sup>407</sup> *Ídem.*

<sup>408</sup> Otra labor de impulso al género viene de la revisión del legado documental de todos los materiales de partituras que controlaba la editora Unión Musical y que se encontraban depositados en la SGAE. Véase PÉREZ CASTILLO, B.: "Las ediciones de zarzuela en el archivo de la Unión Musical Española", en: *Op. cit.*, pp. 265- 272.

## 2.7. ADIÓS A LA ÓPERA EN UN MEREcido HOMENAJE

Las actuaciones que hemos venido comentando suponen el cierre de toda una vida volcada sobre los escenarios. En la primavera de 1993, Pedro Lavirgen va a recibir un Homenaje Nacional en el que anunciaría su retirada de la vida escénica, que no de la concertística. Como pudo apreciar el público de Algeciras (Cádiz) todavía tenía mucho que decir y entregar vocalmente.

La ópera en **Algeciras** vivía un momento de eclosión, con un título cada trimestre. Ante este panorama, se consideraba de “verdadero aldabonazo” un anunciado recital del tenor, presentado como uno de los mayores espectáculos musicales de la historia de Algeciras.<sup>409</sup> El Concierto tiene lugar en el Teatro Municipal Florida el 17 de marzo, contando con el acompañamiento al piano de Sorin Melinte. Supuso una noche irrepetible para la ciudad, puesto que no defraudó lo más mínimo a un público incondicional cuando la voz del tenor “preñó de melodiosa armonía el recinto” y puso a prueba una vez más la magnífica sonorización del teatro. Por espacio de una hora, Lavirgen dio lo mejor de su arte; *In crescendo* fue evolucionando el recital que tuvo su punto álgido en la segunda parte, por aquello de la proximidad que ofrece el idioma de autores españoles. La ocupación de las primeras filas de un público joven hizo que el tenor le dedicara, al término de la actuación, unas palabras de agradecimiento hacia esta sabia nueva de la afición. Así mismo recordó la calurosa acogida recibida en esta ciudad hace treinta y un años. Ante los aplausos insistentes, deleitó a los asistentes con una pieza de *La Dolorosa*.<sup>410</sup>

No obstante, llega el momento en que hay que saber retirarse, aunque debe resultar muy difícil dejar de hacer lo que verdaderamente le gusta a uno y para lo que se ha sentido una vocación. Por este motivo, uno de los acontecimientos más conmovedores para Pedro Lavirgen, teniendo en cuenta la pasión y visceralidad

---

<sup>409</sup> Confróntese PAKOPI: “El tenor Pedro Lavirgen y su recital”, en: *Área*, La Línea de la Concepción, 17 enero 1993. Centro de Documentación Musical de Madrid. Para los que “ignoren la categoría profesional” del tenor, el artículo comenta sus actuaciones en los teatros.

<sup>410</sup> Cfr. MARTÍNEZ, M.: “Recital de Pedro Lavirgen: Otra noche gloriosa para el «Florida»”, en: *Área*, La Línea de la Concepción, 19 marzo 1993. Centro de Documentación Musical de Madrid. Puede verse una foto del tenor tomada durante su intervención.

con que vive cada minuto, sucede el 9 de mayo de 1993, día en que se le tributa un Homenaje Nacional en el Teatro Monumental de Madrid.

Entre el público estaban los partícipes, los compañeros del tenor residentes en Madrid y muchos colegas, aficionados y admiradores procedentes de su propia tierra, Bujalance, de Córdoba, de distintos puntos de España y del extranjero. Fueron maestros de ceremonia del acto Juan Lluch y Matías Prats, padre, que dieron paso a un verdadero desfile de amigos y compañeros del cantante. En la parte literaria se pronunciaron breves discursos, ponderando la figura de Pedro Lavirgen. Entre los primeros en intervenir estuvieron Andrés Fuentes, “descubridor” del tenor, quien consiguió “arrancarlo de su tierra” y llevarlo a Madrid; José Perera, locutor del programa radiofónico “Cantos de Madrid” donde se dio a conocer Lavirgen; Luis Andreu, ex director del Gran Liceo de Barcelona; el director de escena José Tamayo, quien afirmó que el tenor “es un ejemplo a seguir” por su fidelidad a la zarzuela; y el periodista Julio Sánchez, para quien el bujalanceño “es y seguirá siendo todo un señor”, en referencia a sus «grandes valores humanos”. En esta primera tanda también intervino Miguel Castillejo Gorráiz, Presidente de Cajasur, quien expresó su gratitud y reconocimiento al cantante y recordó sus intervenciones en la Mezquita-Catedral de Córdoba.<sup>411</sup>

Por su parte, el ex crítico de RTVE Antonio Fernández Cid destacó la profesionalidad de Lavirgen desde sus modestos arranques y recordó una proverbial intervención del tenor en *Doña Francisquita*, en que consiguió arrancar los aplausos de todo el público al cantar *Por el humo se sabe...*, actuación que, a su juicio, le incluía ya junto al trío de divos españoles: Kraus, Carreras y Domingo.<sup>412</sup>

La parte musical la abrió la Orquesta Sinfónica Amadeus, dando paso a las actuaciones de los solistas. Desde Italia llegó el veterano Aldo Protti, quien interpretó un *Prólogo* de *Payasos* “pasmoso” habida cuenta su edad, setenta y dos

---

<sup>411</sup> Confróntese PARRADO, J. A.: “Pedro Lavirgen anuncia su retirada definitiva de la zarzuela y la ópera”, en: *Córdoba*, 11 mayo 1993, p. 47.

<sup>412</sup> *Ídem*.

años; de Berlín, donde había cantado allí horas antes, Jaime Aragall, que cantó “deliciosamente” una napolitana con una bellísima voz.<sup>413</sup> Bajo la dirección de diversos maestros, todo un lujo, César Gentili, Odón Alonso, Enrique García Asensio, Antonio García Navarro y Francisco Navarro Lara, actuando también la pianista Juana Peñalver, el Coro “Monteverdi”, se alternaron las sopranos Ana Luisa Espinosa, Carmen Serrano, Josefina Arregui, y Ángeles Gulín, quien en un alarde de superación de su enfermedad, compartió su voz con todos los presentes.<sup>414</sup> También los tenores Ernesto Grisales, Juan Luque, Jaime Aragall hijo, y los barítonos Sergio de Salas, Antonio Blancas, y Vicente Sardinero, que cantaron diversas páginas del repertorio. El acto culminó con *La donna e mobile*, a cargo del tenor Alfredo Kraus.<sup>415</sup>

Al comienzo del acto, Pedro Lavirgen manifestó que a sus 65 años de edad ya había superado una etapa de su vida. De este modo había decidido no volver a cantar en representaciones operísticas, si acaso, hacerlo en recitales y conciertos de bien meditado programa para mantener vivo su espíritu. Reconocía que era la noche más importante de su vida.<sup>416</sup>

Asimismo se hizo recordar a todos los presentes el porqué de ese unánime culto a *Carmen*, a través de la proyección de un vídeo en el que interpretaba una “vibrante” *Romanza de la flor*, recogida en la Serie “Estrellas de la Ópera” de Televisión Española. Al vídeo, con la voz e imágenes proyectadas al fondo en una pantalla, se unieron los testimonios de Montserrat Caballé, Plácido Domingo, José Carreras, Rafael Frühbeck, Ros Marbá y el propio maestro de Lavirgen, Miguel Barrosa.<sup>417</sup>

---

<sup>413</sup> Cfr. FERNÁNDEZ-CID, A.: “Krauss cerró un impresionante homenaje a Pedro Lavirgen en el Monumental”, en: *ABC*, Madrid, mayo 1993, p. 99.

<sup>414</sup> La soprano gallega se encontraba retirada del mundo lírico a raíz de un derrame cerebral sufrido en 1987, mientras se encontraba en el Festival de Granada. Aún así quiso sumarse al homenaje. Véase los imponderables de una brillante carrera en DE SAGARMÍNAGA, J. M.: *Diccionario de Cantantes líricos españoles*. Fundación Caja Madrid, Edit. Acento. Madrid, 1997, p. 175.

<sup>415</sup> Como hemos podido comprobar, se produjeron modificaciones con respecto al Programa de mano del Homenaje. Entre otras, se había previsto la actuación del homenajeado y no figuraba Jaime Aragall.

<sup>416</sup> Cfr. PARRADO, J. A.: *Op. cit.*

<sup>417</sup> Cfr. FERNÁNDEZ-CID, A.: *Op. cit.*

El tenor José Carreras se dirigía muy personalmente a Pedro Lavirgen, recordando la primera vez que lo escuchó en una función de *Carmen* en el Liceo de Barcelona, en el año 1964, en la que recordaba como una función emocionante y extraordinaria. Desde entonces, reconocía ser uno más de su infinidad de admiradores en todo el mundo. Recordó también la ocasión en que cantaron conjuntamente *La jota de La Dolores*, en La Coruña. Aparte de los encuentros puramente profesionales, pudo acercarse un poco más al hombre, al ser humano, encontrándose con una de las personas más entrañables que haya conocido en el mundo de la ópera. Por todo ello, concluía con estas palabras:

“Te quiero y te admiro, y tu grandeza como cantante, tu grandeza como artista se ve superada solamente por tu calidad humana. Te mando un gran abrazo y la admiración y el afecto de siempre”.<sup>418</sup>

Antonio Ros Marbá abría su intervención grabada con un lamento por no poder estar físicamente acompañándolo, aunque lo estuviera de todo corazón, para tan merecido acontecimiento dedicado a un gran artista que ha sido integridad en toda su trayectoria:

“Has sido un gran artista, eres un gran artista, creo que al mismo tiempo lo estás demostrando también en la labor docente que estás haciendo. Pero yo creo que lo ampliaría al mismo tiempo también por tu gran humanidad. Creo que has sido un artista brillante en el terreno de la lírica, pero al mismo tiempo tu personalidad, tu integridad humana. Tú que has sido al mismo tiempo un hombre bueno, eres un hombre bueno. Eres un poco un reflejo de todos los que nos gustaría ser.”<sup>419</sup>

Jaime Aragall, en respuesta a las preguntas que le realizaba el presentador, apuntaba que conoció a Pedro Lavirgen en Italia. Después habían estado en Viena, mientras cantaba unas óperas y él otras, pero habían coincidido casi en medio mundo. Se sentía muy emocionado con este acto, y señalaba: “se lo merece y hubiera venido desde Hong Kong para cantar.”<sup>420</sup>

---

<sup>418</sup> Transcripción de la intervención en vídeo. Programa retransmitido por Televisión Española.

<sup>419</sup> *Ídem.*

<sup>420</sup> *Ídem.*

Montserrat Caballé lamentaba no estar con Lavirgen la noche de tan merecido homenaje, apelando a la comprensión del colega por cuantos compromisos ajenos a sus voluntades les impedían estar siempre donde deseaban. Sin embargo, no había querido dejar de participar, aunque fuese con un mensaje, para decirle lo mucho que le admiraba como cantante pero también como persona: “Eres un ejemplo para todos tus colegas. Así de magnífico toda tu vida y lo continúas siendo. Y como cantante los recuerdos que tengo de ti son espléndidos.” A continuación rememoraba el debut conjunto que realizaron en Méjico en 1965 con *Turandot*, pasando por la *Norma* de Filadelfia y Madrid; también la *Turandot* del Liceo de Barcelona, el *Don Carlo*, magnífico, en la ópera de Viena y la espléndida, –y repite el adjetivo– espléndida *Aida*, de la Scala de Milán, donde tuvo el honor y el placer de actuar con quien consideraba un Radamés insuperable. Y finalmente añadía:

“Creo que en toda la historia no ha habido un Don José en la *Carmen* más perfecto que tú. Lo han reconocido en todas partes, en los continentes y entre los colegas. Creo que eres el cantante que más has hecho por la música española de todos nosotros. Por todo ello, Pedro, déjame decirte, una vez más, gracias por tanta entrega a la música y a la amistad y gracias por ser como eres. Has sido una lección y continúas siéndolo para todos nosotros. Gracias y un saludo muy afectuoso”.<sup>421</sup>

Entre los asistentes se encontraban los críticos musicales Pablo Nadal, Antonio Fernández-Cid y Francisco Melguizo.<sup>422</sup> Los cantantes Esteban Astarloa, Ana María Olaria, Inés Rivadeneyra, entre otros, y una embajada de la Asociación Cultural Amigos de la Zarzuela de La Solana. Los manchegos, días antes, recordaban en prensa las virtudes del tenor: una espléndida voz catalogada por los especialistas como una de las mejores del mundo, que ha reunido cualidades tan importantes como:

---

<sup>421</sup> *Ídem*.

<sup>422</sup> “Francisco Melguizo”, en: *El Correo de Andalucía*, 4 mayo 1993, p. 57.



“Potencia, volumen, densidad, buena pasta, interesante color, mordiente, suficiente extensión, resistencia, anchura, vibración y arrojo, temperamento y entrada muy honrada”, cantando en los escenarios más prestigiosos del mundo y poseedor de unas sobresalientes cualidades humanas reconocidas entre sus compañeros, así como “amigo de sus amigos”.<sup>423</sup>

El crítico Antonio Fernández-Cid describía con estos términos el semblante del homenajeado:

“Durante cuatro largas horas fue todo un conmovedor espectáculo advertir el grado de alegría, sorpresa y emoción que el rostro, los irreprimibles movimientos y reacciones de Pedro Lavirgen acusaban. Bien justificado. Porque la avalancha de presencias y de adhesiones, los parlamentos todos registraron una constante, un «leit motiv» que puede constituir su más preciada condecoración: el unánime reconocimiento sobre su calidad humano musical, de persona querida y tenor que volcó siempre el corazón en su voz ancha y poderosa.”<sup>424</sup>

En este acto se le hizo entrega de una serie de distinciones, ofrendadas en forma de placas, diplomas, medallas y títulos:

- Medalla del Excmo. Ayuntamiento de Madrid al Mérito Artístico, una de las condecoraciones más importantes del Consistorio madrileño, recogida de manos de su alcalde, José M.<sup>a</sup> Álvarez del Manzano. Éste manifestó su respeto, admiración y cariño hacia el cantante, a la vez que expresó su agradecimiento personal por ser uno de los responsables de su amor al género lírico.

- Medalla de Oro del Excmo. Ayuntamiento de Bujalance. Su alcalde, Antonio Luis Salinas subrayó el orgullo que siente la localidad natal por el hombre que “ha paseado por el mundo el nombre de Bujalance y que ha presumido de su condición de bujalanceño”. Posiblemente la distinción que conmovió más a Lavirgen.

---

<sup>423</sup> Confróntese GARCÍA-CERVIGON, A.: “El tenor Pedro Lavirgen será homenajeado mañana en Madrid”, en: *La Tribuna*, La Solana, 8 mayo 1993. Centro de Documentación Musical de Madrid. Artículo en que se recoge la trayectoria del tenor y los participantes en el acto.

<sup>424</sup> FERNÁNDEZ-CID, A.: “Krauss cerró un impresionante homenaje a Pedro Lavirgen en el Monumental”, en: *ABC*, Madrid, 6 mayo 1993, p. 99.

- Placa de la Comunidad de Madrid, con la siguiente dedicatoria: “en reconocimiento a su larga y fecunda carrera”.<sup>425</sup> Dicha placa fue entregada por el Consejero de Cultura, Jaime Lissavetsky.

- Placa de Honor del programa “La Zarzuela” de Radio España.

- Diploma Honorario de la Cátedra “Manuel de Falla” de la Universidad Complutense de Madrid.

- Nombramiento de Socio Honorario de la Asociación “Pro-Género Lírico Español”.

- Placa de la Asociación de Amigos de la Ópera de Córdoba, con la siguiente inscripción: “A Pedro Lavirgen cordobés universal, como reconocimiento a su labor como cantante de Ópera y por la difusión dada a la misma.”

- Placa de Honor de Cajasur.

- La familia Aragall, aparte de con su presencia y su intervención vocal, dejó aún una efusiva muestra de cariño plasmada en una placa: “Para ti, Pedro, por todos esos años que con tu voz nos has cautivado y enamorado”. Jaime Aragall y familia.

El homenaje resultó brillantísimo, con un Monumental abarrotado de público invitado, que ovacionó calurosamente a todos y cada uno de los actuantes, pero especialmente a Pedro Lavirgen.<sup>426</sup> El acto pudo ser seguido también por los telespectadores, al ser retransmitido en diferido por la segunda cadena de Televisión Española.<sup>427</sup> Lavirgen hizo gala repetidas veces de su condición de bujalanceño y cordobés, expresando su gratitud al público por haberle seguido en su carrera.<sup>428</sup>

---

<sup>425</sup> Así pudimos apreciarla en la Exposición del Homenaje a Pedro Lavirgen. Bujalance 2002.

<sup>426</sup> Testimonio que se ofrece en “El tenor cordobés Pedro Lavirgen se retira del mundo de la ópera”, en: *El Correo de Andalucía*, 12 de mayo 1993, p. 51.

<sup>427</sup> GOMILA, A.: “Oportuna retransmisión en TV2 de la gala de homenaje a Pedro Lavirgen”, en: *Menorca*, Mahón, 23 septiembre 1993. Centro de Documentación Musical de Madrid. Se lamenta el autor de este artículo del escaso tiempo que las cadenas españolas dedican a la propagación de la música, la única es el programa de hora y media que se ofrece los domingos a las 9 de la mañana. Felicita al merecido homenajeado, al que recuerda en su trayectoria profesional y en las actuaciones en el teatro principal de Mahón, así como al resto de cantantes que han pasado por la isla gracias a la asociación de Amigos de la Ópera de Menorca.

<sup>428</sup> Vid. PARRADO, J. A.: *Op. cit.*

La repercusión de este homenaje se alargaría en el tiempo, con actos públicos y reconocimientos en adhesión recibidos posteriormente, así como en los artículos que le son dedicados.<sup>429</sup> En este sentido y después del referido acto, Daniel Múgica le regalaba las siguientes palabras, en las que destacaba las cualidades humanas que ha mostrado Lavirgen a lo largo de su carrera:

“Aunque asegurando que continuará cantando en conciertos preparados a su medida, como le corresponde a alguien que en lo suyo ha tocado el cielo y que, de vuelta de todo, escoge un público, una sala, e interpreta para los de su clan y para el misterio que le ha concedido el milagro de su voz, y sobre todo para sí. Supongo que cuando se ha alcanzado el prestigio de ser uno de los grandes artistas de la ópera, a uno, en este caso corriente al tenor, le apetecerá escucharse a sí mismo, sabiendo que la sabiduría de los años es un regalo sólo para el propio corazón. Seguro que Pedro Lavirgen se tarareará Don José –dicen que es lo mejor de su extenso repertorio– y se verá envuelto en las mieles de su grandeza, contemplándose y contemplado desde la honestidad de su interior.

En Pedro Lavirgen destaca la honradez de la persona, cosa que no es halago arbitrario y oportuno, sino realidad; así lo corroboraron sus amigos durante la efeméride; los que son y los que están, o sea, los grandes monstruos de la ópera. Tiene el gesto de Pedro Lavirgen el aire lleno de grandeza y su cabeza un privilegio para el arte, el que asienta al hombre. Los actos celebrados en honor a sus muchos méritos no llegan ni tarde, ni pronto, porque a los grandes hombres, más allá de las celebraciones, les preocupa el día al día, ese saber estar como señores antiguos en el mundo que les rodea, como es el caso, creo, de Pedro Lavirgen.”<sup>430</sup>

---

<sup>429</sup> En Córdoba, siempre atento a su carrera, Julio Sánchez escribe: “Homenaje nacional a un cordobés insigne”, en: *Córdoba*, 5 mayo 1993, p. 51.

<sup>430</sup> MÚGICA, D.: “Panorama. Pedro Lavirgen”, en: *ABC*, Madrid, 24 mayo 1993, p. 22. El artículo comienza recordando la fecha del 23 de febrero de 1981, en que el autor, tras un paseo con un buen amigo, se dirigió a su casa a merendar. El Golpe de Estado se produjo y ambos no se enteraron. El padre de su compañero de tropelías, Pedro Lavirgen, le comentó lo ocurrido con serenidad y le ofreció quedarse entre los suyos hasta que los acontecimientos se resolvieran: “Eso fue un rasgo de generosidad, porque en ese momento las libertades democráticas pendían de un hilo y porque yo estaba particularmente ligado a ellas desde el plano familiar. Han transcurrido los años y el tenor, a quien profeso un gran afecto, sigue saludándome con el mismo cariño e igual efusión que en los días de adolescencia, poniéndome una copa en su mesa de tarde en tarde”.

Igualmente, en el acto de la clausura de los Segundos Encuentros de La Zarzuela, desarrollados el 21 de noviembre de 1993 en el Teatro Baracaldo de **Bilbao**, se le rindió homenaje a Pedro Lavirgen. El tenor cordobés fue considerado como una de las más grandes figuras nacionales de la zarzuela, de importantísimo reconocimiento a nivel internacional, a quien la organización de estas jornadas calificaba como uno de los mejores cantantes líricos del momento.<sup>431</sup> El acto estuvo presidido por propio Pedro Lavirgen, a quien le fue entregada una placa en reconocimiento de su gran aportación a la zarzuela.<sup>432</sup>

En el mismo mes de noviembre y con motivo de la concesión de la Medalla de Oro de la ciudad de **Bujalance**, el Ayuntamiento de dicha localidad organizó un homenaje a su Ilustre Hijo. La Caja Provincial de Ahorros de Córdoba colaboró en dicho acto, mediante la donación de un piano de cola entregado por el presidente de dicha entidad, Alfonso Castilla Rojas. El alcalde Antonio Luis Salinas impuso la Medalla de Oro de la ciudad a Pedro Lavirgen en un Teatro Español abarrotado de público, que disfrutó de la voz del tenor. Un concierto lírico ofrecido junto con el Coro del Gran Teatro de Córdoba, acompañado al piano por José Soriano Benítez.<sup>433</sup>

La ciudad de **Córdoba** se va a sumar a los actos de reconocimiento dispensados al tenor el pasado mes de mayo. La Orquesta Ciudad de Córdoba, dirigida por el cubano Leo Brower, la última en incorporarse al Plan de Orquestas de Andalucía, organiza en el Gran Teatro de Córdoba un Concierto de Navidad, concebido como un homenaje:

---

<sup>431</sup> Confróntese BLANCO, J.: “El cantante Pedro Lavirgen recibió un homenaje. Teatro Lírico de Zaragoza gana los encuentros de zarzuela de Barakaldo”, en: *El Mundo*, País Vasco, 23 de noviembre 1993.

<sup>432</sup> Vid. “El Teatro Lírico de Zaragoza, con la representación de «La Dolorosa» y «Gigantes y cabezudos», ha sido la compañía ganadora de los II Encuentros de Zarzuela 1993”, en: *Barakaldo Teatro*, 22 noviembre 1993. También se recoge en PORTERO, A.: “Teatro Lírico de Zaragoza ganó los Encuentros de Zarzuela de Barakaldo”, en: *Deia*, 23 noviembre 1993; y en I.E.: “La agrupación Teatro Lírico de Zaragoza ganó los II Encuentros de zarzuela de Barakaldo”, en: *El Correo Español-El Pueblo Vasco*, 23 noviembre 1993.

<sup>433</sup> Véase GARCÍA, C. et al: *Semblanza artística de Pedro Lavirgen*, p. 54.

“Entre otros motivos, a Lavirgen se le acusa de propiciar con su dedicación el auge que un género como la zarzuela está viviendo en todos los escenarios musicales”.<sup>434</sup>

El cantante regresaría a la ciudad de la Mezquita para este evento, que tuvo lugar en el Gran Teatro el 23 de diciembre, y en el que también intervendrían los cantantes cordobeses Juan Luque, Carmen Blanco, Carmen Serrano, Juana Castillo y el Coro del Gran Teatro.<sup>435</sup> Sin embargo, esa misma noche tuvo que ser ingresado en el hospital, aquejado de una crisis cardiaca, para lo que se hizo necesario aplicarle un tratamiento intravenoso y establecer un control riguroso sobre los efectos de su enfermedad. Tal vez la emoción de recibir un homenaje, al que no pudo asistir, pudo ser la causa desencadenante de la crisis. Afortunadamente, fue dado de alta al día siguiente.<sup>436</sup>

Un acto que –siguiendo el *ABC* de Sevilla– adquiere un contenido muy especial: “hacia la voz lírica más representativa que ha dado Córdoba”.<sup>437</sup>

Este concierto se sumaba a la iniciativa del Ayuntamiento de Córdoba que, unos días antes, aprobaba por unanimidad designar una calle con el nombre de “Tenor Pedro Lavirgen”, dedicada a una de las personalidades más importantes del mundo de la lírica actual, según dijo el Teniente Alcalde de Cultura, Juan Carlos Hens.

---

<sup>434</sup> IGLESIAS, P.: “La Orquesta homenajea a Pedro Lavirgen”, en: *El Correo de Andalucía*, Sevilla, 16 diciembre 1993. En esos momentos existen ya en la Comunidad Autónoma de Andalucía cuatro grandes orquestas: Orquesta Sinfónica de Sevilla, Orquesta Ciudad de Granada, Orquesta Ciudad de Málaga, y Orquesta Ciudad de Córdoba. Durante esos días, como refiere el artículo, se estrenaba la última producción operística del Gran Teatro: *Don Pasquale*, en la que trabajamos como Ayudante de dirección y Regidora.

<sup>435</sup> Para mayor información remitimos a IGLESIAS, P.: “Córdoba ofrece un homenaje al tenor Pedro Lavirgen”, en: *El Correo de Andalucía*, Sevilla, 23 diciembre 1993. Centro de Documentación Musical de Madrid.

<sup>436</sup> Confróntese “Pedro Lavirgen se recupera de una crisis cardiaca”, en: *ABC*, 26 diciembre 1993. Centro de Documentación Musical de Madrid. Esta misma idea se publica en otros diarios, tal y como pudimos recoger del mismo centro de documentación: “Laurel emotivo a Pedro Lavirgen”, en: *Diario 16*, 26 diciembre 1993; y “Pedro Lavirgen fuera de peligro”, en: *Ya*, 26 diciembre 1993.

<sup>437</sup> Calificación que hemos tomado de M.I.F.: “Córdoba rinde homenaje a Pedro Lavirgen”, en: *ABC*, Sevilla, 17 diciembre 1993. Centro de Documentación Musical de Madrid.

Los trámites se habían iniciado, pero hasta dos años después no se pasaría por la reunión plenaria municipal en la que se aprobaba denominar “Tenor Pedro Lavirgen” al tramo que va desde la Glorieta de la Estación a la avenida del Brillante.<sup>438</sup> Finalmente el acto de inauguración de la Avenida “Tenor Pedro Lavirgen” la realizaba el Alcalde de Córdoba, Rafael Merino, el día 5 de octubre de 1995, contando con la presencia del tenor. Rompiendo el tópic, ha sido profeta en su tierra y en el mismo acto recibía la insignia de Oro de la Asociación Lírica Cordobesa.<sup>439</sup>

La retirada de Pedro Lavirgen de la escena significaba dejar tras de sí una dilatada carrera, como la que hemos venido explicando a lo largo de este trabajo. Una proyección en el mundo de la lírica iniciada como solista con *Marina*, en el año 1959, mientras que la *Aida* de México de 1964 marcaba un antes y un después en su carrera de interpretación lírica, especialmente en la ópera. Desde entonces, año tras año, en un ascenso mantenido, llegaba a su consagración en la década de los setenta, con un punto culminante en torno a 1976. Posiblemente una cadena de éxitos por Europa y América muy poco conocida en España.

---

<sup>438</sup> Cfr. ROMERO, A.: “Pedro Lavirgen: «Siempre presumo de ser cordobés por donde voy»”, en: *Córdoba*, 13 abril 1995, p. 16. Se ilustra con una fotografía del tenor superpuesta a la imagen de la calle que llevará su nombre. En esta noticia el tenor se muestra muy feliz y profundamente agradecido al Ayuntamiento por poner su nombre a una calle cordobesa: “hará que se perpetúe mi recuerdo para mis descendientes y mis paisanos”. Cree que su mérito quizá haya sido no desaprovechar un don que tiene y trabajar mucho, así como presumir de cordobés por donde va. Considera que es una buena idea llamar a la calles con nombres del mundo de la cultura “que son quienes potencian sus facultades desde la verdad y el trabajo, es un ejemplo de un Ayuntamiento que está con el pueblo”. Noticia que aparece recogida en otro artículo R. A.: “Una calle de Córdoba llevará el nombre del tenor Pedro Lavirgen”, en: *Córdoba*, 13 abril 1995, p.15. Se explica resumidamente los méritos del tenor y aparece su fotografía. Cinco son los cordobeses que a partir de ahora tendrían una calle con su nombre. Además de Lavirgen, han sido elegidos los nombres de Ángel López Obrero, Miguel Salcedo Hierro, Rafael Castro y Juan Montiel.

<sup>439</sup> Confróntese M. G.: “El Ayuntamiento rotula una nueva avenida con el nombre del tenor bujalanceño Pedro Lavirgen”, en: *Córdoba*, 6 octubre 1995, p. 26. Se recoge una foto en el momento en que Lavirgen descubre el rótulo con Rafael Merino a su derecha. Merino aseguró que los homenajes hay que darlos en vida e hizo un breve recorrido por la trayectoria del tenor señalando: “naciste en Bujalance, pero has ejercido de cordobés por todo el mundo”. Leyó una carta remitida por el alcalde de Madrid, José María Álvarez del Manzano, ofreciendo sus excusas por no haber podido asistir a ese acto y para hacerle llegar su afecto. El propio Pedro agradeció a todos los grupos políticos que aprobaron por unanimidad imponer su nombre. Días después, el mismo periódico ofrecía una entrevista: MONTIEL, J.: “Pedro Lavirgen, un magnífico tenor enamorado de su tierra”, en: *Córdoba*, 24 octubre 1995. Suplemento especial San Rafael, p. IX.

### 3. UNA LABOR ENTRE BASTIDORES

Pedro Lavirgen se despedía del género escénico y así anunciaba su retirada, pero no por ello dejaba de intervenir en otras facetas vinculadas a su profesión. En estas líneas queremos dejar constancia de algunas de las actividades que continuaría desarrollando cuando aseguraba “estar al otro lado de la pirámide”. Lo afirmaba desde el punto de vista escénico, porque había bajado el telón de su carrera en los escenarios; sin embargo, utilizando su mismo argot, la etapa por la que atraviesa bien podríamos denominarla una labor entre bastidores. Un periodo en que se funden, en perfecto equilibrio, la madurez personal en forma de una gran vitalidad y entrega para con los demás, con la recogida de los testimonios de reconocimiento a su profesionalidad, porque los admiradores guardarán el grato recuerdo de sus actuaciones.

De un lado seguirá ejerciendo como maestro de canto, como profesor en el Conservatorio Superior de Música de Madrid hasta la fecha de su jubilación, en septiembre de 1995, aunque esta labor la mantiene en su propio domicilio hasta nuestros días. Continuará transmitiendo sus conocimientos a los nuevos valores líricos y aportando su experiencia a cuantas instituciones demanden de su colaboración en un compromiso de acción, de propiciar el encuentro del público con la zarzuela. Seguiría ligado a la actividad concertística para mantener esa dimensión artística de su personalidad, casi una vocación espiritual, que le permita expresarse como cantante.

Para el desarrollo de este apartado romperemos la linealidad temporal y en su lugar agruparemos la información por epígrafes que nos concedan una mayor fluidez en la lectura, sin ser demasiado exhaustivos: La docencia, pasando por su presencia en los concursos de canto, las conferencias o la labor cultural que

impulsa, con repercusión en su provincia, especialmente volcado como asesor de la Asociación Lírica Cordobesa.

## 1. ASESOR DE LA ASOCIACIÓN LÍRICA CORDOBESA

Desde 1993 Pedro Lavirgen había emprendido una labor de asesor de la Asociación Lírica Cordobesa, con la que esta entidad iniciaba una nueva etapa. El 16 de enero de ese mismo año el tenor colaboraba en una Gala Lírica Pro-Asociación Lírica Cordobesa, celebrada en el Teatro Góngora de Córdoba. Con su presencia congregó a un numeroso público que acudió para aplaudir también al “Coro del Gran Teatro de Córdoba” y a los solistas Esteban Astarloa, Carmen Blanco, Fernando Carmona, Evelio Esteve y Ana M.<sup>a</sup> Mosquero, en un concierto presentado por el cronista de la ciudad, Miguel Salcedo Hierro. La recaudación de este concierto sirvió para abonar a una Compañía las actuaciones que ofrecieron, en el año 1992, en el marco de la Semana Lírica.

En esos momentos, esta Asociación decide apostar por el potencial artístico que posee Córdoba, difícil de superar en otras capitales del entorno nacional, tal y como señalaba el vicepresidente de la Asociación, Julio Sánchez. Efectivamente, Córdoba poseía unos centros de estudio como pocas capitales españolas: un Conservatorio Superior de Música, una Escuela de Arte Dramático y una Escuela Superior de Danza. La asociación debía abrirse a lo que la Ciudad le ofrecía, buscando la categoría musical a partir de elementos propios, dando vida a las formaciones musicales cordobesas y reduciendo el número de producciones para aumentar la calidad.<sup>440</sup>

El nuevo proyecto se materializó en la VIII Semana Lírica, celebrada en septiembre de 1993, que ofreció una Gala y la representación de *Doña Francisquita*. Se trató de la primera producción propia de la Asociación Lírica Cordobesa; con la participación del Coro del Gran Teatro, el Ballet de la Escuela Superior de Danza de Córdoba, la Rondalla del Real Centro Filarmónico

---

<sup>440</sup> Confróntese SÁNCHEZ LUQUE, J.: “La nueva etapa de la Asociación lírica”, en: *Córdoba*, 23 septiembre 1993, p. 60.



“Eduardo Lucena”<sup>441</sup> y la antigua Orquesta Ciudad de Córdoba, dirigida por Antonio Moya.

Pedro Lavirgen, guiado por el deseo de traer buena zarzuela a Córdoba, estaba completamente seguro del éxito del espectáculo. Afirmaba que estas iniciativas eran necesarias para renovar la zarzuela y mejorar la calidad de lo que se ofrecía al público.<sup>442</sup> Criticó duramente las condiciones en las que se trabajaba en anteriores ediciones de la Semana Lírica, en la que se recurría al contrato de una compañía completa, con coro, orquesta y el vestuario alquilado. Estas compañías, al carecer de los días necesarios para la preparación, sólo podían representar obras muy sabidas y sin ensayo. Todo lo cual va siempre unido a una pérdida de calidad del espectáculo. Ahora se ha sacrificado la cantidad de espectáculos de otros años en beneficio de la calidad, con las dos únicas funciones que se van a dar en esta edición.<sup>443</sup> Tras el esperado estreno de *Doña Francisquita*, afirmaba que había merecido la pena el llevar a cabo una producción propia, en la que, para el reparto de voces, no había elogio posible.<sup>444</sup>

Desde 1993 se ha venido celebrando en Córdoba el encuentro de la Semana Lírica con producciones gestionadas totalmente por la Asociación<sup>445</sup>, no sin grandes sobresaltos; unas veces temiendo la falta de apoyo institucional y

---

<sup>441</sup> Dirigidos respectivamente por Carlos Hacar, Inmaculada Aguilar y Juan Luis González.

<sup>442</sup> Cfr. BORRAJO, E.: “El tenor Pedro Lavirgen augura un gran éxito a la Semana Lírica”, en: *Córdoba*, 25 septiembre 1993, p. 10. Entre las voces participantes en la gala lírica figuraron algunas voces cordobesas como Carmen Blanco y Juana Castillo. Junto a ellas el tenor Ernesto Grisales y los barítonos Carlos Bergasa y Antonio Sillero.

<sup>443</sup> Confróntese BORRAJO, E.: “Una «Doña Francisquita» muy cordobesa”, en: *Córdoba*, 30 septiembre 1993, p. 41. Se ofrece una corta entrevista. En *Doña Francisquita* actúan, además del reparto de voces, una orquesta, un coro, un ballet y una rondalla. Ya quisieran muchos directores contar con cuatro cuerpos de calidad y sin salir de Córdoba. Tratando con los cuerpos por separado nos ahorramos una compañía completa y todas las rémoras que conllevan

<sup>444</sup> E. B.: “El Gran Teatro se rinde a los pies de «Doña Francisquita» en una noche de éxito”, en: *Córdoba*, sábado 2 octubre 1993. Las voces principales y el resto del reparto fueron escogidas de entre gente joven pero muy profesional, de calidad y muy convincentes en sus papeles, como afirmaba el tenor, porque, desde Madrid se encuentra en contacto con las mejores que hay ahora mismo en España, como Luis Dámaso, Enriqueta Ballester o Carmen Serrano (soprano cordobesa) que tuvo una destacada actuación. La puesta en escena, todo corpóreo, contaba los decorados de Fernando Cardona. Otra visión del estreno la ofrece PRADOS, R.: “Doña Francisquita, un éxito a medias”, en: *La Tribuna de Córdoba*, 17 octubre 1993.

<sup>445</sup> Siguiendo el ideario del asesor Lavirgen, se ha presentado una producción propia cada año, en algunas ediciones dos, y casi siempre una Gala. Para una información detallada de los títulos, así como los presentados por las diferentes Compañías en una etapa anterior (desde 1986 a 1993), remitimos al Programa de mano, XIX Semana Lírica Cordobesa. Córdoba, 2004, p. 46.

económico, otras, con las falsas expectativas creadas por algunas que proponían, incluso, no sólo hacer realidad una semana lírica al año sino cada seis meses. Ante todo, nunca ha faltado el entusiasmo de servir a la música con lealtad y honradamente porque –como siempre ha dicho el tenor– un espectáculo hay que verlo por su calidad y no porque actúe un divo; esa postura no es de buen aficionado.<sup>446</sup> Afortunadamente, el apoyo de las instituciones, básico en la realización de este tipo de actos, ha sido patente. De este modo, la Semana Lírica llega puntualmente a la ciudad en el mes de septiembre, con excelente crítica y con teatro lleno, todo ello merced del patrocinio de la Junta de Andalucía, el Ayuntamiento, la Diputación, Cajasur e instituciones privadas como PRASA y El Corte Inglés.

La lírica tomó un nuevo rumbo al contar con producciones propias. La Asociación Lírica de Córdoba consiguió dignificar la zarzuela con un evento respetado, a la altura de cualquier producción montada en el Teatro de la Zarzuela de Madrid, tal y como señalaba Julio Sánchez. Por méritos propios, haciendo realidad los sueños, la Asociación recibía el Premio “Cordobeses del Año” correspondiente a 1998.<sup>447</sup> Al llegar al año 2003 la Semana Lírica Codobesa colgó el cartel de “no hay localidades”, y en sus papeles secundarios se integraron cantantes de la propia ciudad. La zarzuela no estaba en la UCI sino en planta, señalaba entonces Julio Sánchez.<sup>448</sup>

## 2. CONCIERTOS

Fiel a sus palabras, el tenor prosigue con su actividad concertística. Unas veces con recitales a sólo, con un escogido repertorio que se adecua a sus

---

<sup>446</sup> Vid. LARA, P.: “El Ayuntamiento asegura su apoyo para realizar una semana lírica en Córdoba cada seis meses”, en: *Córdoba*, 26 septiembre 1995, p. 53. Se recoge foto en al que aparecen, de izquierda a derecha, Francisco Rodríguez, Pedro Lavirgen y Antonio Cañadillas.

<sup>447</sup> GALLARDO, R.: “Al alcance del pueblo”, en: *Córdoba*, 17 enero 1999, Suplemento del domingo, p. 39.

<sup>448</sup> P.L.: “«Doña Francisquita» y «la rosa del azafrán» tientan al amante de la lírica”, en: *Córdoba*, 17 septiembre 2003, p. 50. Pedro Lavirgen proponía realizar una “Operación triunfo” en el ámbito de la lírica, para unir los jóvenes preparados con el incalculable potencial de afición.

características vocales, en base a canciones italianas; o bien con páginas de zarzuela. En otros, compartiendo la carga del escenario y el programa con otro cantante, dejando un hueco en la agenda para el concierto de carácter benéfico. En esta línea podemos ofrecer testimonio de las siguientes actuaciones:

- Concierto de zarzuela enmarcado en el IV Festival de Otoño de Villaviciosa de Odón (Madrid), 1993.<sup>449</sup>
- Recital lírico de Pedro Lavirgen con Antonio López al piano, dentro de la Segunda edición del Ciclo Internacional de Música de Guadix (Granada), 1994.<sup>450</sup>
- Recital lírico, ofrecido en la VI Semana Musical de Primavera del Conservatorio de Música de Priego (Córdoba) y en su VIII edición, años 1994 y 1996, respectivamente.<sup>451</sup>
- Concierto de canzonetta napolitana del tenor, con el acompañamiento de la Orquesta de Mandolinas de Sofía. Teatro Conde Luque de Madrid, 18 de julio 1994.<sup>452</sup>

---

<sup>449</sup> Programa de mano. Organizado por su Ayuntamiento se celebra el 13 de noviembre de 1993 en la Iglesia Parroquial Santiago Apóstol, corriendo a cargo de Pedro Lavirgen, la mezzo Carmen Cabrera y la pianista Pilar Albalá.

<sup>450</sup> Programa de mano. Recital lírico que se celebra, del 26 de mayo al 5 de junio de 1994, en el palacio de los Marqueses de Villalegre. 2º edición del Ciclo Internacional de Música de Guadix (Granada).

<sup>451</sup> Programa de mano. 6º Semana Musical de Primavera en el Conservatorio de Música de Priego, Córdoba. Pedro Lavirgen, con la prieguense Carmen Serrano, acompañados por Pilar Albalá, en la Iglesia de San Pedro, 17 de junio de 1994. Programa de mano. Concierto lírico dentro de la 8º Semana Musical de Primavera del Conservatorio de Música de Priego (Córdoba), celebrada del 17 al 22 de junio de 1996 en la Iglesia de San Pedro de Priego, con: Pedro Lavirgen, Elisa Belmonte y Marisa F. Arderius al piano.

<sup>452</sup> Para mayor información remitimos a CASTRO, J.: “Pedro Lavirgen. «Me emocionó el concierto de clausura del Mundial»”, en: Ya, 19 de julio 1994. El tenor, que afirma encontrarse retirado, ha apostado por este tipo de repertorio para un recital no tan visto, y lo mismo sucede con la orquesta que le acompaña, excepcional. Interrogado por la incorporación del bel canto a actos multitudinarios, comenta que el recinto idóneo para una ópera es un teatro; pero le parece oportuno para acercarlo al público, al fin y al cabo esa masa de personas estaba allí para escuchar la música que él amó. Y luego pensó que es una lástima haber llegado tan tarde a todo esto. Considera que en general, e incluso en otros campos, el público ha divinizado, la gente va a ver a sus ídolos y nada más.

- Concierto Homenaje a Manuel Ausensi Albalat, en su 75 Aniversario. Teatro Principal Cervantes de Petrer (Valencia), 1994.<sup>453</sup>
- Recital lírico de Pedro Lavirgen y Antonio López, en el Auditorio Martín Recuerda de Almuñécar (Granada), 1994.<sup>454</sup>
- Concierto en Cartagena (Murcia), 1994.<sup>455</sup>
- Concierto Extraordinario de Navidad, Palau de la Música de Valencia, 1994.<sup>456</sup>
- Concierto de Navidad en el Auditorio Caja de Ávila, 1995.<sup>457</sup>

---

<sup>453</sup> Programa de mano. Concierto Homenaje a Manuel Ausensi Albalat en su 75 Aniversario. Teatro Principal Cervantes de Petrer (Valencia), 15 de octubre de 1994. Organizado por Amigos del Género Lírico de la Unión de Festejos. Intervinieron Pedro Lavirgen, Ana M.<sup>a</sup> Olaria, Ginés Torrano, Ana M.<sup>a</sup> Sánchez, y, al final, el mismo Ausensi. En septiembre de 1997, la Gala Lírica celebrada en el marco de la XII Semana Lírica Cordobesa, estuvo dedicada al eminente barítono, ocasión en la que Pedro Lavirgen le ofrecía también unas palabras de admiración en las que refería algunas de sus actuaciones conjuntas y elogiaba su incomparable voz. Véase Programa de mano de la XII Semana Lírica Cordobesa, pp. 14-15.

<sup>454</sup> Programa de mano. Recital lírico de Pedro Lavirgen y Antonio López en el Auditorio Martín Recuerda de Almuñécar (Granada), organizado por La General, celebrado el 1 de diciembre de 1994.

<sup>455</sup> Concierto en Cartagena (Murcia), dentro de la programación veraniega del Parque Torres, 31 de julio de 1994. PARRA, A.: “Pedro Lavirgen. Cantante tenor. «Con Cartagena me siento ligado por fuertes recuerdos, amargos pero también felices»”, en: *La Opinión*, 31 julio 1994, p. 30. De Cartagena guarda recuerdos muy marcados. La primera vez que se sintió indispuerto fue en esta ciudad, en el 62, donde iba a cantar *La Dolores* en el Teatro Circo. En verano tras un viaje largo, se le diagnosticó una laringitis y gracias a una fuerte medicación pudo cantar, aunque no en plenitud, y la verdad es que sufrió. Al año siguiente tuvo uno de los sucesos que mejor recuerdo han dejado en su vida. Aunque cantaba un día, y al día siguiente un compañero, debido al éxito obtenido le obligaron a repetir.

<sup>456</sup> Programa de mano. Concierto Extraordinario de Navidad en el Palau de la Música de Valencia, 18 de diciembre de 1994. Pedro Lavirgen con la Banda Municipal de Música de Valencia, dirigida por Pablo Sánchez Torrella, interpretó romanzas de las zarzuelas *La tabernera*, *La bruja*, *Black el payaso*, *Los de Aragón* y *La tempranica*.

<sup>457</sup> Programa de mano. Concierto de Navidad en el auditorio Caja de Ávila. Pedro Lavirgen y Josefina Arregui con un programa de zarzuela, día 21 de diciembre de 1995.

- Recital de zarzuela, integrado en el ciclo de Iniciación a la Música, desarrollado por la Fundación Marcelino Botín e Santander, 1995.<sup>458</sup>
- Gala lírica en Homenaje a la soprano Pilar Lorengar. Auditorio del Palacio de Congresos de Zaragoza, 1996.<sup>459</sup>
- Gala de Zarzuela, presentación de los III encuentros de Zarzuela, Teatro Baracaldo, 10 de abril de 1994. Intervinieron Pedro Lavirgen, la soprano Aurora Virto y el barítono Julián Frontal, junto a la Orquesta Lírica de Zarzuela, dirigidos por Pascual Ortega.<sup>460</sup>

---

<sup>458</sup> Recital de zarzuela, integrado en el ciclo de Iniciación a la Música, desarrollado por la Fundación Marcelino Botín en Santander, bajo el epígrafe de monográfico de la voz en todas sus variantes y ámbitos de actuación. Intervinieron la soprano Elisa Belmonte con el tenor y el pianista Antonio López, día 24 de mayo de 1995. BALBONA, G.: “El veterano tenor Pedro Lavirgen, hoy, en el Ciclo de Iniciación a la Música”, en: *El Diario montañés*, 24 mayo 1995, p. 75. Diferentes sesiones y otros invitados han sido: La ópera con Montserrat Obeso; La canción española, a cargo de la soprano Ana Higuera acompañada por Fernando Turina; y La Generación del 27, con María Aragón con el mismo pianista. HONTAÑÓN, R.: “El reencuentro con el tenor español Pedro Lavirgen”, en: *El Diario Montañés*, 24 mayo 1995, p. 84. Volver a escuchar a Pedro Lavirgen en Santander es el reencuentro con el ilustre tenor español que entra ya en la leyenda, pero que a la vez es venturosa realidad de hoy: “La hermosa voz del tenor cordobés sigue brillando con toda su calidad. Su timbre precioso, sus múltiples recursos técnicos y su atractiva planta de galán, hacen que su arte altísimo llegue con toda su verdad. En él, nuestro «género chico» logra toda su dignidad, como pudimos comprobar desde la «Romanza» de «Black el payaso», de Pablo Sorozábal, hasta la jota del «Trust de los tres tenores», de Fernández Cabalero, pasando por otros títulos representativos de nuestro género y en los bellísimos dúos que compartió con Elisa Belmonte, de bello timbre y de técnica solvente. Estuvieron muy bien acompañados por el pianista Antonio López, intérprete de clase.”

<sup>459</sup> Programa de mano. Gala lírica en homenaje a la soprano Pilar Lorengar. Auditorio del Palacio de Congresos de Zaragoza (Sala Mozart), día 11 de noviembre 1996. En la primera parte intervinieron Pilar Burgos, Sergio García, Pilar Márquez, Mariano Jarné y Pedro Lavirgen, que interpretó *Occhi di fata*, de V. Denza y *La canción del sembrador*, acompañado al piano por Miguel Zanetti. En la segunda parte cantó Alfredo Kraus.

<sup>460</sup> Programa de mano. Gala de Zarzuela, presentación de los III encuentros de Zarzuela, Teatro Baracaldo.

- Festival Internacional de Música “A orillas del Guadalquivir” celebrado en el Auditorio de la Merced de Sanlúcar de Barrameda (Cádiz), 1997.<sup>461</sup>
- Recital de zarzuela del tenor y la soprano Carmen Serrano, Auditorio de Madrid, 1999. Acto de clausura de la Estrategia para la Conservación y el Uso Sostenible de la Diversidad Biológica, organizado por el Ministerio de Medio Ambiente.<sup>462</sup>
- Homenaje In Memoriam de Marisol Lacalle. Centro Cultural de la Villa de Madrid, 1999.<sup>463</sup>

---

<sup>461</sup> Festival Internacional de Música “A orillas del Guadalquivir”, Auditorio de la Merced de Sanlúcar de Barrameda (Cádiz), el día 2 de agosto de 1997. Recital de canto a cargo de tres cordobeses: Pedro Lavirgen (Bujalance), la soprano Carmen Serrano y el pianista Antonio López Serrano (ambos de Priego). Interpretaron lieder alemanes, canciones italianas, arias de óperas, romanzas y dúos de zarzuelas. MONTROYA, J.L.: “Pedro Lavirgen y Soledad Serrano darán hoy un recital de canto en el Festival de Sanlúcar de Barrameda”, en: *ABC*, 2 agosto 1997, p. 91. En el titular de esta noticia se produce un error, pues no se trata de la soprano Soledad, sino Carmen Serrano. SERRERA, R.M.: “Pedro Lavirgen, una vida para el arte lírico”, en: *ABC*, 4 agosto, 1997, p. 75. En su primera visita a la ciudad ducal el público le ovacionó con cariño, entrega y emoción en el homenaje a este grandísimo cantante. Aunque su voz, naturalmente, dista mucho de ser la de antes – la edad no perdona- “hay algo que nunca se pierde: el Arte, con mayúsculas. Ese timbre hermosísimo, esa manera de decir, de frasear, de dramatizar el gesto y la palabra... Eso siempre queda”. Pocos tenores jóvenes pueden cantar el popular *Ti voglio tanto bene* como lo hizo el de Bujalance, o ese *Adiós a la vida*, cantando con el corazón más que con las cuerdas vocales. Sus intervenciones con Carmen Serrano en los conocidos dúos de *Luisa Fernanda*, *Bohemios* o *El dúo de la Africana* (este último antológico) fueron de auténtico lujo, muestras de una manera de cantar nuestro Género Chico que ya casi no quedan. Y el público, que es sabio, supo percatarse de ello: sabían que iban a encontrarse con una página insustituible en la historia de nuestro Arte Lírico.

<sup>462</sup> Concierto de zarzuela en el acto de clausura de la Estrategia para la Conservación y el Uso Sostenible de la Diversidad Biológica, organizado por el Ministerio de Medio Ambiente. Recital del tenor y la soprano Carmen Serrano. Auditorio de Madrid, 8 de marzo de 1999. Confróntese I.G.M.: “Presentada la estrategia de biodiversidad tras años de debates”, en: *El País*, Madrid, 9 marzo 1999. Archivo digital El País. Con respecto a este concierto, el tenor señalaba tres años después que, durante este contacto directo con el público, sintió que se fatigaba un poco, le causaba un estrés que no tenía por qué sufrir; sintió que era hora de retirarse. Véase LUQUE, R.: “Entrevista. Pedro Lavirgen tenor retirado y profesional del Bel Canto.” en: *Diario Córdoba*, 16 junio 2002, p. 29.

<sup>463</sup> Programa de mano. Homenaje In Memoriam de Marisol Lacalle. Sala II del Centro Cultural de la Villa, organiza el Ayuntamiento de Madrid, 11 de diciembre de 1999. Acto que recuerda a la soprano fallecida el día 26 de octubre. Intervino la pianista Aida Monasterio y un elenco de cantantes que interpretaron un variado repertorio de zarzuela. Pedro Lavirgen tomó la palabra para realizar una semblanza de quien fuera compañera de reparto durante tantos años.

Entre los conciertos de carácter benéfico:

- Gran Gala Lírica Pro-Manos Unidas, Centro Cultural de Motril (Granada), 1994.<sup>464</sup>
- Concierto Pro-obras del Convento de las Religiosas Trinitarias. Quintanar de la Orden (Toledo), 1995.<sup>465</sup>
- Gala de Navidad en Beneficio de un Asilo. Quintanar de la Orden (Toledo), 1995.<sup>466</sup>
- Concierto en solidaridad con el Tercer Mundo, proyecto de desarrollo de Manos Unidas celebrado en el Teatro Español de Bujalance, 1997.<sup>467</sup>
- Festival- Subasta a beneficio de la Asociación de Minusválidos Físicos y Psíquicos de Tres Cantos (Madrid), 1998.<sup>468</sup>
- Gala a beneficio de la Compañía Lírica Española. Centro Cultural de la Villa de Madrid, 2001.<sup>469</sup>

---

<sup>464</sup> Programa de mano. Gran Gala Lírica Pro-Manos Unidas, Centro Cultural de Motril (Granada), ofrecido por Pedro Lavirgen, Carmen Serrano y el pianista Antonio López. En una primera parte de ópera y una segunda de zarzuela, 22 de enero de 1994.

<sup>465</sup> Programa de mano. Concierto Pro-obras del Convento de las Religiosas Trinitarias. Salón de Actos del Instituto Infante Don Fabrique de Quintanar de la Orden (Toledo). Intervino el tenor con M. Muñumel y la pianista Pilar Albalá, el día 19 de mayo de 1995.

<sup>466</sup> Programa de mano. Gala de Navidad en Beneficio del Asilo de los Ancianos Desamparados, celebrado en la Iglesia Santiago Apóstol de Quintanar de la Orden (Toledo), 17 diciembre de 1995

<sup>467</sup> Programa del acto. III Acto Literario Musical en solidaridad con el Tercer Mundo. Teatro Español de Bujalance, 17 de febrero de 1997.

<sup>468</sup> Festival- Subasta a beneficio de la Asociación de Minusválidos Físicos y Psíquicos de Tres Cantos, AMI 3. (Madrid). Salón de Actos Municipal, organizado por el Ayuntamiento de Tres Cantos. Presentado por Belén Rueda, Pedro Lavirgen interviene en el fin de fiesta. 27 de junio de 1998. Véase R. S.: "Subasta benéfica en Tres Cantos", en: *El País*, Madrid, 27 junio 1998. Archivo digital *El País*. El tenor Pedro Lavirgen, Pepe Viyuela, Belén Rueda, Amaral, José María Alfaya y los miembros del ballet de Luisillo, son algunos de los artistas y caras conocidas que participan en una subasta a beneficio de la Asociación.

<sup>469</sup> Gala a beneficio de la Compañía Lírica Española. Centro Cultural de la Villa (Madrid), marzo 2001. Para más información remitimos a S. H.: "Gala lírica a favor de la Compañía Lírica Española", en: *El País*, Madrid, 25 marzo 2001. Archivo digital *El País*. En beneficio de los afectados de la compañía que sufrieron un accidente de tráfico el pasado 11 de febrero cuando regresaban de hacer unas representaciones en Gijón. Murieron siete personas y doce resultaron heridas. Anuncia que la gala contará con la actuación de importantes figuras que no pertenecen actualmente a la Compañía Lírica Española, pero que han tenido contacto con ella a lo largo de su carrera profesional, entre otros, los tenores Pedro Lavirgen y Ricardo Muñiz, y los barítonos Vicente Lacárcel y Domingo Cedres. La dirección de la representación correrá a cargo de Dolores Marco.

### 3. CONFERENCIAS Y CURSOS

Fuera de la enseñanza del ámbito académico o privado, los cursos organizados por los centros e instituciones de enseñanza musicales permiten un nuevo acercamiento con los cantantes que quieren abrirse camino en el mundo de la voz, recibiendo la savia y los consejos de un artista como Lavirgen:

- Clases Magistrales, Conservatorio Superior de Música de Salamanca, 1993.<sup>470</sup>
- Clases Magistrales de Canto, Conservatorio Profesional de Música de Jaén, 1994.<sup>471</sup>
- Curso de técnica vocal en Oviedo, 1996.<sup>472</sup>
- Curso de Canto en el Conservatorio Superior de Música de Granada, marzo de 1997.
- Lecciones Magistrales de Canto en Lérida, del 22 al 24 de abril de 1998, organizado por el Conservatorio Profesional de Música de Lérida en el Auditorio Municipal Enrique Granados. Un encuentro con el alumnado, que se repitió al año siguiente.<sup>473</sup>
- Clases Magistrales de Interpretación y Técnica Vocal en el Conservatorio Superior de Música de Córdoba “Rafael Orozco”, 1999.<sup>474</sup>

---

<sup>470</sup> Dato obtenido a partir de una placa vista en el domicilio del tenor.

<sup>471</sup> Programa de mano. Clases Magistrales de Canto dentro del VII Ciclo de perfeccionamiento musical, de la Real Sociedad Económica de Amigos del País, organizado en el Conservatorio Profesional de Música de Jaén, del 24 al 28 de febrero de 1994.

<sup>472</sup> G. IBERNI, L.: “Pedro Lavirgen: «Veó muy mal el Teatro Real», en: *ABC*, 30 abril 1996. En este artículo declaró: “Veó muy mal el Teatro Real. Tengo un gran miedo a que se infrutilice”. En relación con el nombramiento de Stephane Lissner como director artístico, afirmó que en su ambiente del mundo lírico, no ha sentado nada bien. Y cree que en España hay gente lo suficientemente competente para llevar a cabo con talento ese proyecto.

<sup>473</sup> Cfr. “Pedro Lavirgen, profesor de lujo para alumnos de canto del Conservatori”, en: *La Mañana*, Lérida, 7 abril 1999. Las clases, organizadas por la Asociación de Amigos de la Ópera de Lérida, se cierran con un concierto a cargo de los alumnos más destacados. El tenor fue recibido por el alcalde de Lérida, Antoni Siurana, momento recogido en una fotografía. El propio presidente de la Asociación escribe sobre el concierto final y la impresión que causó en la primera parte la actuación de Guillermo Orozco, premiado en el I Concurso Internacional de canto “Pedro Lavirgen”. Véase BRUGNOLI, F.: Lecciones magistrales de canto impartidas por Pedro Lavirgen”, en: *La Mañana*, Lérida, 25 abril 1999. Ambos artículos nos fueron cedidos por Francesco Brugnoli.

<sup>474</sup> Programa de mano. Clases Magistrales de Interpretación y Técnica vocal en el Conservatorio Superior de Música de Córdoba “Rafael Orozco”, del 17 al 19 de mayo de 1999. Cedido por Pilar Lavirgen.



- Conferencia sobre “El Tenor Verdiano” dentro de las Jornadas de Ópera Abierta organizadas por la Asociación de Amigos de la Ópera de Córdoba “Giuseppe Verdi”. Sala de Telares Gran Teatro de Córdoba, 11 de junio de 2001.<sup>475</sup> En estas jornadas que pretenden acercar el mundo de la ópera al público cordobés y que contó con el respaldo del público, explicó las condiciones necesarias para interpretar las óperas heroicas de Verdi. Cualidades como fuerza dramática, color vocal, resistencia y, sobre todo, un enorme poder de transmisión interpretativa, destacó Lavirgen.<sup>476</sup>
- Lecciones magistrales en el marco del XI Festival Lírico Internacional, curso de alto perfeccionamiento para cantantes, de Callosa D’Ensarria (Alicante) celebrado del 17 al 25 de agosto de 2002.
- Interviene en una mesa redonda, junto a Teresa Berganza, Luis Andreu, Jacobo Cortines, E. Matute y Elena Agudo, dentro de los actos de conmemoración de los Diez Años del Teatro de la Maestranza de Sevilla. Salas del Arenal, 11 de octubre de 2002.<sup>477</sup>
- Colabora en el Curso “Lo que sea sonará” de Didáctica de la Educación Musical, que edita la Universidad Nacional de Educación a Distancia, bajo la dirección de Pilar Lago.<sup>478</sup> El curso dispone de un material de varios cuadernos, con la guía didáctica y de evaluación, y 16 casetes que desarrollan

---

<sup>475</sup> Tras hablar de la cuerda de tenor, su clasificación y evolución histórica, desglosó una a una las características de cada rol de tenor, grado de participación en arias y números de conjunto; tenores célebres, y un comentario de su propia interpretación de los títulos verdianos. Después un breve coloquio, finalizó hablando de la ópera en España y narró alguna anécdota. Esta conferencia fue retransmitida por la Cadena COPE el martes día 12 en el programa presentado por Manolo Ruiz. Algunos fragmentos de esta conferencia han sido anteriormente reseñados en este trabajo.

<sup>476</sup> Vid. MUÑOZ, N.: “Lavirgen resalta la capacidad interpretativa de los tenores”, en: *El Día de Córdoba*, 12 junio 2001, p.13. Se ilustra con una imagen tomada del conferenciante con el presidente de la Asociación organizadora, Antonio Muñoz Moya. La edición del diario *ABC*, Córdoba de ese mismo día, cerraba con una foto del acto.

<sup>477</sup> Así se anuncia en *El País*, páginas de Andalucía, 8 octubre 2002. La Exposición Universal de Sevilla supuso un impulso para la vida musical, la creación de la Real Orquesta sinfónica, los espacios escénicos y la consolidación de una temporada lírica. En las diversas mesas redondas se abordaban temas como los espacios escénicos, la actividad sinfónica o el renacer de la lírica. También se organizó la Exposición “El Teatro de la Maestranza más de diez años”, en las Salas del Arenal, dentro de los actos del 10º Aniversario de Expo 92. Véase Anuncio en *El País*, páginas de Andalucía, 12 octubre 2002, p. 3.

<sup>478</sup> Las directrices generales de los cursos se pueden seguir en el Libro del Programa de Formación del Profesorado de la Universidad Nacional de Educación a Distancia. Ministerio de Educación y Ciencia. Madrid, 1985.

varios de los temas con ejemplos prácticos, teóricos y consejos de expertos con prestigio indiscutible, tanto en el campo educativo como en el profesional. Así lo demuestran los sabios consejos de un Cristobal Halffter, Pedro Lavirgen, Montserrat y Conchita Sanuy, Antonio Medina, Angel Botía e Ismael Fernández de la Cuesta, entre otros.

- Escribe el prólogo del libro *La antitécnica* de Fernando Bañó. Elogia la minuciosidad del trabajo y recomienda muy específicamente el capítulo dedicado a la respiración.<sup>479</sup>

#### **4. JURADO EN CONCURSOS DE CANTO Y OTROS ACTOS SOCIALES**

Pedro Lavirgen ha formado parte como miembros del jurado de los concursos de canto: como el I Concurso Nacional de “Voces Jóvenes, Ópera y Zarzuela” organizado por el Ayuntamiento de la Vall d'Uixó (Castellón). El jurado estuvo compuesto por Vicente Ambos, como presidente, y Pedro Lavirgen, Ana María Sánchez y Salvador Seguí, director del Conservatorio Superior de Música de Castellón, como vocales.

En Torroella de Montgrí (Gerona) se celebró en 1994 el Concurso Internacional de Canto “Jaume Aragall”. El jurado presidido por el propio Jaume Aragall, estuvo integrado por Franco Corelli, el tenor Eduardo Giménez, Albin Hänserot, director artístico del Liceo, Pedro Lavirgen, la soprano Jeanette Pilou y Giuseppe Tadei.<sup>480</sup>

Así mismo Pedro Lavirgen acudió en representación de Miguel Barrosa al acto de Homenaje que le tributan a su maestro, en el Conservatorio de Candás

---

<sup>479</sup> LAVIRGEN, P.: “Prólogo”, en: BAÑÓ LLORCA, F.: *La Antitécnica*. Editorial Alpuerto, Madrid, 2003, pp. 15-17.

<sup>480</sup> Vid. S.E.: “Torroella organiza el Concurso de Canto Jaume Aragall”, en: *ABC*, martes 18 de enero 1994. Un nuevo Concurso bajo la organización de Juventudes Musicales, con el patrocinio de Ministerio de Cultura, la Generalitat, Ayuntamientos, Diputación, Fundación Caixa y la UIMP. Dirigido a los jóvenes que no saben cómo empezar su singladura, expone Aragall y continúa recordando cuánto ayudó a su carrera el haber conseguido el segundo premio en el certamen de Bilbao, lo que le permitió profundizar sus estudios en Italia.

(Asturias), el 11 de diciembre de 1993.<sup>481</sup> Con motivo de este homenaje, el tenor cordobés le dedicaba un artículo<sup>482</sup> y efectuaba en esta ciudad unas declaraciones sobre la leyenda que acompaña al mal carácter de los tenores:

“El tenor es un ser abominable, el bicho más raro de la música. Es narcisista, fatuo, prepotente, un «babieca». Pero sin él no hay espectáculo, y eso generalmente pega en la *testa*. Hay que reconocer que su labor es muy dura, sobre todo en algunas obras. El tenor tiene que ser un verdadero atleta, porque se requiere mucha fuerza muscular y tener el diafragma como una piedra.”<sup>483</sup>

Rodeado por las muestras de cariño de sus paisanos, pronunciaría el Pregón de la Semana Santa, un domingo de Pasión de 1998, en la Parroquia de Ntra. Sra. de la Asunción de **Bujalance**. Acto solemne en la vida del pueblo andaluz, como preámbulo de la Semana de Pasión.

También con sus palabras, ahora de corte profano, interviene como Pregonero de las Fiestas de **Bailén** (Jaén), convirtiéndose en el primer cantante

---

<sup>481</sup> VEGA, L. A.: “Pedro Lavirgen. Cantante lírico. «El tenor es un ser narcisista, pero sin él no hay espectáculo»”, en: *La Nueva España*, Oviedo, 12 diciembre 1993, p. 16. Miguel Ángel García-Barrosa Argüelles, nacido en la villa marinera, no pudo acudir al acto por encontrarse impedido, por lo que lo representaba su discípulo Lavirgen. Por acuerdo unánime de la Corporación Municipal de Carreño, la Escuela Municipal pasaba a denominarse “Miguel Barrosa”. El tenor es preguntado sobre las personalidades políticas ante las que ha actuado y apunta: Fidel Castro es un hombre fascinante, sugestivo, por su mirada y su imponente porte; ante Salazar; el presidente irlandés Varela; Walter Mandela; o ante Francisco Franco en el Palacio de La Granja de Segovia, ocasión en que tuvo una indisposición en mitad de su actuación –la romanza de *Doña Francisquita*– y se desmayó. Se recuperó después de un rato y pudo terminar la actuación. Posteriormente, Franco le dijo que, a pesar del desmayo, había entrado bien al segundo toro

<sup>482</sup> El texto que le escribe “Miguel Barrosa y Pedro Lavirgen”, aparece en: ARRONES PEÓN, L.: *Miguel Barrosa, gran tenor de ópera*. Asociación Asturiana de Amigos de la Ópera. Oviedo, 1997, pp. 132-134. Para ello remitimos a la página 83 de nuestro trabajo donde hacemos un resumen del mismo. La relación Barrosa-Lavirgen también nos es apuntada por el primero. Véase AMÓN, R.: “«Caruso tenía una voz insuperable». El tenor asturiano Miguel Barrosa celebra su 90 cumpleaños”, en: *El Mundo*, 8 agosto 1994, p. 6. El artículo se basa en una entrevista al tenor asturiano cuando cumple años y repasa el significado de su vida. Narra cómo admiró a Fleta y a Caruso, rivalizó con Gigli, fue íntimo amigo de Tito Schipa, propició el debut de Mario del Mónaco. La tarea de Barrosa como profesor “que empecé de broma y terminé lleno de alumnos” ha cristalizado en una relación de voces encabezada por las de Pedro Lavirgen y Luis Lima. Su doctrina se resume en la impostación de la voz, y “no cantar de forma natural porque se pierden los agudos”.

<sup>483</sup> VEGA, L. A.: *Op. cit.* Estas palabras vertidas sobre los tenores, parece que se sacaron del contexto y fueron tomadas como una dura crítica contra los divos del “bel canto”. Véase cómo explica la noticia E.P.: “Pedro Lavirgen: «Los divos del “bel canto” son seres abominables»”, en: *ABC*, Madrid, 13 diciembre 1993, p. 91.

lórico que desde el balcón del Ayuntamiento invite a la diversión (Julio de 2001).<sup>484</sup>

La Unión de Actores, el mayor sindicato de profesionales del sector, organizó una Gala para la entrega de sus premios en las categorías de cine, teatro, televisión, y el Premio Revelación. Pedro Lavirgen era el encargado de entregar unos de los premios en el Palacio de Congresos de Madrid, el día 4 de marzo de 2003.<sup>485</sup> Casi a modo anecdótico podemos señalar que el día en que el tenor cumple años su nombre aparece con el de otros personajes públicos de renombre internacional, como Geraldin Chaplin o Juan M.<sup>a</sup> Arzak.<sup>486</sup>

La Agrupación Lírica “Los Fregolinos” incorporaba a su coro, en la edición del carnaval de 1995, a dos grandes figuras de la música: el tenor Pedro Lavirgen y Cristóbal Viñas.<sup>487</sup>

En numerosas ocasiones, en condición de maestro de canto, hemos visto a Pedro Lavirgen respaldando con su presencia la actuación de sus discípulos. Sin extendernos excesivamente, en 1993 se desplazaba hasta el Palacio de Festivales de Santander para asistir a la representación de *Doña Francisquita*, en la que intervenían sus alumnos como protagonistas y a los que calificaba de jóvenes de

---

<sup>484</sup> “La tradición del pregón”, en: *Diario Jaén*, 17 julio 2001, p.V. El tenor cantó en Bailén unos diez años antes, en un acto organizado por CajaSur, y volvía a esta ciudad convertido en Pregonero de las fiestas. Su vinculación a Bailén se remonta al año 1936, en que durante la Guerra Civil estuvo en la Fuente Agria, cercana a Zocueca.

<sup>485</sup> Vid. TORRES, R.: “La Unión de Actores premia la trayectoria profesional de Adolfo Marsillach”, en: *El País*, Madrid, 5 marzo 2003. Archivo Digital El País. El espectáculo no sólo consistió en la entrega de galardones, que se conceden a todos los profesionales que hayan destacado por un trabajo realizado el año anterior, sino que también se incluyeron diferentes *gags*. Recordó y premió en un acto al recientemente desaparecido Adolfo Marsillach. También fueron galardonados Pilar López de Ayala (que recibió dos premios), Helio Pedregal, Alicia Borrachero y el Museo Nacional del Teatro. Otro de los elementos más llamativos de la gala, vino dado por la participación de profesionales de muy distintas áreas de la vida social española que entregaron premios: Luis Eduardo Aute, Rosa María Mateo, Juan José Millás, Antonio Gutiérrez, Mercedes Milá, Núria Espert, Josefina Aldecoa, Ramoncín, Baltasar Garzón, Pedro Lavirgen, Nicolás Redondo, Juan José Laborda, Alaska, El Gran Wyoming, José María Manzanares, Hilario Pino, Goyo Montero, Antonio Gades, José Antonio Labordeta y Jorge Valdano, entre otros

<sup>486</sup> “Gente. Hoy cumplen años”, en: *ABC*, Madrid, 31 julio 1999, p. 69. Incluso hemos visto su fotografía junto a la del futbolista Maradona para abrir un juego de sopa de letras.

<sup>487</sup> “Nuevas estrellas de los fregolinos. Pedro Lavirgen, medalla del Liceo de Barcelona”, en: *El Día*, 7 febrero 1995, p. 19.

gran nivel;<sup>488</sup> a Molina (Murcia), donde también se presentaba el mismo título en el marco de su III Semana Lírica<sup>489</sup>; al Centro Asturiano de Madrid, donde sus pupilos ofrecieron un concierto<sup>490</sup>; o a la presentación de las Jornadas Líricas Ciudad de Montilla (Córdoba), en las que ofreció un concierto su alumno el tenor Enrique Viana.<sup>491</sup> Así mismo, ha seguido muy de cerca la labor escénico-vocal de algunos de sus discípulos, especialmente del tenor Guillermo Orozco, a quien Pedro Lavirgen y su esposa Paquita profesan un cariño singular.<sup>492</sup>

Un listado de sus alumnos podría encabezarse con los nombres de Olga Martínez, Eva del Moral, María Ruiz, Manuel Díaz Obregón, Francisco Sánchez, Cristina Higuera, Cristina García Redondo, Manuel de Diego, Carlos Llabrés, Andrés Veramendi, Gonzalo Montes, Vicente Montaña, Javier Rubio Montaña, Enrique Ferrer o Felicidad Toro. Una referencia que se puede ampliar, dado que el nombre de Pedro Lavirgen se recoge en los currículos de las nuevas generaciones de cantantes. Señalan condiciones vocales reconocidas por el

---

<sup>488</sup> Cfr. RUIZ, A.: "Pedro Lavirgen califica de «ideal» el reparto de «Doña Francisquita»", en: *El Diario Montañés*, Santander, 30 diciembre 1993. Centro de Documentación Musical de Madrid. Foto del tenor durante la rueda de prensa. El director escénico Andrés Novo habla de las dificultades económicas que afectan a las representaciones por los altos costes, porque el montaje es tan elevado como el de una ópera.

<sup>489</sup> Vid. "Pedro Lavirgen: La zarzuela se ha realizado durante mucho tiempo con los peores medios." En: *La Opinión* Murcia, 25 septiembre 1993. Centro de Documentación Musical de Madrid. Foto del tenor. Lavirgen habla sobre el panorama actual de la zarzuela, de cómo durante mucho tiempo se han utilizado actores mayores, escenarios malos y orquestas que no servían para eso, siendo uno de los géneros más complicados para obtener financiación, ya que los patrocinadores no se convencen hasta que no ven la obra y, entonces, es cuando se dan cuenta de que merece la pena.

<sup>490</sup> Programa de mano. Centro Asturiano de Madrid, dentro de XII Ciclo de Lunes Musicales, en el Salón Príncipes de Asturias. Concierto a cargo de los alumnos de Pedro Lavirgen, 15 de marzo de 1999.

<sup>491</sup> Jornadas Líricas Ciudad de Montilla. Presentación a cargo de Pedro Lavirgen para un concierto lírico de su alumno Enrique Viana (Tenor) con Antonio López. Teatro Garnelo de Montilla (Córdoba), 23 noviembre 2000.

<sup>492</sup> No es casualidad el hecho de que ambos tenores posen en una fotografía tomada en el estudio del maestro, recogida en los documentos fotográficos del libro GARCÍA, C. et al: *Semblanza artística de Pedro Lavirgen*, página sin numerar. Nosotros hemos sido testigos de las recíprocas muestras de respeto y afectividad, y casi nos atreveríamos a indicar que el matrimonio considera a Guillermo como uno más de sus hijos.

maestro: la obtención del Título de Canto bajo su Cátedra o el estudio de repertorio.<sup>493</sup>

El tenor ejerció también de Padrino del “Coro Lírico de Huelva” dirigido por Fernando Vázquez, presentado en un abarrotado Gran Teatro de dicha ciudad en 1996. Pedro Lavirgen puso el broche final al acto con la interpretación de un breve fragmento de zarzuela, y formuló un deseo en voz alta: “estoy seguro de que pronto éste será el Coro Lírico del Gran Teatro, y estoy orgulloso de que me hayan elegido como padrino, porque cualquier ciudad que quiera tener un mínimo movimiento cultural debe contar con su propia agrupación”.<sup>494</sup>

Un acto verdaderamente emotivo será el reencuentro con los directores de orquesta y cantantes, entre ellos Lavirgen, invitados a la solemne inauguración del Teatro del Liceo de Barcelona y unánimes a la hora de juzgar la reconstrucción del Coliseo. Durante los cinco años y medio que habían pasado desde el incendio, se abrió el Teatro Real de Madrid y diversas ciudades españolas contaron con nuevos escenarios y temporadas de ópera. Ahora el de las Ramblas subía nuevamente el telón con *Turandot*, con la dirección musical de Bertrand de Billy y la escénica de Nuria Espert. Ante la representación con la que el tenor se había reencontrado con este teatro, afirmaba que le había producido taquicardia: “el teatro es de ensueño y la representación impresionante”, aseguró.<sup>495</sup>

---

<sup>493</sup> Programa de mano. Concierto de Alumnos de la Cátedra Pedro Lavirgen, el 24 de marzo de 1994, en el Auditorio Manuel de Falla del Real Conservatorio Superior de Música de Madrid. Participaron: Ana M<sup>a</sup> Ramos, Eva M<sup>a</sup> del Moral, Adela Delgado y Miguel Ordóñez. También aparecen numerosas referencias de alumnos suyos en los currículos que hemos podido consultar a través de Internet: Juan Gabriel Henríquez, Judith Borràs, Assumpta Mateu, José Montero, Jesús F. Quílez, Ketty Holler, Enrique Viana...En el propio domicilio del tenor encontramos una placa que le fue dedicada por sus alumnos, Francisco Javier Sánchez, Manuel Díaz Dragón, Alonso Torres, Kim-so- Yeon, Mónica Celegón, Eva M<sup>a</sup> del Moral, y Guillermo Orozco. La inscripción recogía el texto: “Amado Maestro, El más grande. Gracias por ofrecernos tu sabiduría y regalarnos tu bondad.”

<sup>494</sup> Vid. RODRÍGUEZ, S.: “El Coro Lírico de Huelva dio con éxito sus primeros pasos en el Gran Teatro. La voz del prestigioso tenor Pedro Lavirgen clausuró la gala inaugural”, en: *La Voz Huelva*, 7 noviembre 1996.

<sup>495</sup> MORGADES, L.: “Directores de orquesta y cantantes alaban la belleza y la acústica del teatro”, en: *El País*, Barcelona, 8 octubre 1999. Archivo digital *El País*. La inauguración contó con la presencia de los Reyes de España, los Duques de Lugo y el Príncipe Felipe. Horas antes ofrecerían un almuerzo a los patrones del Consorcio del Liceo (con representación del Gobierno central, la Generalitat, el Ayuntamiento y la Diputación de Barcelona) y los patrocinadores del teatro.

Antiguos divos del Liceo visitaron el teatro horas antes de la inauguración. Era un nutrido grupo de cantantes que habían pisado en numerosas ocasiones este escenario; desde divos de las últimas temporadas de los años cincuenta hasta los más cercanos ochenta. Los tenores Carlo Bergonzi, Eduardo Giménez y Pedro Lavirgen, las sopranos Virginia Zeani y Magda Olivero, el barítono Manuel Ausensi, la mezzoprano Bianca Berini y el bajo Ivo Vinco, desfilaron en disciplinado grupo de colegas por el nuevo Liceo. Capitaneados por el director artístico, Joan Matabosch, y acompañados por la soprano Ana María Sánchez, llegaron entregados de antemano y con ganas de emocionarse. El tenor agradeció a todo el mundo la “deferencia” de invitarle, mientras recordaba al público que tanto le había mimado. Entre los cantantes no hubo ni el menor asomo de divismo, sólo recuerdos y más recuerdos de colegas, comparaciones entre el viejo y el nuevo Liceo y palabras de elogio para el que fuera el empresario que les contrató a la mayoría, Juan Antonio Pamias, fallecido en 1980.

El máximo grado de emoción llegó cuando la comitiva se adentró por la platea para aproximarse al escenario. Bianca Berini pasaba de la risa al llanto con facilidad y murmuraba: “Todo mi corazón está en el otro Liceo, pero el calor de los cantantes está aquí también. El Liceo es el mejor teatro del mundo”. Lavirgen fue más allá en sus percepciones: “Estoy viendo el mismo Liceo. Las ondas emotivas que soltamos todos están todavía aquí, revoloteando”. Eduardo Giménez resumió el sentimiento generalizado: “Esto es como volver a casa”. Del escenario bajaron a las entrañas del teatro, a cinco pisos de profundidad. En el ascensor, la proximidad física invitaba al compadreo y Ana María Sánchez y Pedro Lavirgen comparaban las dimensiones de los viejos camerinos con las de los nuevos: “el de la soprano era como un callejón lúgubre y triste”, apuntó el tenor.<sup>496</sup>

El tenor cordobés, tan querido por el público del Gran Liceo de Barcelona, había quedado nuevamente unido a él. Sus noches de gloria no habían sido olvidadas en absoluto y el divo como comitiva solemne de cantantes, a modo de testigo, pasaba un espacio escénico para esplendor de otras generaciones de intérpretes españoles.

---

<sup>496</sup> Cfr. OBIOLS, I.: “El paseo de las estrellas” en: *El País*, Barcelona, 8 octubre 1999. Archivo digital *El País*.

Para cerrar este apartado, en el que mostramos la proyección del tenor en otros campos, apuntaremos cómo Pedro Lavirgen también quedaría una vez más unido a la ópera de Bizet, cuando interviene en el cine documental *Carmen y la libertad*, del director Basilio Martín Patino (sello Suevia Films, febrero de 2004).<sup>497</sup>

## 5. EL CONCURSO INTERNACIONAL DE CANTO “PEDRO LAVIRGEN”

Dentro de la evolución operística española vivida en los últimos 25 años, se ha podido observar un interés siempre creciente tanto por el género como por el canto lírico. Por eso, España, que ha sido siempre una importantísima cantera de voces ilustres, ofrece a las nuevas promesas vocales la posibilidad de mostrar sus méritos a través de los concursos de canto. El concurso se convierte en una esperanza para el estudiante que aguarda poder adjudicarse una beca, una ayuda en forma de bolsas de estudios; premios en metálico o un contrato en un teatro de ópera, bien como una ocasión para poder intervenir en las representaciones o formando un segundo reparto para los coliseos líricos, verdaderos escaparates de muchos de los talentos surgidos de los concursos de canto.

Junto a los concursos reconocidos por su larga trayectoria (como el “Francesc Viñas” de Barcelona, el “Julián Gayarre” de Pamplona, el “Bernabé Martí” de Zaragoza, el “Francisco Alonso” de Madrid, el “Eugenio Marco” de Sabadell, el Internacional de Bilbao, el “Jaume Aragall” de Torroella, el “Acisclo Fernández,” el de las Fundaciones Guerrero y Albéniz, incluso el itinerante *Operalia* de Plácido Domingo), pasan a competir en nuevos certámenes, apadrinados muchas veces por intérpretes ilustres. En esta línea proliferan el “Manuel Asensi” de Barcelona, el “Montserrat Caballé” de Sant Julià de Lòria (Andorra), el jerezano para voces masculinas del Teatro Villamarta de Jerez, el “Francesca Quart” de Palma de Mallorca o el “Alfredo Kraus” de Canarias.<sup>498</sup>

---

<sup>497</sup> En *Carmen y la libertad* figuran John Drummond, Juan Margallo, Lucina Gil, Ian Duff, Patrick Groves, Joaquín Luque, Natalie Seseña, Paula Soldevilla y Juan Genovés.

<sup>498</sup> Entre los integrantes del jurado de este último concurso, creado en 1989, podemos citar al propio Pedro Lavirgen.



A estos nombres debemos añadir el Concurso Internacional “Pedro Lavirgen”, el primer concurso internacional de canto que se organiza en Andalucía y con el que nuestro tenor dio su respaldo a la idea que le presentó el Ayuntamiento de Priego de Córdoba.<sup>499</sup> De esta suerte, organizado por el municipio de esta localidad cordobesa y la Obra Social y Cultural de Cajasur, se celebra en 1998 la primera edición. Una cita con el canto que se sucede con carácter bienal, en el marco del rehabilitado Teatro Victoria, marcado por el ritual de las cinco sucesivas etapas del mismo: la inauguración con la recepción de los miembros del jurado, los concursantes y su sorteo, la primera eliminatoria, la Semifinal, la Final y la Gala recital. Un lugar de rico patrimonio monumental, para el que la Música, el Teatro y la Danza se dan cita en el Festival Internacional de Priego, que se viene desarrollando desde 1948, y al que se une ahora un nuevo enriquecimiento cultural a través del canto.

En la primera edición del Concurso Internacional “Pedro Lavirgen” (del 23 al 31 de octubre de 1998) concurrieron casi un centenar de participantes, de los que quedaron 38 concursantes tras la selección previa. Pero si es importante la concurrencia de los nuevos valores pues sin ellos no hay cita, aún es más relevante el jurado de renombre internacional que lo respalda, dando resonancia y prestigio al nombre del concurso.<sup>500</sup> Junto al concierto de los ganadores, al jurado se unió el tenor Alfredo Kraus, quien además intervino en la Gala Lírica ofrecida

---

<sup>499</sup> Cfr. CÓRDOBA: “Calvo llama «censura cateta» que IU critique su descalificación al 98. CajaSur y la Junta crean el concurso de canto Pedro Lavirgen”, en: *El Mundo*, 23 mayo 1998. Cuando se organiza el II Concurso Pedro Lavirgen, otros concursos de canto convocados que pueden verse son: Concurso Internacional “Jaime Aragall” Bianual (la VII edición será en el 2001); Concurso Internacional “Julián Gayarre” (VIII edición en el 2000); Concurso Internacional “Montserrat Caballé”, Principado de Andorra; II Curso Internacional de Canto para voces masculinas del Teatro Villamarta de Jerez. Véase anuncios en *Ritmo*, junio 2000.

<sup>500</sup> La primera edición del concurso contaba con un jurado internacional compuesto por el presidente, Pedro Lavirgen; el secretario, Luis M.<sup>a</sup> Andreu (exdirector Gerente del Gran Teatro del Liceo de Barcelona y del Teatro Maestranza de Sevilla); el tenor Giuseppe di Stefano; Helga Schmidt (directora del Concertgebouw de Ámsterdam y consultora artística de la Royal Opera House-Covent Garden de Londres); Cesare Mazzonis (director artístico del Teatro Comunale de Florencia y del Maggio Musicale Fiorentino); Sergio Segalini (crítico y director artístico de la Revista *Ópera Internacional*); Juan Cambreng (director gerente del Teatro Real de Madrid). En la final participará también el tenor Alfredo Kraus.

como colofón en el Gran Teatro de Córdoba.<sup>501</sup> A las dos instituciones organizadoras se unieron también la Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía la Diputación de Córdoba y el Ayuntamiento, con lo que la capital cordobesa pudo disfrutar de un magno concierto en el que la Orquesta de Córdoba, dirigida por Enrique García Asensio, también acompañaba a los nuevos valores: M<sup>a</sup> Pilar Burgos (3<sup>a</sup>), Carmen Serrano Serrano y Mariola Cantarero (2<sup>o</sup> premio voz femenina) y la vencedora femenina Assumpta Mateu Vilaseca. Entre las voces masculinas: Carlo Almaguer (3<sup>o</sup>), Carlos A. López (2<sup>o</sup>), Ha Man-Taek (1<sup>o</sup>) y Guillermo Orozco (1<sup>o</sup> Premio y Premio especial “Pedro Lavirgen”).<sup>502</sup>

Para la segunda convocatoria del concurso, celebrada del 24 al 31 de octubre de 2000, se dieron cita 41 concursantes. Tras la gran final en Priego, la Gala Concierto de ganadores, celebrada en el Gran Teatro de Córdoba, contó ese año como figura estelar invitada, con la presencia de una de las más grandes mezzos que ha dado este siglo: Fiorenza Cossoto.<sup>503</sup> Los ganadores del concurso fueron Francisco-J. Santiago, Francisco-J. Palacios, Kim Bioung-Ju, Kosnstantyn Andreyev, Kim Byoung-Ju, Carmen Ribera, Nicola Rossi y Juan J. Rodríguez, que contaron con la labor de la orquesta y el director de la edición anterior, es decir la Orquesta de Córdoba junto al maestro García Asensio.<sup>504</sup>

---

<sup>501</sup> Se trataba de la última intervención del tenor canario ante el público cordobés. Unido por una profunda amistad a Pedro Lavirgen, no dudó en acudir a su cita, una vuelta al escenario tras la precipitada muerte de su mujer. Momentos en los que Kraus manifestaba haber contado con el apoyo, el calor y aprecio de éste y de otros cantantes que permanecieron atentos a su dolor. Véase AMÓN, R.: “Entrevista de Alfredo Kraus”, en: *El Mundo*. La revista, n.º. 107, 2 noviembre 1997. Alfredo Kraus quien se ha distinguido siempre por su capacidad de controlar los sentimientos sobre el escenario, de conmover sin conmoverse, afirmaba: “El cantante, el artista, tiene que aprender a dominarse, a utilizar la inteligencia. La emoción es un momento de la inteligencia. He aprendido a emocionarme si yo quiero o a no hacerlo si yo no quiero. No sería bueno que las emociones se te fueran de las manos sobre un escenario, pero también sé que nunca me he enfrentado a una situación emocional tan fuerte. En verdad, no sé lo que va a pasar cuando reaparezca en público, pero temo la soledad”.

<sup>502</sup> Programa de mano del Concierto de Clausura del I Concurso Internacional de Canto “Pedro Lavirgen”, 31 de octubre de 1998. El currículo de todos los participantes, así como las palabras dedicadas por diversas personalidades, pueden verse en el Libro-Programa del I Concurso.

<sup>503</sup> Vid. J.R.: Más de cuarenta participantes en la segunda edición del certamen «Pedro Lavirgen», en: *ABC*, Córdoba, 14 octubre 2000, p. 53.

<sup>504</sup> Programa de mano. Concierto de Clausura del I Concurso Internacional de Canto Pedro Lavirgen, 31 de octubre de 2000. El currículo de todos los participantes así como las palabras dedicadas por diversas personalidades, pueden verse en el Libro-Programa del II Concurso. El jurado lo encabezaban Pedro Lavirgen, Luis M<sup>a</sup> Andreu, Gianni Tangucci, Giuseppe Cuccia, Juan Cambreleng y Helga Schmidt. Desde esta fecha, el Comité de Honor de este concurso está presidido por la Reina Doña Sofía.

Finalizada esta edición, el tenor declaraba no haber estado de acuerdo con la decisión del jurado, que dejó desierto el primer premio femenino: “el jurado tenía una altísima categoría, pero parece que a veces se revisten de una gran rigurosidad y juzgan a los participantes como si ya fueran divos.”<sup>505</sup>

Cuando se cumplía la tercera edición, este certamen estaba consolidado como uno de los que mayor número de premios ofrece a los concursantes y mayor cuantía económica.<sup>506</sup> Del 8 al 16 de octubre de 2002, el Teatro Victoria de Priego fue nuevamente el escenario que acogía a las jóvenes promesas, participando 37 intérpretes en la eliminatoria.<sup>507</sup>

Para la Gala final del III Concurso Internacional de Canto “Pedro Lavirgen”, celebrada en el Gran Teatro de Córdoba, se contó con la actuación de los ganadores: Gustavo Casanova Anguiano (tenor), Antonio Gandía Fernández (tenor), Chang Hyung Lee (barítono), Angélica Mansilla Rodríguez (mezzo), Tatyana Melnichenko (soprano) y Helena Gallardo (soprano), acompañados por la

---

<sup>505</sup> Vid. GUTIÉRREZ, S.: “Pedro Lavirgen: «Creo que yo sí he sido profeta en mi tierra»”, en: *ABC*, Córdoba, 12 noviembre 2002, p. 100-101. Este reportaje, que incluye cinco fotografías realizadas en su domicilio madrileño, lleva por título las palabras que pronuncia el tenor mostrando la satisfacción ante un certamen que lleva su nombre. En él realiza un recuerdo de sus inicios profesionales, de los sacrificios que le costó conseguir su sueño: vivir del canto. Añade una interesante reflexión: “Fijarte una meta es una cosa muy peligrosa. Si yo hubiera pensado desde un principio ser un Plácido Domingo, posiblemente, mi decepción ahora sería tremenda porque ya con setenta años, esa posibilidad es absolutamente imposible. Yo me mentalicé en el sentido de que, sin renunciar a ningún tipo de metas, lo que quería era vivir del canto en el nivel más alto posible, y con eso yo sería feliz siempre.”

<sup>506</sup> Para una información mas detallada remitimos a COBO, R.: “El certamen de canto presenta importantes novedades”, en: *Córdoba*, 20 septiembre 2002, p. 73. En el artículo se destaca el aumento del número de concursantes que tomarán parte en la fase final y que asciende a 40, de los cuales veinte son españoles. Otra novedad es el adelantamiento de la fecha, condicionada por la disponibilidad de la Orquesta de Córdoba y el aumento del número de premios a los que se pueden optar, destacando una actuación en el Teatro Real o en el Maestranza.

<sup>507</sup> Cfr. COBO, R.: “Cuarenta participantes en el concurso Pedro Lavirgen”, en: *Córdoba*, 9 octubre 2002, p. 72. Se recoge una fotografía del tenor con los miembros del jurado. Tras la recepción, se hizo el sorteo del orden de actuación para la primera eliminatoria, en la que interpretaban un aria de ópera y una segunda escogida del jurado de entre un lied, canción francesa, canción española y zarzuela. Para un mejor seguimiento de los participantes, remitimos al *Libro-Programa del III Concurso*. Entre el jurado, junto a Pedro Lavirgen, Luis M<sup>a</sup> Andreu, Giuseppe Cuccia y Juan Cambreleng, se añaden los nombres de Ramón Regidor Arribas, José M<sup>a</sup> Chinchilla y Emilio A. Plata. Como apertura del programa aparecen las palabras dedicadas por Manuel Chaves, presidente de la Junta de Andalucía; Tomás Delgado Toro, alcalde de Priego; Miguel Castillejo, presidente de Cajasur y Carmen Calvo Poyato, consejera de Cultura de la Junta de Andalucía.

Orquesta de Córdoba bajo la dirección del catalán Miquel Ortega. Este acto, en el que recibieron la dotación económica de sus premios, se completó en una segunda parte con la actuación estelar del afamado barítono Carlos Álvarez.<sup>508</sup>

Para la cuarta edición del Concurso, celebrada en el 2004, se programaron una serie de actividades paralelas: una exposición fotográfica sobre Pedro Lavirgen, una conferencia sobre el titular del concurso y una mesa redonda sobre el presente y el futuro de la lírica en nuestro país, en la que intervinieron importantes críticos musicales.<sup>509</sup>

Al concurso, desarrollado tal y como estaba previsto, accedieron diez finalistas de los 113 aspirantes que acudieron a la presente edición. Dicho evento fue uno de los más complicados para el jurado, que emitió su veredicto pasada la medianoche ante las casi cuatrocientas personas congregadas para asistir a la gran final del certamen. Fueron premiados la soprano Tetyana Melnychenco y el tenor Gustavo Casanova Anguiano (que ya fuera finalista el año pasado), quienes recibieron los dos primeros premios (para voz femenina y masculina, dotados con 18.000 euros cada uno). El segundo galardón para voz masculina fue para el tenor Manuel de Diego (que obtuvo también el premio “Teatro Victoria”, es decir, la posibilidad de ofrecer un concierto en esta localidad dentro del Festival Internacional) y para el barítono Bong-Gan Gu. Las sopranos Sonia de Munck y María Ruiz Hernández obtuvieron la *plata* de las féminas. Los terceros premios fueron para el barítono Manuel Esteve Madrid, el tenor Pablo Antonio Martín Reyes, y las sopranos María Teresa Alberola Bañuls y Sandra Pastrana Ocaña (que también se hizo con el galardón a la mejor voz andaluza y el premio del público). El premio “Plácido Domingo” quedó desierto, al tener el ganador más de

---

<sup>508</sup> Confróntese SOBRADOS, A. J.: “Finaliza el III Concurso Internacional de Canto”, en: *Priego semanal*, ediciones del sur, 23 de octubre 2002. Prácticamente igual es la noticia que el mismo firmante ofrece bajo el título “Elena Pérez y Chang Hyung Lee, premios “Pedro Lavirgen”, en: *Diario Córdoba*, 15 octubre 2002, p. 80. Para un comentario sobre la Gala, véase MORALES, J. A.: “El huracán Álvarez arrasa Córdoba”, en: *Córdoba*, 16 octubre 2002, p. Con ella regresaba a Córdoba consagrado en una impresionante carrera, quien interviniera en aquella *Carmen* de 1990 y recibiera parte de su formación canora durante una temporada, por parte del maestro Carlos Hacar.

<sup>509</sup> Cfr. COBO, R.: “Priego se convierte en el epicentro de la lírica”, en: *Córdoba*, 24 octubre 2004. Edición digital. Fuimos invitada para impartir la mencionada conferencia que ofrecimos el día 27 de octubre de 2004 bajo el título “Pedro Lavirgen: La vocación de cantar”.

35 años, aunque Gustavo Casanova también fue reconocido con el premio acumulable “Pedro Lavirgen”, al mejor tenor. La Orquesta de Córdoba acompañó en la gala de ganadores celebrada en el Teatro Victoria, contando con la presencia de Montserrat Martí Caballé (mientras que la capital cordobesa, por problemas en la planificación este año, no pudo contar con la celebración de la gala).<sup>510</sup>

La realización de este concurso supuso la consolidación de un encuentro lírico de gran prestigio en los ambientes musicales de dentro y fuera de nuestro país. La llegada de cantantes noveles a Priego de Córdoba, hacen que el nombre de esta localidad y el de Pedro Lavirgen queden imborrables en la memoria de la ópera. Tal evento brinda la posibilidad de que Priego pueda acercarse durante una semana a voces prometedoras, ganando aficionados gracias a la colaboración de las iniciativas pública y privada.

El tenor supone un reclamo para la formación de un jurado de relevante prestigio, siendo la mejor propaganda una trayectoria de ganadores plenamente integrados en el mercado operístico. Efectivamente, sus ganadores intervendrán en el Teatro de la Maestranza de Sevilla o en el Teatro Real de Madrid (con los Premios del homónimo nombre); otros tendrán el paso directo a la semifinal del Concurso Operalia (Premio “Plácido Domingo”). Igualmente, la convocatoria del concurso premia e impulsa a la mejor Voz Andaluza y distingue al Mejor Tenor que pasa a llevar el título de Premio “Pedro Lavirgen”.

Priego de Córdoba no ha sido la única localidad que ha asistido a este punto de encuentro de los noveles profesionales con el público, ya que ha compartido dicho honor con la ciudad de Córdoba. En un paso más, esta última ha podido disfrutar de la presencia de voces internacionales como Alfredo Kraus, Fiorenza Cossotto y Carlos Álvarez, que sin el pretexto del marco de una Gala para el Concurso Internacional “Pedro Lavirgen”, seguramente no hubieran hecho presencia en nuestra ciudad.

---

<sup>510</sup> *Ídem*. El concurso fue presentado ante los medios en el mes de marzo. Véase LÓPEZ, M.: “El certamen «Pedro Lavirgen» se constituye en el mejor del país”, en: *Córdoba* 27 marzo 2004, p. 63. Se mostraba una fotografía del tenor que sostiene el cartel de la presente edición, junto a José Eduardo Huertas, director general de la Obra Social y Cultural de Cajasur, y Juan Carlos Pérez.

El tenor, quien en su juventud, dado su propio temperamento, decidiera no participar en ningún concurso, aglutinaba una vez más los esfuerzos propios y los de otras instituciones para impulsar nuevos valores a través de este Concurso: un escaparate en el que medir la realidad del intérprete lírico y que, desde la provincia cordobesa, amplía el panorama cultural andaluz.

## 6. CONDECORACIONES Y HOMENAJES

La retirada de la vida profesional de Pedro Lavirgen, tampoco va a significar la salida de los corazones de los aficionados ni la falta de una cariñosa acogida por parte de las instituciones y entidades musicales que valoran su trayectoria como tenor. Así se aprecia dados los numerosos actos de homenaje público que le son tributados y que a continuación detallamos.

Radio España le concedió en mayo de 1993 una placa en la que reza. “Voz orgullo de la lírica” del programa La Zarzuela, dirigido por Luis Gutiérrez Serantes.<sup>511</sup>

En junio de 1994 recibe el Premio Internacional “Terme di Castrocaro, en Forlì, una localidad italiana cercana a Ravena, que celebra los 30 años de carrera del tenor (México 1964-Castrocaro Terme 1994)<sup>512</sup> y la Medalla de Oro Tabiano Serenade al mérito artístico.<sup>513</sup>

La Real Academia de Córdoba de Ciencias, Bellas Artes y Nobles Artes, en su propia sede, coincidiendo con la celebración del Día Mundial del Teatro, organizó el 30 de marzo de 1995 una Sesión Extraordinaria “dedicada al eminente tenor Pedro Lavirgen”. La semblanza de la trayectoria del artista fue realizada por Julio Sánchez.<sup>514</sup>

---

<sup>511</sup> Placa que tuvimos ocasión de ver en casa del tenor. Le fue entregada en Madrid, con fecha 9 de mayo de 1993.

<sup>512</sup> Programa de mano de Terme di Castrocaro, 25 de junio de 1994. Según indica, debieron de interpretar una selección de la ópera *Carmen*, junto con Pedro Lavirgen, entre otros; la mezzo Celia Atzei; Lorenzo Saccomani y Leonardo Nicasio al piano.

<sup>513</sup> Cfr. R. S.: “Astro, trionfa il bel canto. Premiato il tenore Pedro Lavirgen per 30 anni di carriera”. A.P.T. Recorte de prensa, 26 de junio de 1994. Recogido en Apéndice Doc. N.º 217. En este artículo, el tenor es recordado en sus interpretaciones de *Carmen* de Bizet; y en un Homenaje en el Gran Hotel Astro di Tabiano se festejan su treinta años de carrera haciéndole entrega de la Medalla de Oro “per meriti artistici e culturali al tenore Pedro Lavirgen. Además se recuerda que el “Premio Internazionale Terme di Tabiano” le fue entregado en julio de 1992.

<sup>514</sup> Vid. GARCÍA, C. et al: *Semblanza artística de Pedro Lavirgen*, pp. 54-55.

Un Concierto Extraordinario reunió a diversas agrupaciones musicovocales cordobesas en un Homenaje a Pedro Lavirgen, celebrado en el Centro Polivalente de Peñarroya-Pueblonuevo (Córdoba), el 6 de mayo de 1995. Intervinieron el Real Centro Filarmónico “Eduardo Lucena”, la “Orquesta de Pulso y Púa de la ONCE”, la Coral de la “Cátedra Ramón Medina”, la “Orquesta de Pulso y Púa de Peñarroya-Pueblonuevo” y el Real Centro Filarmónico “Rodríguez Cerrato”. El Ayuntamiento de Peñarroya-Pueblonuevo le hizo entrega de la Insignia de Oro y Brillantes de la Ciudad.<sup>515</sup>

El Premio “Long Play de la Zarzuela” de 1995; el reconocimiento de los “Amigos de la Música de Priego” (Córdoba), con fecha de 26 octubre de 1996<sup>516</sup>, el mismo año en que recibe la Medalla de Plata de Andalucía, entregada en Sevilla por el presidente de la Junta de Andalucía, Manuel Chaves, en el acto de celebración del Día de Andalucía.<sup>517</sup>

Las Medallas de Andalucía se crearon en 1985 como una distinción honorífica concedida en reconocimiento de méritos, acciones y servicios excepcionales o extraordinarios realizados en tiempos de paz por ciudadanos, grupos o entidades andaluces, españoles o extranjeros. Entonces se establecían dos categorías, Oro y Plata, según la relevancia y trascendencia de los hechos

---

<sup>515</sup> Vid. A.D.: “Homenaje a Pedro Lavirgen”, en: *El Observador*, Diario Independiente del Alto Guadiato, mayo 1995. El concierto duró cinco horas, con un Centro Polivalente abarrotado. Pedro Lavirgen subió al escenario para cantar la jota de *La bruja*, y fue el delirio, en el momento más esperado de la noche. El edificio se caía de aplausos, de vítores y de emoción “cuando el tenor cantó como los ángeles y su voz varonil y potente llegó a todas las almas”. Lavirgen agradecía este acto, en el que percibía la familiaridad y cordialidad con que había sido recibido.

<sup>516</sup> Distinciones que hemos podido ver en el domicilio del tenor.

<sup>517</sup> Confróntese SICILIA, F.: “Chaves pide a las administraciones, sindicatos y empresarios que se impliquen en crear empleo. El presidente de la Junta entrega las Medallas de Andalucía y el título de hijo Predilecto”, en: *Córdoba*, 29 febrero 1996, p. 41. Se entregaron las Medallas de Oro, de Plata y el título de Hijo predilecto, recaído en el poeta José Manuel Caballero Bonald. Las diez Medallas de Plata de Andalucía han sido entregadas al tenor Pedro Lavirgen, al psiquiatra Luis Rojas Marcos, a la galerista de arte Juana de Aizpuru, al catedrático de genética Enrique Cerdá, a la Escuela Politécnica de Linares (Jaén), al Centro de Innovación Educativa Huerto Alegre, a la maestra dedicada a labores sociales Paula Santiago, al futbolista Fernando Ruiz Hierro, al fotógrafo Manuel Falcés y al cantaor Chano Lobato. Nombramientos publicados en el Boletín Oficial de la Junta de Andalucía, n.º 30, del 7 de marzo de 1996.

realizados.<sup>518</sup> Pedro Lavirgen, cordobés de Bujalance, pasaba a engrosar el listado de los músicos andaluces premiados por la más alta institución de la Comunidad Autónoma Andaluza, convirtiéndose en el primer intérprete lírico que recibía dicho galardón.<sup>519</sup>

En el año 2000, la Asociación de Amigos de la Ópera de Lérida lo homenajeaba en recuerdo de las “veinte” Temporadas desarrolladas en el Teatro del Liceo, en concreto el 28 de abril, y le hacían entrega del Premio “Indibil y Mandonio.” El 4 de julio del 2001 le entregaban la Insignia de Oro de la Asociación.<sup>520</sup>

En la Feria Internacional de Turismo celebrada Madrid (día 1 de febrero de 2001), la Comarca cordobesa del Alto Guadiato estuvo representada por un elenco de embajadores, entre los que se encontraban Pedro Lavirgen, Tico Medina, Matías Prats y Matías Cañete. Todos ellos fueron nombrados Socio de Honor de la Comarca del Alto Guadiato, en un acto presidido por el presidente de la Diputación cordobesa.<sup>521</sup>

Socio de Honor y Medalla de Oro de la Asociación de Amigos de la Ópera de Córdoba “Giuseppe Verdi”. En el transcurso del acto de presentación de las II Jornadas de Ópera Abierta que organiza esta asociación, se concede a Pedro

---

<sup>518</sup> Decreto 117/1985, BOJA del 9 de agosto de 1985. Posteriormente, el Consejo de Gobierno del 17 de febrero de 1998 aprobó el Decreto 32/1998, por el que se modificaba la distribución de las medallas de oro y plata con motivo del Día de Andalucía. Se establece, desde entonces, una sola categoría, que pasa a denominarse “Medalla de Andalucía” y se fija un límite máximo de 10 galardones.

<sup>519</sup> Hasta el nombramiento de Pedro Lavirgen, han sido destacados el compositor y pianista Manuel Castillo Navarro; la cantaora Dolores Jiménez Alcántara “Niña de La Puebla”; Fernanda y Bernarda Jiménez Peña “Bernarda y Fernanda de Utrera”; los guitarristas Andrés Segovia, Francisco Sánchez Gómez “Paco de Lucía”, Manuel Muñoz Alcón “Manolo Sanlúcar” y Manuel Cano Tamayo; los cantantes Joaquín Ramón Martínez Sabina y Carlos Cano Fernández; los cantaores Juan Peña Fernández “El Lebrijano” y José Monge Cruz “Camarón de la Isla”; la artista Juana Reina Castrillo “Juanita Reina” y Juan Ramírez Sarabia. “Chano Lobato”. En 2003 se le otorga al barítono malagueño Carlos Álvarez.

<sup>520</sup> Condecoración que pudimos ver en casa del tenor.

<sup>521</sup> Cfr. ZORRO SANCHEZ, B.: “Carta al director. El Alto Gualquivir en Fitur”, en: *Córdoba*, 16 febrero 2001, p. 7.



Lavirgen el nombramiento de Socio de Honor y se le hace entrega de la Medalla de Oro el día 8 de junio de 2001.<sup>522</sup>

El Ayuntamiento de Elda (Alicante) le tributa un Homenaje en el Teatro Castelar el 24 de noviembre de 2001, día en que fue celebrada una Gran Gala Lírica dedicada al tenor. En el transcurso de la misma, la “Asociación de Ópera y Conciertos de Elda” le nombró Socio de Honor, en reconocimiento a su brillante trayectoria profesional.<sup>523</sup>

Homenaje en el marco del I Concurso Iberoamericano de canto en Guanajuato (México). Junto al concurso se realizaron actividades paralelas, con

---

<sup>522</sup> Vid. J.M.: “Presentación de las II Jornadas de pera abierta en el Palacio de congresos”, en: *El Día de Córdoba*, 9 junio 2001, p. 57. Esta escueta noticia la podemos ampliar con nuestros propios comentarios ya que estuvimos presente en este acto. Como apertura habló Manuel Muñoz Moya, Presidente de la Asociación, que planteó el reto que supone esta celebración pero con la necesidad de un convenio para que en el futuro, sin sobresaltos, se pueda garantizar la continuidad de estas jornadas. En la mesa estaban el administrador de Cajasur, Juan José Carmona, que felicitó a los organizadores y que manifestaba estar atento y presente en todos los proyectos; la Delegada de Cultura, Rafaela Valenzuela, quien comentó que en una sociedad moderna sus individuos se organizan en torno a sus aficiones y que esta Asociación “ es una manifestación cultural de la ciudad que está empezando a creer en sí misma, en sus recursos culturales, por eso hay que felicitar a la Asociación y lanzar el reto del año que viene.” Por supuesto que felicitó a Lavirgen. Angelina Costa, del área de Cultura del Ayuntamiento, añadió que “el entusiasmo de esta Asociación debe servir para que los políticos aprendan” y señaló la feliz idea de homenajear a Pedro Lavirgen, figura de la lírica nacional que ha llevado el nombre de Bujalance y Córdoba por todo el mundo. Seguidamente tomó la palabra Manuel Muñoz para expresar que la ocasión de la celebración verdiana era un momento idóneo para destacar a Pedro Lavirgen, tenor verdiano y promotor de la asociación. En el silencio de la sala se escuchó un aria de *Las Vísperas*, interpretada en el Teatro Colón de Buenos Aires (el día 26 de junio de 1970), dirigida por Molinari Pradelli. Pedro Lavirgen emocionado se cubrió la cara; tras el aria se escucharon aplausos y Manuel Muñoz añadió: “esto vale más que las palabras” y leyó el curriculum de Lavirgen que culminó con la descripción que ofrece el *New Grove Diccionario de la Ópera*. Para finalizar dio lectura al Acta de la Sesión Extraordinaria del 5 de junio de 2001, por la que se acordó nombrar a Pedro Lavirgen Medalla de Oro de la Asociación de Amigos de la Ópera de Córdoba. Tomó la palabra el tenor emocionado que expresó la sorpresa que le había causado al escucharse. Agradeció el nombramiento de una tierra que carece de una tradición y en la que existe cierta incomprensión e indolencia, por lo que alentó para ser valientes y mantener la llama de ese espectáculo total que es la ópera. Le habían llegado al corazón las expresiones que había escuchado de “hombre honesto” o de “actor cantante”. Afirmaba que se sentía profeta en su tierra y con honor se ponía a disposición de la Asociación. Para finalizar el acto, ofreció un concierto su alumno Guillermo Orozco, que con su voz se sumó a este homenaje. Una reseña de este evento también se recoge en “Nuestras actividades”. *El Trovador*. Extraordinario, III Jornadas de Ópera Abierta, 2002, pp. 5-6. Artículo ilustrado con una fotografía tomada al tenor durante el acto. En esta misma revista, Manuel Muñoz Moya dedicaba un artículo a exaltar la faceta del intérprete operístico, véase “Pedro Lavirgen”, pp. 28-29.

<sup>523</sup> Le hicieron entrega de diversos obsequios, tal y como pudimos constatar en el domicilio particular del cantante: un cofre con una placa de madera, un diploma y un atril.

talleres y conferencias, entre las que figuraban: Homenaje a Pedro Lavirgen y Homenaje Luctuoso a Alfredo Kraus. Año 2003.<sup>524</sup>

El nombre del tenor rotulará las calles de diferentes localidades. Junto al callejero de Córdoba, su nombre puede verse (aparte de la Plaza y busto de La Solana, ya comentadas) en las localidades sevillanas de Alcalá de Guadaíra y Dos Hermanas, y en la alicantina de Aspe. En agosto de 2004, el tenor se desplazó a esta última localidad para inaugurar, entre otros actos de homenaje, la calle que lleva su nombre. El vial, situado en el mismo barrio en que ya tiene dedicado uno Montserrat Caballé (inaugurado en diciembre de 2003), es una zona de nueva expansión urbana del municipio, con calles dedicadas a personajes vinculados al mundo de la lírica (los nombres de Ana María Sánchez y Manuel Ausensi tienen también vías urbanas asignadas).<sup>525</sup>

Como cierre de este epígrafe dedicado a los homenajes, deseamos dejar constancia de los celebrados en las localidades de Santander y Bujalance. Pese a que el de la ciudad cántabra se desarrolla en fechas posteriores, invertiremos el comentario de los mismos, con la intención de finalizar con los actos que le dedica su pueblo natal.

Efectivamente, la lírica española homenajeó al tenor Lavirgen en Santander, el 17 de diciembre de 2004, como reconocimiento a una de las grandes voces, el apoyo mostrado hacia los cantantes de Cantabria y el recuerdo de su paso por diversos escenarios de la provincia.

En un concierto-homenaje se reunieron cerca de veinticinco artistas líricos relevantes, desplazados a la capital para un programa integrado por diecisiete piezas, arias y un dúo. Se celebró en el Centro Cultural Caja Cantabria, organizado por Caja Cantabria y la ACAO (Asociación Cántabra de Amigos de la Ópera). Previamente, el cantante cordobés impartió una charla con el título de

---

<sup>524</sup> Programa de mano del I Concurso Iberoamericano de Canto en Guanajuato (México). 2003. Esta población, Patrimonio Cultura de la Humanidad, celebra un concurso en dos sedes: el Teatro Juárez y el Teatro Cervantes.

<sup>525</sup> “Homenaje a Pedro Lavirgen”, En: *Diario Información*, Alicante, agosto 2004. Edición Digital.

“La lírica en España y su problemática”.<sup>526</sup> En la misma reivindicó la figura del cantante-actor que, en su opinión, ahora no existe, porque se busca la perfección musical dejando atrás la voz humana: “Hoy en día se cuida más la voz, se busca el purismo de la medida, de la afinación y de la línea del canto, pero se olvida transmitir la emoción”. También criticó a los directores de escena que “buscan sólo su lucimiento personal”.<sup>527</sup>

Como cierre, y justificado por la emotividad de los acontecimientos, abordamos los actos organizados en Bujalance (Córdoba), dos años antes. Como anticipo, en el 2001 la Junta de Andalucía daba el reconocimiento oficial a la Escuela de Música “Tenor Pedro Lavirgen” de Bujalance, cuatro años después de que este centro se pusiera en funcionamiento.<sup>528</sup> Posteriormente, la localidad cordobesa organizaba una Semana de Homenaje a su Hijo Preclaro Predilecto (Título concedido en abril de 1971), entre los días 10 y 16 de junio de 2002, que culminaba con la dedicación de un espacio urbano a tan ilustre andaluz. Una semana en la que, según el testimonio del homenajeado, vivió los días más felices de su vida. Puesto que estuvimos presentes en esta celebración, nos hemos permitido hacer un resumen de las diferentes vivencias.

Este proyecto, patrocinado por el Ayuntamiento de Bujalance y con la colaboración de CajaSur, fue llevado a cabo por una comisión nombrada al efecto que dio ejemplo de un trabajo coordinado, en pro de una aspiración que ha visto, por fin, su meta cumplida. En 1995 había acordado por unanimidad en sesión

---

<sup>526</sup> El concierto corrió a cargo de intérpretes que pisan ahora los escenarios nacionales: los tenores Ignacio Encinas, Jesús Lavid, Carlos de Macua, Jesús Lomba, Celso Albelo, José Ignacio Campos, Santiago Incera, Eduardo Santamaría, Manuel de Diego, Julio Morales y Guillermo Orozco; los barítonos Carlos Bergasa, Javier Franco y Sergio de Salas y las sopranos Olga Martínez, María Ruiz, Helena Gallardo, Emanuela Rosetti, María Rodríguez, Judit Borrás y Virginia Wagner; la mezzo María José Trullu y el contratenedor José Antonio Maza.

<sup>527</sup> Vid. EFE: “Reivindica la figura del cantante actor”, en: *Córdoba*, 17 diciembre 2004. Edición Digital.

<sup>528</sup> Cfr. EFE: “La Junta reconoce la escuela de música tras cuatro años”, en: *El Día de Córdoba*, 11 marzo 2001, p. 17. Según informó el teniente de alcalde de Cultura Cristóbal García “la escuela no había recibido antes el reconocimiento de la Junta porque el edificio donde se ubica no reunía las condiciones exigidas por el Gobierno autonómico”. El reconocimiento fue posible gracias a las obras efectuadas en las instalaciones.

plenaria, la dedicación de una calle. Sin embargo, por motivos varios dicho acuerdo se había visto demorado.<sup>529</sup>

El primer acto tuvo lugar el 10 de junio en la Sala de Exposiciones de CajaSur de Bujalance. En ella pudimos realizar un recorrido visual, a través de una exposición fotográfica que nos mostraba al tenor caracterizado en diferentes roles y en momentos destacados de su carrera; los premios y galardones (Medalla de Oro de los Amigos de la Lírica de Mantua, Medalla al Mérito Artístico, Placa de la Comunidad de Madrid, Medalla de la Junta de Andalucía...); o cartelones de las producciones en los que figuraba su nombre.<sup>530</sup>

La segunda jornada, el jueves 13 de junio, se desarrolló en el Teatro Español. Se hizo presentación del libro *Semblanza Artística de Pedro Lavirgen* y un doble CD “Pedro Lavirgen: Grandes Momentos” que rescata 22 arias de distintas óperas grabadas en directo, entre los años 1966-1979.<sup>531</sup> Esta jornada finalizó con la proyección del documental “Pedro Lavirgen: Bujalanceño Universal”, en el que Luis Manzano había recogido en imágenes algunas de las

---

<sup>529</sup> La prensa local cordobesa recogía este Homenaje. Un resumen enumerado de estos actos aparece en ESCAMILLA, J.: “Comienzan los actos de homenaje a Pedro Lavirgen”, en: *Diario Córdoba*, 10 junio de 2002, p. 17. En la pagina 16 aparece una fotografía del cantante. El corresponsal nombra las actividades que se celebran a lo largo de la semana. ESCAMILLA RODRÍGUEZ, J.: “Homenaje al tenor Pedro Lavirgen”, en: *Diario Córdoba*, p. 14, suplemento dedicado a Bujalance. Recoge una foto de Pedro ante el busto, junto a sus nietas y otras personalidades. ESCAMILLA, J.: “Un busto recordará la obrar del tenor Pedro Lavirgen”, en: *Diario Córdoba*, 16 junio 2002, p.19. Foto del tenor que contempla el busto junto a Miguel Castillejo. El artículo recoge todos los actos desarrollados a lo largo de la semana. El periódico local *Día de Córdoba* también recogía día a día los actos. En la edición del 16 de junio de 2002, p. 48, se anuncia el Concierto Lírico Homenaje a Pedro Lavirgen y la presencia de Matías Prats en la inauguración del busto, quien finalmente no asistió. Citemos de otro rotativo A.O.S.: “Culminan los actos del homenaje al tenor Pedro Lavirgen”, en: *ABC*, edición de Córdoba, 17 junio de 2002, p. 57. Artículo que recoge el descubrimiento del busto y la rotulación de la plaza y la placa expuesta en la casa donde nació el tenor hacía 72 años, ilustrada con una instantánea del tenor ante el busto, rodeado de sus nietas, Castillejo y Mestanza. En la página 10 del mismo día, en la sección *Breverías* bajo una foto del tenor aparecen sus palabras de agradecimiento: “Debo mucho a Bujalance y siempre le estaré en deuda por lo feliz que me ha hecho”. Finalmente remitimos a “Busto a Pedro Lavirgen en Bujalance”. *CajaSur*. Año XX, nº 88, septiembre 2002, p. 31 en la que se describen los actos y se recoge una fotografía de la placa de la plaza y el busto.

<sup>530</sup> Caben destacar entre los últimos, los carteles de la Scala de Milán de la temporada 1975/ 76 de *Aida* y *Turandot* (esta última dirigida por Zubin Mehta); o la *Aida* de la Arena de Verona, los tres títulos con el añadido TUTTO EXAURITO, es decir, todo vendido (recordemos que supusieron un rotundo éxito para el tenor).

<sup>531</sup> Son testimonios vivos y únicos que nos permiten apreciar las dotes interpretativo-vocales de Lavirgen, como ya hemos ido analizando a lo largo de este trabajo. El libro fue presentado por Juan León y el disco por Cristóbal García.

entrevistas ofrecidas en televisión, parte de sus actuaciones, programas y críticas publicadas en el periódico local *Córdoba*. Dicho documental fue muy emotivo en cuanto que recogía páginas de la vida del artista relacionadas con su localidad.

El disco recibirá el posterior elogio de la revista *Ópera actual*, en la que se indica que el tenor “pertenece a una generación de cantantes que hizo grande la ópera”. La grabación, con unos niveles óptimos de calidad de sonido, dadas las circunstancias del directo, recoge un material todo él interesante, según nos dice, porque:

“Revela a un tenor de cuerpo entero, con su indómito coraje y su entrega proverbial. Alguna exageración en el *portamento*, algún desgarro de más y la brusquedad de algún ataque no pasan de ser minucias en el contexto de tanta magnificencia (...) No es sólo el estímulo para el recuerdo, sino toda una justificación para la nostalgia.”<sup>532</sup>

La tercera jornada, el viernes 14 de junio, consistió en una mesa redonda celebrada en el Salón de Actos del Centro S.A.F.A. En la ronda de intervenciones, cada uno de los participantes se centró en un aspecto del tenor. Manuel Muñoz Moya, Presidente de la Asociación de Amigos de la Ópera de Córdoba y antiguo alumno de Miguel Barrosa, analizó las diferentes facetas que comportan el ser cantante de ópera. Julio Sánchez destacó las dotes interpretativas del homenajeado, que podemos sintetizar así: el cantar diciendo, la capacidad para crear la simbiosis cantante-público y la puesta del corazón sobre el escenario. Destacó su faceta como maestro de canto, por saber aflorar el potencial artístico de cada alumno. Tras señalar cómo ha dignificado la profesión de cantante de zarzuela –porque es la persona la que dignifica la profesión–, finalizó resaltando la faceta humana de su compañera y esposa, Francisca Baena, que le ha apoyado y aconsejado en su carrera.

Antonio Redondo, gran amigo desde su infancia, describió las tardes en que escuchaban, en discos de pizarra, las grabaciones de Gigli y Fleta; el ambiente del Coro mixto del padre Ladislao; los primeros cantos por el pueblo; el

---

<sup>532</sup> M.C.: “Lavirgen, Pedro: *Grandes momentos*”. *Ópera actual*. Barcelona, nº 57, enero-febrero 2003, p. 88. En la misma revista, Joaquín Martín de Sagarmínaga le dedicaba un bellissimo artículo dentro de la sección Intérpretes legendarios: “Pedro Lavirgen. Temperamento y control”, p. 26.

intercambio de correspondencia en el que, junto a la alegría por los triunfos cosechados, quedaba el sacrificio de estar solo lejos de la familia y las tardes de soledad y frío estudiando en el hotel.

Miguel Montoro, otro gran amigo de Lavirgen, evocó desde el corazón distintas anécdotas. Entre ellas, la “*Charpa Sociedad Limitada de Amigos*” que crearon unos jóvenes, en 1954. Cada uno era conocido por su apelativo cariñoso, junto al “sátiro”, el “sentimientos”, el “celoso”, y otros, Pedro figuraba como el “crédulo”. Ya entonces –nos señalaba– aquel joven acuciaba tres características de la personalidad del tenor que han conformado su trayectoria vital: “sencillez que raya en la incredulidad y que sólo anida en los corazones nobles; apasionamiento y vehemencia; y afán de superación ante las dificultades”.

Nosotros realizamos una exposición sobre la voz del tenor. Posteriormente, tomó la palabra Pedro Lavirgen, quien manifestó la dificultad de soportar tantos elogios y uno a uno dio las gracias. Tras narrar diferentes anécdotas de la profesión, daba testimonio de la inestimable ayuda, comprensión, apoyo y tolerancia de su esposa Paquita.

El siguiente acto tuvo lugar el sábado día 15 en el Teatro Español. Consistió en un concierto del Coro y Banda de la “Asociación Músico-Cultural «Pedro Lavirgen»”. Dirigidas por Antonio Villa Álvarez de Sotomayor y Francisco Navarro Rodríguez, interpretaron un variado repertorio de zarzuela. Los asistentes pudieron escuchar a Pedro Lavirgen en *La canción del vagabundo* y puestos en pie aplaudieron la interpretación.

La semana llegó a su punto culminante el domingo 16 de junio. Tras la recepción oficial de las autoridades e invitados en el Ayuntamiento, se marchó en cortejo solemne hacia la Parroquia de Ntra. Sra. de la Asunción, donde tuvo lugar la celebración de un Concierto Lírico con la Orquesta de Córdoba, dirigida por Manuel Moreno Buendía.

El concierto, en dos partes, estuvo formado por una selección de romanzas y dúos de zarzuela interpretados por sus alumnos, por expreso deseo de Lavirgen, porque en ellos ve reflejada su proyección artística. Junto a ellos, dos figuras de reconocido prestigio como Josefina Arregui y Sergio de Salas. Así pues, diferentes generaciones se dieron la mano ante un templo abarrotado.<sup>533</sup>

Finalizado el acto musical, se procedió al descubrimiento de un busto, realizado por el escultor Francisco López Canales, colocado en la plaza junto a la casa natal en la que también se descubrió una placa. Un espacio urbano que, a partir de ahora respondía al nombre de Plaza del Tenor Pedro Lavirgen.<sup>534</sup>

Sin duda, un magnífico acontecimiento. Pedro Lavirgen, tenor de renombre universal, paseó el nombre Bujalance (Córdoba) por todo el mundo. Ahora es su nombre el que queda grabado en los corazones y en la vida de su pueblo natal; el nombre de quien nunca se autodefinió como un divo, sino como un profesional de primera.<sup>535</sup>

\*\*\*\*\* \*\*\*\*\*

Conforme ha discurrido la trayectoria de Pedro Lavirgen, hemos observado una reducción en el número de actuaciones de ópera, mucho más evidente en el periodo de diez años que abarca de 1982 a 1992, hasta que se despide de la escena en 1993, que son los que ahora sintetizamos:

---

<sup>533</sup> Previo al concierto intervino Miguel Castillejo, presidente de Honor de la Comisión Organizadora. Realizó un recorrido por la trayectoria universal del embajador de esta tierra, señalando la grandeza de este día para Pedro Lavirgen, el bel canto y Bujalance. A continuación, el Hijo Preclaro Predilecto y Medalla de Oro de Bujalance señaló que, junto al día de su boda, el nacimiento de sus hijos y su debut, era uno de los días más importantes de su vida, pues “nunca se había sentido rodeado de los afectos más sinceros y profundos”, por lo cual, agradeció muy emocionado al Ayuntamiento, a las autoridades, familiares y a cuantos le acompañaron en este acontecimiento.

<sup>534</sup> A iniciativa de ciento veinticuatro vecinos de Bujalance y del PA, en un pleno ordinario celebrado por el Ayuntamiento de Bujalance, el día 30 de noviembre de 1995, se acordaba poner el nombre de su hijo predilecto Pedro Lavirgen a la plaza donde nació el tenor bujalanceño, conocida como Plaza de la Cruz Verde. Tomado de JURADO, A. “La plaza donde nació Pedro Lavirgen llevará el nombre del famoso tenor”. Recorte de prensa, *Córdoba*. Archivo Privado de M.<sup>a</sup> Pilar Lavirgen. Recogido en Apéndice Doc. N.º 218.

<sup>535</sup> Cfr. LUQUE, R.: “Entrevista. Pedro Lavirgen tenor retirado y profesional del Bel Canto.” en: *Córdoba*, 16 junio 2002, p. 29.

Con *Il tabarro* intervino en la primera temporada organizada por el Consorcio (marzo del 82). Volvió a triunfar con las armas que convergieron para que fuese uno de los tenores favoritos del público: entrega, corazón y temperamento, a los que se unió una excelente estado vocal. Sin embargo el tenor vio interrumpida su presencia hasta 1988.

En abril de 1982, dentro de la XIX Temporada Oficial de Ópera de Madrid, formaba cabecera de la ópera *Simon Boccanegra*. Tuvo una representación desigual, un tanto forzado en la emisión, según la crítica. Así es como caracterizado del noble genovés se despidió del público madrileño, y de lo que antaño fue su Festival de Ópera. Un entorno para el que había ofrecido algunas de sus recreaciones más emblemáticas, como *Carmen* y los títulos veristas. Efectivamente, hizo vibrar al público, cosechó aplausos y bravos. La crítica coincidía en reconocer el triunfo obtenido con las óperas *Tosca*, *Carmen*, *I pagliaci*, *La forza del destino*, *Norma* y *Macbeth*. Levantó pasiones y revuelos, también dividió a la opinión... En sus mejores momentos –siguiendo a Antonio Fernández-Cid– puso en juego su generosidad: en una voz grande, ancha, caliente, con agudos espléndidos, con graves llenos; en el temperamento que lo daba, sin reservas al cantar, al decir, al hacer, al componer con talento y fuerza de contrastes su personaje. Cualidades reconocidas por otros críticos.

En el Teatro Auditórium de Palma de Mallorca, abordó una discreta *Tosca* (junio 82); en Santander, en cambio fue maravilloso (julio 82). En México, señalaban lo difícil que resultaba pensar en un intérprete más completo que Pedro Lavirgen para el papel de Don José, aunque sus facultades no fuesen las mismas que hacía veinte años. En Messina (Italia) abordó el mismo role, con vigor dramático y con momentos de poética ternura (agosto). En el Teatro Colón de La Coruña desarrollaba un *Otello*, realmente brillante (noviembre 82).

Desde 1982 y hasta 1986, el tenor Pedro Lavirgen permaneció unido a la *Antología de la Zarzuela* que dirigía Tamayo, siendo vitoreado en nuevos escenarios de todo el mundo. Con este espectáculo se produjo una intensa actividad: como mínimo el tenor superó las quinientas cincuenta y siete funciones.



Triunfaban en Rusia y entre las primeras figuras líricas se encontraban Pedro Lavirgen, Ángeles Chamorro, M.<sup>a</sup> Carmen Ramírez, Josefina Arregui, Antonio Ramallo o Francisco Mudarra, para un programa en el que el tenor cantaba *Adiós Granada* de *Los emigrantes* y la jota de *Los Dolores*.

En México fue destacada la intervención del solista con la romanza de *La tabernera del puerto* y las jotas de *La bruja* y de *Los Dolores* con las que obtuvo éxitos apoteósicos. Como descubría la crítica mejicana, con páginas que no desmerecían para nada con las más famosas de la ópera internacional, Lavirgen rubricaba su nombre por encima de otros tenores internacionales (junio 1982). Palabras que podemos extrapolar a cualquier latitud, pues era recibido con merced a su prestigio internacional. Su presencia realzaba el espectáculo y cada una de sus intervenciones desataba el aplauso de un público que valoraba la dimensión de cada página de zarzuela cuando en ella se ponía calidad.

Lavirgen, tras una larga carrera, tenía un puesto a su medida dentro del nuevo formato del espectáculo de *Antología*. Entonces emprendió un nuevo camino por el que seguir en la brecha del canto. Como un colaborador especial que con carácter extraordinario prestaba su concurso –así se escribía en el reparto– hizo su presentación en el Teatro Monumental de Madrid. Estuvo rodeado de las voces de Mary Carmen Ramírez, Josefina Arregui, Paloma Pérez Iñigo, entre otros, y supuso todo un éxito teatral. Desde septiembre de 1982 hasta abril del 1983 realizaba unas 140 funciones, debiendo hacer *bis* todos los días a petición del público.

En su vinculación con el género español, la zarzuela estaba también presente en los conciertos, tal es el caso de los ofrecidos en Venezuela, Puerto Rico, Washington o Nueva York. El diario *The Washington Post* señalaba cómo el tenor acaparó la atención del público con una música para grandes tenores desinhibidos como él, que tuvo por respuesta a una entusiasta audiencia (1984). Actuó en Viena; ante el público de la provincia cordobesa, especialmente de Priego; a sólo, a dúo o trío, como en las veladas ofrecidas en Copenhague, Helsinki, Luxemburgo, Washington o las caribeñas Panamá, Costa Rica y Santo Domingo, todas ellas junto a Josefina Arregui y Antonio Blancas.

La zarzuela cruzó de nuevo el Atlántico con *Antología*, recorriendo el continente americano, de norte a sur durante seis meses. Lavirgen llegó a intervenir en un total de 118 representaciones. Como él mismo describió, otorgaba limpieza de estilo, eliminando el amaneramiento, sin hacer concesiones fáciles a la galería. Nuevamente en Washington, la audiencia explotó pidiendo la repetición de “su” Jota.

En enero de 1984, pese al apretado calendario de actuaciones comenzó a ejercer como Catedrático de Canto del Conservatorio Superior de Música de Madrid, recibiendo la matriculación y el compromiso directo de sus alumnos. Este contacto con la juventud despertó su sensibilidad en defensa de la intervención de los jóvenes valores para los segundos papeles. España carecía de una estructura laboral donde poder desempeñar una carrera –señalaba–. Las temporadas líricas de Madrid y Barcelona contrataban a cantantes extranjeros hasta para los papeles más insignificantes, creando una angustiosa incertidumbre de futuro para los nuevos valores.

*Antología* iniciaba en Norteamérica una nueva gira de seis meses de duración que le llevó a Puerto Rico, San Antonio (Texas) y Miami (Florida). Se desplazaron a Israel, posteriormente a Nueva York, Nueva Orleans (Louisiana); Canadá, (Montreal, Ottawa, Québec y Toronto) Washington y Los Ángeles (1984). El cuadro de cantantes de esta gira, encabezado por Lavirgen, lo compusieron Mary Carmen Rodríguez, Josefina Arregui, Ana de Guanaterme y Alina Sánchez, el barítono Antonio Ramallo, los tenores Francisco Mudarra y José Rioja. Tras una gira por la geografía española, también conquistaron París. En 1985, *Antología* viajó hasta Japón, emprendieron la tercera gira norteamericana y arribaron al Teatro Monumental de Madrid (octubre de 1985). Para entonces, más de sesenta millones de espectadores de treinta países de todo el mundo la habían aplaudido.

La opinión de la crítica sobre el espectáculo *Antología* oscilaba entre dos polos. Desde la consideración como un espectáculo básico para iniciar a los espectadores en el género a través de los números más populares y vistosos, siendo el segundo paso, e ideal, el que contemplaran las zarzuelas completas

(Javier Parra, *Ya*), pasando por su admisión como un trabajo teatral de primer orden, reconociendo la sabiduría de un espectáculo que funcionaba (Eduardo Haro, *El País*), hasta llegar a los puristas que consideraban que *Antología* no era zarzuela y, por supuesto, aquellos que seguían sin aceptar el género.

Múltiples puntos de vista para un espectáculo bien recibido por el público y rentable, como lo demostraba el hecho de que en 1986 el proyecto de *Antología de la Zarzuela* se mantuviera en el Teatro Monumental de Madrid, emprendiera una cuarta gira por Estados Unidos y alcanzara Francia, Italia y España (junio a noviembre).

El tenor fue nombrado Académico de la Real Academia de San Romualdo de San Fernando (Cádiz) y recibió un homenaje en Fabbrico como uno de los grandes intérpretes del Don José, ambos en 1984. Al año siguiente recogió el tributado por parte de los admiradores del cuarto y quinto piso del Gran Teatro del Liceo (julio 1985). Era el reconocimiento de los “Lavirginistas” y de las autoridades de la Generalitat sumadas al acontecimiento.

Pedro Lavirgen afirmaba que llevaba veintiocho años cantando, cosa insólita en la mayoría de sus colegas, dado que lo normal era mantenerse sobre el escenario de quince a veinte años. Según sus cálculos, aún podría otear un horizonte de cinco años cantando, antes de dedicarse a otras actividades. Hablaba de su vida profesional como un cambio con mucha suavidad, en la que tras ser un tenor de ópera solista, en una transición sin trauma, volvía con Tamayo, con el hombre que le llevó a los escenarios. La zarzuela le proporcionaba continuidad de trabajo y la oportunidad de volver al género que le había lanzado a la fama. Y esto era precisamente lo que ahora le entregaba: el prestigio que gracias a ella poseía. Con respecto a José Tamayo al papel desempeñado en la zarzuela, le reconocía la dignificación del espectáculo y cómo llegaba a las nuevas generaciones de público rompiendo los moldes antiguos.

El premio “Federico Romero” de 1986 puso el broche de oro a su labor de promoción de la zarzuela. Durante cuarenta años había repetido, a modo de *ostinato*, su punto de vista según el cual, la zarzuela se prodigaba poco, señalando como causas la escasez de compañías, debido a los excesivos gastos y la poca

ayuda o protección que se prestaba. Ante una posible crisis, su propuesta para combatirla residía en la presentación de la zarzuela con dignidad y con moderno sentido escénico.

Entre las contadas actuaciones ante el público operístico debemos citar que ofreció *Tosca* en Oviedo, resultando un Cavaradosi de pleno logro escénico, aunque algo velado. Adoleció de calidad tímbrica en algunos pasajes, con agudos brillantes, aunque la expresión fue siempre emotiva (diciembre de 1984). En junio de 1986, su anunciada presencia para una nueva producción de *Carmen* en Sabadell suscitó una enorme expectación al público barcelonés. Fue el tenor idóneo para Don José, bordando el personaje hasta en los más mínimos detalles y demostró ser una de las voces más emotivas y magníficamente calibradas para el mismo.

En noviembre de 1987 volvió al escenario del Teatro de La Zarzuela de Madrid con la zarzuela cómica en un acto: *El dúo de la Africana* de Manuel Fernández Caballero.

En marzo de 1988 la familia Lavirgen-Baena pasó por las horas más tristes de sus vidas al fallecer el primogénito Antonio Luis. La entereza y profesionalidad del tenor le conducía de nuevo al escenario en Santander (julio 1988), donde ofreció un Don José pleno, dramático, macizo, como si el propio Bizet hubiera estado presente. En la misma ciudad, al año siguiente, destacó por su timbre, su buen decir y la densidad dramática que supo dar a *I pagliacci*.

Exitazo fue el concierto de zarzuela en Nueva York, en el Auditorio de la Organización de las Naciones Unidas (1988). Una oportunidad excepcional para promocionar la música hispana a nivel internacional, que también llevó a Dublín. En noviembre de ese mismo año interpretó *Don Carlo* su última actuación ante el público del Gran Teatro del Liceo. Durante diecinueve temporadas del Liceo hemos asistido a las profundas transformaciones que se produjeron en el mundo de la ópera de Barcelona. A lo largo de las mismas ha ido desapareciendo el Divo, quedando diluido el protagonismo de la voz en el conjunto de la obra, en cuyos elementos, la orquesta, la presentación y la escenografía alcanzaron su punto de equilibrio.

Pedro Lavirgen fue uno de los cantantes españoles que alcanzaron pronto una categoría internacional gracias a la labor de Juan Antonio Pamias. Efectivamente durante ese periodo de la historia del Liceo, el empresario dio un primer impulso a las voces prometedoras. Lavirgen, con su extraordinaria vocación, fidelidad y honradez profesional, pasaría a ser un tenor de la casa. Soporte de toda la programación, interpretando un repertorio duro, es recordado por su voz ancha, de tendencia dramática y generosa, con una brillante impostación, cosa difícil, en las últimas notas del agudo. Su firme carrera tuvo un pilar sólido en la historia de este teatro, recogida en las referencias a las que hemos hecho mención.

En 1989, La Solana (Ciudad Real) inició una serie de reconocimientos al tenor con el nombramiento de “Juan Pedro Mayor”; al que siguió, en la edición de 1990, con el galardón “Rosa del Azafrán de Oro” y, en el 91, con un monumento y una calle.

Otros acontecimientos musicales son los que marcaron 1989. Pedro Lavirgen abrió con la ópera *Payasos* un Festival de Arte Lírico de La Habana (Cuba, octubre). Obtuvo un clamoroso éxito en su interpretación de Canio, con más de ocho minutos de ovación. Supo dar a su papel toda la fuerza, la sensibilidad y el patetismo que el personaje requería, orlado con una voz cálida y segura, llena de matices. Éxito que repitió sumado a un Concierto Lírico en que cantó la romanza *No puede ser, esta mujer es buena...* y el dúo de *La leyenda del beso*. El segundo gran acontecimiento vino cuando el tenor y Montserrat Caballé ofrecieron un Concierto en la Mezquita-Catedral de Córdoba (noviembre). La soprano recordaba el color de su voz, la forma interpretativa: “Y es que Pedro es insustituible”, afirmaba.

En marzo de 1990, el Gran Teatro de Córdoba vivió el reencuentro con la ópera a través de dos funciones de *Carmen*. Demostró ser uno de los grandes intérpretes de Don José haciendo gala de portentosas facultades de tenor dramático, una maravillosa dicción y su mundialmente reconocida maestría: Fue cada vez a más y bordó su romanza de la flor culminada con escalofriante y vibrante pasión. El público de entonces no supo que sería la última vez en que el

*Don José* más creíble e internacional actuaba operísticamente en su tierra; tampoco el de Murcia, donde intervino unos días después. Pedro Lavirgen no volvería a representar ópera alguna.

Sí realizó recitales, dado que este fue el medio de expresión con el que pudo mantener un contacto con el público y ver satisfecha su necesidad de expansión vocal; por ello, durante 1990 y 1991 acudió a distintos puntos de la geografía española: la provincia de Córdoba y Andalucía, donde ofreció un ciclo de conciertos, La Coruña, Madrid, Colindres (Cantabria), Cádiz...

Las muestras de cariño se fueron sucediendo en Córdoba: nombrado Hermano de Honor de dos Hermandades; un emotivo homenaje como Socio de Honor de la Asociación Lírica Cordobesa, poniendo su experiencia como asesor de la misma a partir de 1993.

Efectivamente, fue estrechando su apoyo hacia la zarzuela y escribiría un texto confirmando la necesidad de su reivindicación cultural. Describía el notable incremento de público que se estaba produciendo; incluso nos hablaría de la zarzuela como una música que integraba a todos los españoles: “Nuestra zarzuela es una bandera musical que cualquier español exhibe con orgullo, y sin la menor reserva de tipo regional, autonómico, político y étnico. Es, sin duda, la bandera que nos integra a todos sin condicionamientos mentales o ideológicos”.

Ponía de relieve una vez más la importancia cultural de esta actividad teatral de la música, así como la carencia, a nivel oficial, de estructuras para presentarla al público. La zarzuela se había tratado siempre como género menor, pero no desde el compositor, sino por los vestuarios de guardarropía, cantantes muchas veces no excesivamente brillantes, los decorados para salir del paso, etc. cuando tiene la misma categoría que la ópera, tanto a nivel musical como de espectáculo. Afirmaciones que se suceden en la prensa.

En mayo de 1991, nuestro protagonista se sumó a la Gala Lírica del Teatro de la Maestranza de Sevilla. Un espectáculo único a escala mundial. Posteriormente tuvo otros encuentros relevados ante los públicos de México, Madrid y Sevilla, relacionados igualmente con los actos culturales organizados en torno al Descubrimiento de América o Exposición Universal de Sevilla de 1992.

En México sus intervenciones en *La tabernera del puerto*, *La bruja* y *La Dolores* fueron decisivas; como señaló la prensa, conservaba en muy excelentes condiciones sus facultades (agosto 1991).

En Madrid se presentaba con una Gran Gala Iberoamericana de la que Antonio Fernández-Cid elogiaba el irrenunciable calor temperamental y valentía de veterano en Pedro Lavirgen, muy justamente ovacionado por su bravura en *La taberna del puerto* (octubre 1991). Posteriormente fue llevada a Puerto Rico.

Cuando subió al escenario del Auditorio de la Isla de la Cartuja de Sevilla, intervino en un nuevo espectáculo: *Antología de la Zarzuela 1992* en el que su voz recia, honda, sentida y vibrante daba auténtica credibilidad a su actuación. Sus intervenciones solistas y los dúos hablaban de su garra y sentimiento ante tan noble género. Conservaba un fiato y una expresividad que, tras una intensa carrera, hablaban del gran tenor que siempre había sido (junio 1992). Se despidió así de la vida escénica, motivo por el cual se organizó un Homenaje Nacional en Madrid (1993) en el que recibió, entre otros muchos, el elogio de los propios colegas. Un acto que dio paso a otros organizados en su honor.

Cerramos la carrera de Pedro Lavirgen en 1993, fecha oficial de su retirada de los escenarios. Sin embargo, aunque se despidió del mundo escénico, su trayectoria profesional se amplía hasta nuestros días, dado que no ha dejado de intervenir en otras facetas vinculadas con su profesión.

Ejerció como profesor en el Conservatorio Superior de Música de Madrid hasta la fecha de su jubilación, en septiembre de 1995, aunque la labor docente la mantiene en su propio domicilio. También en el ámbito de la enseñanza ofreció Clases Magistrales de Canto.

Se ha volcado como asesor de la Asociación Lírica Cordobesa, gracias a la cual la lírica ha tomado un nuevo rumbo en la ciudad, contando con producciones propias de altura que han dignificado la zarzuela.

Mantuvo su actividad concertística. Unas veces con recitales a sólo, con un escogido repertorio adecuado a sus características vocales, en base a canciones italianas y con páginas de zarzuela, o a dúo.

Ha formado parte de los miembros del jurado de los concursos de canto y junto a los concursos reconocidos por su larga trayectoria, en 1998 se creó el Concurso Internacional “Pedro Lavirgen”, el primero de esta naturaleza que se organizaba en Andalucía, en concreto en el Teatro Victoria de Priego de Córdoba. Organizado por ese Municipio y la Obra Social y Cultural de Cajasur se sucedieron las ediciones del 2000, 2002 y 2004. La realización de este concurso supuso la consolidación de un encuentro lírico de gran prestigio en los ambientes musicales de dentro y fuera de nuestro país, un acercamiento a las voces prometedoras así como la presencia y el disfrute de voces internacionales como Alfredo Kraus, Fiorenza Cossotto y Carlos Álvarez, que sin el pretexto del marco de una Gala para el concurso seguramente no hubieran hecho su presencia en la ciudad.

Han sido numerosos los premios y menciones recibidas por el tenor y, dado el carácter de síntesis de estas líneas, señalaremos la concesión de la Medalla de Plata de Andalucía en 1996, y cómo su nombre rotula las calles de diferentes localidades: junto al callejero de Córdoba, figura en las localidades sevillanas de Alcalá de Guadaíra y Dos Hermanas, y en la alicantina de Aspe. Entre los homenajes destacaremos los organizados por los Ayuntamientos de Santander, Córdoba y Bujalance.

Efectivamente, su pueblo natal recoge su nombre para la Escuela de Música “Tenor Pedro Lavirgen”. Tras una semana de Homenaje a su Hijo Preclaro Predilecto (Título concedido en abril de 1971) celebrada en junio de 2002, dedicó un espacio urbano a tan ilustre andaluz. Desde entonces, responde al nombre de “Plaza del Tenor Pedro Lavirgen”, con un busto, todo junto a la casa natal en la puede leerse la placa dedicada. Pedro Lavirgen fue profeta en su tierra.





**PARTE SÉPTIMA**  
**SEMBLANZAS Y CODA**



Hasta aquí hemos expuesto la trayectoria artística de Pedro Lavirgen, insertada en el panorama histórico-musical que ha rodeado al intérprete lírico. Para llevar a cabo este proceso, hemos ido aportando toda la documentación con la que hemos elaborado una cadena de argumentaciones ordenadas en una exposición, intercomunicando toda la información que ha quedado articulada desde lo histórico. Siguiendo el sistema clásico de relato de los hechos, y manteniendo la lógica de la comunicación, hemos ido ofrecido un juicio sobre ellos para, finalmente, culminar en un resumen.

En esta séptima y última parte del estudio, denominada *Semblanzas y Coda*, expondremos el punto de vista que sobre el tenor nos han proporcionado diferentes personalidades que han estado vinculadas a él. Seguidamente, hacemos un análisis crítico sobre la presencia que, como figura relevante de la lírica internacional, tiene en diversas referencias bibliográficas. No incluiremos los artículos aparecidos en revistas especializadas de música o en la prensa (labor que ya hemos realizado, junto a los oportunos comentarios bibliográficos), sino que revisaremos la imagen que del tenor se ha proyectado en publicaciones de ámbito más local y regional, obras de carácter histórico en general y estudios especializados de Historia de la Música.

Finalmente, un último paso de este trabajo lo ofrecemos con la exposición de nuestras propias conclusiones. Estableceremos diferentes etapas en la trayectoria profesional del tenor y analizaremos el repertorio presente en cada una de ellas. Llegado este momento, podemos contrastar los objetivos iniciales y dar respuesta a los interrogantes que guiaron esta investigación.

## 1. SEMBLANZAS

Los testimonios escritos que hemos manejado nos han descrito al tenor en diferentes facetas. Junto a éstos hemos considerado muy interesantes otras valoraciones acerca de la labor desempeñada por Pedro Lavirgen. Para ello hemos nos hemos servido de unos testimonios orales, como son las entrevistas ofrecidas en exclusiva en las que nos muestran su punto de vista: un crítico, Pablo Nadal; un aficionado y admirador, Francesco Brugnoli; un foniatra, Eduardo Lucas; un agente teatral, Luis Andreu, y dos compañeras de reparto y figuras internacionales de la lírica, Fiorenza Cossotto y Montserrat Caballé.

El crítico Pablo Nadal, en una entrevista que nos concedió en Barcelona cuando estábamos iniciando esta investigación, nos explicaba que Pedro Lavirgen se ha caracterizado por una entrega total sobre el escenario: “él cantaba lo mismo para un gran teatro como para el que fuese, era una cosa que le salía de dentro y lo hacía sin un mínimo de reserva. Eso demuestra que él en el escenario sentía y se entregaba enormemente, y eso, el público, a la larga, lo agradecía mucho, aportando al mundo de la lírica el principal rasgo de su personalidad: el temperamento”. Observamos cómo en este aspecto, coincide con la crítica periodística. A requerimiento nuestro, Nadal define la voz de Lavirgen como “una voz sólida, muy consistente, muy bien proyectada, de tenor lírico-spinto, o sea, más cerca del dramático que del lírico”.<sup>1</sup>

El mayor éxito profesional que le recuerda este crítico es la ópera *Carmen*. Duda de que nadie en los últimos 30 años haya hecho Don José como él:

“Un papel que le venía muy bien porque se ha de cantar al expresar, con un temperamento decisivo en los actos tercero y el cuarto. Como tenía una muy buena línea, podía *apianar* muy bien en el primero y segundo acto.

---

<sup>1</sup> Entrevista Pablo Nadal realizada por la autora (Barcelona, 30 de marzo de 2001).

Posteriormente, no digo que se desbocase, pero aquel temperamento lo invadía todo”.

En Barcelona sorprendió cuando hizo por primera Radamés, donde el temperamento no ayuda tanto, o sea, es más de cantar exclusivamente; y también ha sido magnífico su Canio. Pero en el Liceo, además de haber tenido éxitos clamorosos, se le quería mucho:

“Una persona que se hacía querer, muy entrañable, porque nunca tenía un no para nadie. Cuando salía y le iban a pedir autógrafos, estaba abarrotado de gente y él siempre trataba muy bien a todo el mundo; o sea, que además de admirársele como artista, se le quería también como persona, y se le sigue recordando”.<sup>2</sup>

Un gran aficionado a la ópera y seguidor de la carrera de Pedro Lavirgen, tanto en Liceo como en el extranjero es Francesco Brugnoli. Le faltan las palabras de agradecimiento para el tenor en gratitud por las veladas que le ha hecho disfrutar, así como para hablar sobre su voz:

“Era la voz mixta más exuberante, en ciertas óperas de Verdi, Puccini, Mascagni o Giordano. Era la voz ideal, acompañada de una prestancia escénica y de actor donde los personajes escénicos se confundían con el intérprete que los moldeaba a su gusto, hasta que el espectador entraba en una espiral que el gran cantante actor fabricaba a su alrededor y poco a poco, como si se tratara de una telaraña, te hacía entrar en el juego escénico moldeado a su gusto. Era cuando la voz provocadora, acompañada de un juego escénico ideal fabricado por el artista, te hacía vivir los momentos más álgidos de la obra en que él participaba. Cuando se reúne todo ello en una sola persona se dice que es un artista completo, y todo eso es Pedro Lavirgen (.) Puedes escuchar mil tenores sin saber el nombre de ninguno y cuando le toca el turno a Pedro Lavirgen sabrás que el él, su forma de decir la *palabra musical* es única al punto que cuando escuchas a un alumno suyo, al margen del color de la voz, sabes quien es su maestro.”<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> *Ídem*. Desde que escogimos la figura del tenor como tema de nuestra investigación, nos propusimos entrevistar a otras personalidades relacionadas él. Nuestra mera presentación como estudiosa de Lavirgen nos ha permitido su acceso. Reconocemos que la ocasión de entrevistarlos nos sorprendió en un momento muy inicial, nos faltaba una enorme perspectiva sobre el tenor. A pesar de ello, el derroche y generosidad de los entrevistados contrarrestaba nuestras carencias y, como podemos comprobar, son unos testimonios enriquecedores.

<sup>3</sup> Carta de Francesco Brugnoli que nos fue remitida en julio de 2002.

Como explicaba en Lérída, presentando al insigne tenor con ocasión de unas Lecciones magistrales, Pedro Lavirgen creaba, vocal y físicamente a sus personajes en los grandes escenarios del mundo. Para ello ponía a su servicio una voz pastosa, firme, potente y manejable.<sup>4</sup>

El siguiente punto de vista que mostramos es el que nos ofrece el foniatra Eduardo Lucas Bueso, un testimonio realmente muy valioso, como aficionado a la ópera y conocedor del instrumento vocal. En este sentido, aborda la descripción de la voz de Lavirgen atendiendo a los rasgos físicos, fisiológicos e interpretativos:

“La voz de Pedro Lavirgen es la de una voz pura de tenor dramático, mas hacia lo spinto, es decir entre lo lírico y lo dramático. Como en todos los cantantes dramáticos posee una voz grande, no solo en volumen sino en la emisión ancha, del sonido rico en armónicos, lo que quiere decir que hay muchos puntos distintos de los resonadores que funcionan. Cuando un sonido es muy rico en armónicos porque la emisión es muy ancha, hay un componente natural y un componente artificial. El componente natural es la condición natural del cantante y el componente artificial es la técnica que aprende, que puede ser utilizando más o menos ese número de resonadores. En Pedro Lavirgen se daban las dos cosas: unas condiciones naturales de una voz grande con volumen, rica en armónicos y con un color viril y ancho, porque lo tenía y porque lo hacía más de lo debido.

Para mantener el sonido ancho, para hacer resonar tantos componentes, es necesario dar mucha presión de aire sobre las cuerdas, para que manden una columna de aire y sonido a muchos puntos, tantos agudos, como medios o bajos. Los resonadores bajos faringe, laringe e hipofaringe; la orofaringe y cavum, son resonadores guturales, unidos a los altos, requieren una presión mayor de aire, que se carga en las cuerdas vocales. Para sacar esos sonidos grandes hay que mandar más presión de aire sobre las cuerdas y cargar más el sonido, por eso, no sólo Pedro Lavirgen, sino todos los tenores dramáticos tienen «vidas cortas».<sup>5</sup>

---

<sup>4</sup> Vid. BRUGNOLI, F.: “El universo de la voz”, en: *La Mañana*, 5 abril de 1999, p. 24.

<sup>5</sup> Nos añade: “La longevidad de una voz es tanto mayor cuanto más ligero sea el sonido, cuanto menos peso tenga la voz, cuanto menos anchura, cuantos menos componentes guturales tenga, el resultado final es la suma de todos los armónicos. Un ejemplo lo encontramos en Corelli, del Mónaco, Bonisolli, Giacomini... todos tenores lírico- dramáticos en plenitud de facultades tienen carreras cortas: diez años, es ya normal; menos de diez es un déficit de facultades o de técnica muy inadecuada; de diez a veinte años es ya lo normal en un tenor dramático. Más de veinte años con una emisión pesante es ya un mérito”

Pedro Lavirgen está en un término medio y, en plenitud, desarrolló su carrera desde 1960 a 1976”.<sup>6</sup>

Según Eduardo Lucas, Pedro Lavirgen tenía una condición muy particular que es a la vez virtud y defecto: una voz desigual. Un centro, viril potente y grato al oído, pero con cierto grado de opacidad. Cuando pasaba al registro agudo (en esa etapa de plenitud) se tornaba en brillante, con *squillo*, con un agudo penetrante como si fuera un tenor lírico-ligero. Entonces eso era un defecto porque no era una voz homogénea, pero a la vez una virtud, porque era muy seductor oír un centro de una voz, que parece un barítono, que al pasar al agudo tiene toda la espectacularidad del lírico ligero. En vivo, era espectacular, pero aún más metálico cuando se escucha grabado.

La técnica vocal era particular, sin entrar en calificaciones de buena o mala, porque sólo la entiende como más o menos adecuada a la persona. La juzga en función al resultado, no sólo al artístico, sino a la longevidad del órgano vocal. En este sentido, Lavirgen tuvo una longevidad media normal y considera que su técnica era relativamente adecuada. Era un tenor de fuerza, de todo terreno, que cuando cantaba lo hacía al límite: una sala grande, un repertorio dramático y un temperamento como el suyo agresivo para la laringe. Tenía unas cualidades excepcionales y una técnica aceptable, porque es muy difícil manejar una voz tan grande.<sup>7</sup>

Pedro Lavirgen imprimía una intensidad dramática al personaje que hacía su canto muy emotivo. Teniendo su limitación física de la pierna y su no bella emisión central, era una voz emotiva, viril, heroica, rotunda, grande pero no especialmente bella, por ese punto de aspereza y opacidad, que compensaba por la

---

<sup>6</sup> Entrevista con Eduardo Lucas Bueso realizada por la autora (Jaén, 10 de febrero de 2003). El foniatra nos señalaba un obstáculo en la carrera del tenor: la diabetes, que no le ha permitido la utilización de cortisona.

<sup>7</sup> *Ídem* En un terreno especulativo, Eduardo Lucas considera que Lavirgen, con otros condicionantes técnicos, tal vez podría haber alargado su carrera y hubiera igualado más el sonido: si hubiera aligerado el peso de su emisión y perdido el carisma del temperamento en el canto, posiblemente hubiera ganado más, fisiológicamente, logrando un canto más cómodo. El repertorio en sí es pesado, y si a eso hace una emisión pesante, entonces hay una sobrecarga interior. De tomar ese camino probablemente hubiera perdido intensidad dramática. Como añadía, la longevidad de una voz disminuye en proporción al peso. El volumen y la anchura vocal es directamente proporcional a la limitación de los agudos. Es una contradicción fisiológica tener una voz ancha y con registro agudo.



intencionalidad dramática. El cantar con una tesitura completa y con un buen volumen de voz es lo que convierte el canto en tal excepcional: ser cantante de ópera y destacar, es fruto de la casualidad. Tienen que confluír una serie de factores a los que se le dan una excepcionalidad estadística en la historia del canto. Pedro Lavirgen tenía temperamento artístico y una tesitura impresionantes. Finalmente, Eduardo Lucas, nos señala que se puede reconocer en Lavirgen la antigua escuela de canto.<sup>8</sup>

Otro testimonio que presentamos es el que nos ofreció el agente teatral Luis M.<sup>a</sup> Andreu. Cuando le interrogamos sobre los aspectos vocales y artísticos a destacar en Lavirgen, su respuesta fue tajante y directa: “su vocalidad, su entereza y su honestidad. Un cantante extraordinariamente honesto con el público y consigo mismo”. Entre su repertorio, añade, tenía cuatro óperas en las que era sensacional, único: *Carmen*, *I pagliacci*, *Il trovatore* y *Aida*; “como las cantaba Pedro tendríamos que remontarnos años atrás para encontrar a alguien que lo hiciera como él”. Le abordamos sobre los posibles problemas escénicos derivados de la inmovilidad articular de la rodilla, e igualmente sin rodeos fue muy rápido en su respuesta: “No, absolutamente. Como gran artista, sabía perfectamente cómo arreglárselas”.<sup>9</sup>

En último lugar, las aportaciones a nuestro relato provienen de dos figuras internacionales de la lírica, compañeras de escena de Lavirgen: Fiorenza Cossotto y Montserrat Caballé, quienes en deferencia a él han nos han concedido su tiempo y su palabra.

---

<sup>8</sup> *Ídem*. Analiza los tenores previos y/o de su generación, que casualmente son Franco Corelli, Carlo Bergonzi, Giuseppe di Stéfano, Alfredo Kraus, Mario del Mónaco, Richard Tucker, Fritz Wunderlich, Nicolai Gedda, todos en la plenitud; y Jaime Aragall empezando como un meteoro. En total, afirma Eduardo Lucas, son diez tenores con una técnica antigua, muy diferentes a los que hay ahora. A lo mejor, el problema no está en los cantantes sino en encontrar “maestros adecuados”, como decía Alfredo Kraus, que viniesen de una tradición belcantista del siglo anterior.

<sup>9</sup> Entrevista a Luis M.<sup>a</sup> Andreu (Córdoba, 16 de marzo de 2001). Con ocasión del ensayo general de Montserrat Caballé en la Mezquita, aprovechamos la presencia del antiguo agente de Lavirgen para formularle unas preguntas improvisadas. Al hablar del movimiento sobre el escenario creía que a lo mejor el tenor pudiera pensar que sí se lo iban a notar, pero recordaba muchas funciones de gente que lo desconocía, y al final a lo mejor salía el comentario, y exclamaba: ¡Ah, pero es verdad! Ni siquiera se habían dado cuenta.

Fiorenza Cossotto nos habló de Pedro Lavirgen como un hombre extraordinario como colega y como artista. Es una “mosca blanca” en el firmamento de los cantantes y nos lo argumenta con las siguientes palabras: “porque teniendo una voz excepcional, bellísima, de color de extensión, de cómo cantaba, de temperamento, de todo... Siempre ha llevado una vida muy normal humilde y siempre estudiando”. Dentro del mundo de la envidia, de la persecución, de querer ser el primero, Pedro es inmenso por su humanidad; es como un hermano, un colega muy dulce y amable. Un amigo que ayuda a los colegas y no te hace sentir mal (de esta manera se hace todo mejor, se canta mejor que no como una lucha psicológica).

Añadía Cossotto, que el tenor había cantado en los grandes teatros del mundo, siempre con un éxito estrepitoso, y con él había hecho grandes, excepcionales espectáculos: *Aida*, *Il trovatore*, *Don Carlo*... y en todos era extraordinario:

“No ha habido una noche distinta a las otras, porque siempre ha estado en lo mejor de su voz: los agudos, el color, la generosidad en esta emisión, en el dar. Siempre se ha entregado, lo ha dado todo, no hay nadie que haya dado tanto como él”.

Cerraba la mezzo afirmando que se sentía muy feliz, porque al cabo de los años se había vuelto a encontrar con él y no lo encontraba cambiado: “es siempre él mismo”.<sup>10</sup>

Montserrat Caballé compartió escenario con Pedro Lavirgen, desde los inicios de la carrera del tenor. Como nos comentaba muy afablemente, tuvo la suerte de representar con él *Turandot* en Méjico, una experiencia muy grande, porque le hacía mucha ilusión: “por ser español y por cantar como cantaba”. Luego, más tarde, tuvieron la suerte de actuar nuevamente en distintos lugares: *Turandot* en el Liceo de Barcelona; las *Normas* de Madrid y Londres; un concierto en la Mezquita de Córdoba, etc., Lo que más ilusión le causó, sobre

---

<sup>10</sup> Entrevista a Fiorenza Cossotto (Córdoba, 31 de octubre de 2000). Camerino del Gran Teatro, tras su actuación en el Concierto de la final del II Concurso “Pedro Lavirgen”.

todo, fue la *Aida* en la Scala de Milán, una noche verdaderamente memorable y en la que él tuvo mucho éxito. Con respecto a esta última ópera, nos retrataba la intervención masculina:

“Cantaba un Ramadés espléndido y además, tenía un aporte de guerrero que podría ser muy bien el Ramadés egipcio que Verdi soñaba, porque tenía la *prontezza* en escena de la interpretación, de una interpretación genuina; nunca buscó subterfugios o efectos teatrales. Los efectos teatrales que él daba eran auténticos y entonces eso era algo que hacía grande su personaje siempre que lo interpretaba, cualquiera de ellos que fuera”.<sup>11</sup>

En el ambiente de trabajo lo recuerda como un excelente compañero, un aspecto también señalado por la mezzo italiana:

“Un compañero y un colega fantástico, una persona en la que por encima del canto está su personalidad como ser humano, que es muy grande (tiene mucho corazón y mucha dignidad) y en el teatro a veces esto cuesta encontrarlo. Por lo tanto, esta es una de las facetas que a mí más me conquistó de Pedro, en el buen sentido, de ver que tenía la ocasión de cantar con un corazón muy grande, que tenía una voz maravillosa y que era un compañero ideal en escena y fuera de ella también.”<sup>12</sup>

Montserrat Caballé no considera que Lavirgen padeciera ningún handicap:

“No, nunca, nadie, absolutamente hubo nadie que pudiera darse cuenta de ello, porque era de una inteligencia extrema y además de una dignidad en escena que es que hubiera sido absurdo hacer más, porque aquello ya era completo.”

A nuestra pregunta sobre qué ha aportado el tenor al mundo de la lírica, afirmaba que ha aportado mucha verdad:

“Él en el escenario era muy verdad, y en los ensayos, y en cada momento de su vida. Entonces, el teatro en el fondo es algo falso si no se va con el corazón. Entonces eso él ha aportado a la lírica, esa verdad en la escena que pocos usan,

---

<sup>11</sup> Entrevista a Montserrat Caballé (Córdoba, 16 de marzo del 2001). Con mucha amabilidad nos atendió durante un ensayo en la Mezquita- Catedral: Todo fuese por Pedro a quien le profesa admiración. Dicha entrevista fue realizada en el descanso del ensayo previo al concierto que ofreció el día 17, en el citado monumento, junto a Montse Martí y con la Orquesta de Córdoba. Una actuación programada por la Obra social y Cultural de Cajasur, para conmemorar la entrada del siglo XXI y al que asistieron más de 6000 personas. Véase “Magia Sonora de Montserrat Caballé en la Mezquita”, en: *El Día de Córdoba*, 18 marzo 2001, portada y p. 59.

<sup>12</sup> *Ídem*.

pero que él ha tenido a raudales, y esa dignidad como cantante, esa interpretación tan perfecta, tan homogénea. Los personajes que él ha interpretado, rara vez los he vuelto a ver y a escuchar con esa intensidad, con esa razón de ser del personaje. Lo vivía hasta lo más íntimo de su ser, y eso translucía naturalmente en escena, al público y a los que teníamos la suerte de cantar con él.”

La soprano igualmente daba respuesta a nuestro interrogante sobre qué aportaba a las futuras generaciones:

“Las futuras generaciones aprenderán mucha autenticidad de los personajes, de autenticidad en la música y la interpretación de la misma. Pedro además es un estilista en el sentido de que no canta Bizet como te canta Verdi o Puccini; cada uno tiene su estilo y él lo interpreta con el estilo de cada compositor. Eso también es de gran mérito porque normalmente uno puede confundir ideas y con él no.”<sup>13</sup>

## 2. CONFRONTACIÓN DE FUENTES

A continuación, pasamos a contrastar la información publicada sobre Pedro Lavirgen con los datos que hemos recogido a lo largo de esta investigación. Llegados a este punto estamos en condiciones de poder realizar una crítica bibliográfica, comparar las diversas fuentes y exponer nuestro punto de vista.

En un primer grupo de obras como son las enciclopedias de carácter histórico en general, la entrada “Pedro Lavirgen” figura en distintos tomos de la *Enciclopedia Universal Ilustrada Europa Americana* de Espasa Calpe; en concreto en ocho suplementos (información que hemos ido desgranando atendiendo a la descripción cronológica de los acontecimientos) y en un Apéndice.<sup>14</sup>

En el *Apéndice A-Z* del año 1996 se recoge una reseña biográfica, según la cuál debutó con *Aida* en México, por lo que se omite su primera etapa como tenor

---

<sup>13</sup> *Ídem.*

<sup>14</sup> *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo- Americana*. Espasa- Calpe, Madrid, 1970; Suplemento 1965-1966, pp. 1185, 1187, 1190 y 1191; Suplemento 1971-1972, p. 1045; Suplemento 1973-1974, pp. 1111,1117, 1119 y 1121; Suplemento 1977-1978, pp. 801-804, 809; Suplemento 1979-1980, pp. 989, 992, 996, 997 y 1000; Suplemento 1981-1982, pp. 879, 885 y 887; Suplemento 1993-1994, p. 1179; Suplemento 1997-1998, p. 1111. Cada uno de los tomos ofrece un resumen de la vida musical española. En los señalados, menciona a Pedro Lavirgen.

de zarzuela y ópera españolas. No obstante, tras desglosar su trayectoria, afirma que ha interpretado zarzuela. Lo define como un tenor dramático con una amplia gama de registros, entre el agudo y los graves, y una voz media pastosa, con la que se orientó hacia los papeles heroicos, épicos y veristas, obteniendo grandes éxitos en los decenios sesenta y setenta. Afirma que en algunos medios operísticos llegó a ser considerado como el “del Mónaco español”. Recoge algunos de los títulos que abordaba en el Liceo (remarcando una versión memorable en *Il trovatore*), pero no menciona sus 19 temporadas. En nuestra opinión, dedica demasiado comentario para *Otello*, cuando podía sintetizar los títulos más representativos de su carrera o dar más énfasis a su proyección como Don José. Por otro lado, no recoge ningún premio ni la labor docente.<sup>15</sup>

En el último apéndice publicado en el año 2003 por la propia *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo- Americana* de Espasa- Calpe, la edición retoma, en líneas generales, lo escrito en el apéndice del año 1996, pero al elaborar una síntesis cae en un error. Efectivamente, en la última cronológica señala que ha obtenido grandes éxitos en los años 1960-1970 (no en las décadas) e ignora por tanto la enorme trascendencia que tuvo para su carrera la década de los setenta. Entre los galardones, se recogen los dos premios Nacionales de Teatro de 1963 y 1972 (la fecha primera es errónea, pues la correcta es 1962); y el Premio Verdi de Oro de 1973. Omite cualquier referencia a grabaciones discográficas y finaliza recogiendo su labor docente como catedrático en el Conservatorio de Madrid.<sup>16</sup>

La *Enciclopedia Hispánica de la Enciclopedia Británica*, pese a que está editada en los años noventa, recoge una sintética trayectoria exclusivamente operística que refleja los años de debut en algunos teatros, hasta la fecha de 1975.

---

<sup>15</sup> Vid. *Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo- Americana*: Apéndice A-Z. Espasa- Calpe, 1996, p. 783.

<sup>16</sup> Cfr. *Enciclopedia Universal Ilustrada, Europeo- Americana*: Tomo V, Apéndice 1934-2002. Espasa -Calpe, Madrid, 2003, p. 4145. Ilustrado con un fotografía que atribuimos a un momento de su actuación en la Gala Lírica de Sevilla, 1991.

No recoge características vocales ni los personajes más representativos, omitiendo incluso *Carmen*.<sup>17</sup> Se incluye la figura de Pedro Lavirgen, en una línea muy similar a ésta, en el *Diccionario de la música, los hombres y sus obras* señalando como fecha de nacimiento el 31 de mayo, cuando lo correcto es el 31 de julio.<sup>18</sup>

La *Gran Enciclopedia Larousse*, tanto en las ediciones de 1985 como en la de 1990, sitúa el inicio profesional de Lavirgen en 1964, excluyendo cualquier vinculación con la zarzuela. Lo define como un tenor de extraordinaria fuerza dramática.<sup>19</sup>

La *Gran Enciclopedia de España*, publicación de 1998, ofrece también una síntesis de la biografía de Pedro Lavirgen hasta 1975, e incluye algunos de los galardones que ha recibido.<sup>20</sup>

La *Gran Enciclopedia de Madrid Castilla -La Mancha* de 1988, analiza la zarzuela en ambas Comunidades Autónomas, así como la aportación de Pedro Lavirgen al género desde el espectáculo *Antología de la Zarzuela* de Tamayo.<sup>21</sup>

La *Gran Enciclopedia de Andalucía* recoge la trayectoria del artista andaluz. Señala que en septiembre de 1956 comenzó a estudiar con Barrisa, por lo que creemos que se trata de un error tipográfico, cuando quiere decir Barrosa; su debut en 1959 con *Marina* y su condición de tenor solista de la Compañía “Amadeo Vives”. Señala su salto a la ópera debutando en México en 1964, momento en que abandona la zarzuela (no del todo cierto, pues en España hubo de cantar género en español, zarzuela y ópera, durante al menos dos años más); y comenta una carrera de éxitos internacionales por los teatros mundiales, especialmente los italianos, marcando el momento cumbre de su carrera cuando

<sup>17</sup> Confróntese *Enciclopedia Hispánica*. Volumen 2. Enciclopedia Británica Publishers. Inc., EE.UU. 1990-1991, p. 40.

<sup>18</sup> HONEGGER, M.: *Diccionario de la música, los hombres y sus obras*. Tomo I. Espasa Calpe. Madrid, 1987, p. 632.

<sup>19</sup> Cfr. *Gran Enciclopedia Larousse*. Tomo 13. Editorial Planeta. Barcelona, 1990, p. 6419. Para la edición anterior remitimos a *Gran Enciclopedia Larousse: Suplemento II*. Editorial Planeta S.A., Barcelona, 1985.

<sup>20</sup> Vid. FATÁS CABEZAS, G.: (Dir.). *Gran Enciclopedia de España*. Tomo 12. Enciclopedia de España S.A., Barcelona 1998, p. 5685.

<sup>21</sup> Cfr. *Gran Enciclopedia de Madrid Castilla -La Mancha*. Tomo XII. Comercial Aragonesa del Libro S.A. Zaragoza, 1988, pp. 3385- 3391. La explicación sobre la zarzuela se ilustra con una fotografía del tenor en el momento de la interpretación de *La bruja*. *Ídem*, p. 3385.

actúa en la Scala de Milán. Finalmente, al referir lo galardones, cita el Premio Nacional de Teatro sin especificar a qué edición se refiere (debemos recordar que lo recibe en dos ocasiones).<sup>22</sup>

Como afirmó el propio Pedro Lavirgen, el tenor fue profeta en su tierra y las publicaciones de Córdoba no han dejado nunca de incluirlo. Tal es el caso de las obras *Córdoba y su provincia* o *Córdoba Ayer y Hoy*<sup>23</sup>, debiendo señalar, entre las referencias más amplias, las ofrecidas en *Los Pueblos de Córdoba* y *Los Andaluces del siglo XX*.

Ciertamente, en *Los Pueblos de Córdoba* el autor de la reseña (creemos que las iniciales corresponden al periodista y coordinador de la obra, Francisco Solano Márquez Cruz), ha elaborado una síntesis completa: recogiendo los estudios de Magisterio y los efectuados en el Conservatorio de Madrid (según hemos podido constatar solamente se examinó por libre del primer curso de solfeo y piano), omite en cambio a su profesor Miguel Barrosa. Así mismo, alude a los inicios con la zarzuela, el debut y la etapa en la Compañía Amadeo Vives, incluyendo, además (frente a todas las publicaciones hasta ahora comentadas) el éxito obtenido con *Doña Francisquita* en el Teatro de la Zarzuela. Desde la marcha a Milán se esbozan escalonadamente los debuts en algunos de los teatros más emblemáticos, señalando el cenit profesional con la *Aida* de la Scala y su labor docente. Finalmente, hace mención de algunos galardones y de las intervenciones del tenor en la ciudad (*Carmen* en 1990 y el recital de 1987, con Caballé en la Mezquita), así como su condición de académico correspondiente de la Real de Córdoba e Hijo Predilecto de Bujalance, donde una agrupación musical lleva su nombre.<sup>24</sup>

---

<sup>22</sup> *Gran Enciclopedia de Andalucía*. Tomo V. Promociones Culturales Andaluzas S.A. Sevilla, 1979, p. 2557.

<sup>23</sup> Véanse los breves recorridos biográficos del tenor, dado a conocer entre sus paisanos en GUARINOS CÁNOVAS, M.: (Dir.) *Córdoba y su provincia*, tomo IV, Ediciones Gever, S.L. Sevilla, 1986. Por su parte, el estudio de CARRIÓN, J.: (Dir.) *Córdoba Ayer y Hoy*. Editorial Prensa Española, Madrid, 2000, pp. 158-159, recoge a Pedro Lavirgen entre los cordobeses ilustres.

<sup>24</sup> Cfr. F.S.M.: “Pedro Lavirgen, cantante”, en: MÁRQUEZ CRUZ, F. S.: (Coord.) *Los Pueblos de Córdoba*. Volumen I. Caja Provincial de Ahorros de Córdoba. Córdoba, 1992, p. 294.

Cuatro años más tarde, en 1996 publicaron *Los Andaluces del siglo XX*, estudio en el que, por primera vez en formato de libro, se menciona con respecto a Pedro Lavirgen, sus inicios en el Coro del Hospital de San Juan de Dios, pasando por la influencia del párroco Senosiaín. A continuación, el ingreso en el Coro de Cámara de Radio Nacional de España, Miguel Barrosa y el estudio de música en el Conservatorio y Arte Escénico en la Escuela Superior de Arte Dramático (ya hemos aclarado anteriormente este punto).<sup>25</sup>

Finalmente, *Música y músicos en la Córdoba contemporánea*, en una obra que nos permite conocer la historia musical de Córdoba, sus instituciones y sus músicos. Por consiguiente, no podía faltar Pedro Lavirgen. En este caso, el autor ha realizado un extracto biográfico a partir de la obra de Joaquín de Sagarmínaga, tal y como nos remite.<sup>26</sup> Sin embargo, en otra de sus publicaciones, Juan Miguel Moreno, lejos de hacer un apunte biográfico, nos ofrece un testimonio de homenaje a quien tanto ha significado en el mundo de la zarzuela y de la ópera, y de quien Córdoba y los cordobeses debiéramos sentirnos particularmente orgullosos:

“Hombre de férrea voluntad, ahormada ya en sus años infantiles, y apabullante personalidad humana y artística, Pedro Lavirgen encarna los más grandes y tradicionales valores del cantante de ópera: una voz imponente grandes dosis de expresividad musical y escénica, un continuo deseo de superación y una entrega absoluta sobre el escenario. De ahí que, con indudable buen tino, el maestro Hernández Girbal lo calificase hace ya muchos años como «la verdad y generosidad en el canto»<sup>27</sup>. Autenticidad y sinceridad, efectivamente, que, unidas a unas portentosas facultades vocales y a una comunicativa musicalidad, haría de él un tenor de amplia proyección internacional desde finales de los años sesenta, al tiempo en que se convertía en unos de los grandes de nuestra lírica de todos los tiempos. ¿Quién no recuerda sus excelsas interpretaciones, algunas legendarias,

<sup>25</sup> Vid. *Los Andaluces del siglo XX*. Ateneo de Córdoba, 1996, p. 113.

<sup>26</sup> Cfr. MORENO CALDERÓN, J. M.: *Música y músicos en la Córdoba contemporánea*. Publicaciones CajaSur. Córdoba. 1999, pp. 239-240. Recoge una fotografía.

<sup>27</sup> Se refiere al artículo en el que describe las cualidades del tenor en pleno apogeo de la carrera HERNÁNDEZ GIRBAL, F.: “Pedro Lavirgen: la generosidad, la verdad en el canto. *Ritmo*. Madrid, n.º 691, 1977, pp. 20-21.



en títulos como *Carmen*, *Il trovatore*, *Otello* o *Turandot*? (...) Hacía de su oficio una extraordinaria expresión de pasión y vocación, y en definitiva, que encarnó con excelencia artística y profesional las mejores virtudes del tenor de ópera.”<sup>28</sup>

Junto a las publicaciones de carácter local, Pedro Lavirgen, como figura relevante de la lírica, tiene también presencia en publicaciones que compendian la Historia de la Música o la Lírica en particular. Entre las obras más antiguas destaca el *Diccionario biográfico de la Música*, de 1966. La propia fecha de edición limita los comentarios sobre su carrera: Indica que cantó como tiple en las iglesias de su localidad natal (tan sólo conocemos el desarrollo de esta faceta durante su ingreso en el Hospital de San Juan de Dios de Córdoba) y amplió sus estudios en Madrid con Barrosa. Señala los notables éxitos obtenidos en la interpretación de zarzuelas, actuando en Europa y en muchos países americanos, sitúa su debut en ópera con *Cavalleria*, en 1965.<sup>29</sup> En nuestra opinión, una reseña de carácter propagandístico un poco exagerada, en cuanto a la labor operística que pudiera desarrollar tras su debut en este terreno en 1964, con *Aida*.

La *Gran Enciclopedia de la Música Clásica* incluye la entrada Pedro Lavirgen. Señala su debut en 1959, con *Marina*; la labor en la ópera en Europa y Latinoamérica y destaca especialmente su *Carmen* de Bizet.<sup>30</sup>

En *Canto-Dicción*, en el apartado dedicado a grandes cantantes, se ofrecen unos datos muy sucintos sobre cantantes célebres citando “frases o comentarios de su época”. En cuanto a Pedro Lavirgen se recoge: “(1931). Excelente tenor español. Canta en el extranjero.”<sup>31</sup> Se produce, pues, un error; la fecha de nacimiento correcta es 1930.

---

<sup>28</sup> “Pedro Lavirgen o la pasión por el canto”, en: MORENO CALDERÓN, J. M.: *Desde mi atril*. Ediciones La Posada. Ayuntamiento de Córdoba, 2003. pp. 121-122. Escrito que le dedica en junio de 2001 a raíz de la presencia del tenor en la capital cordobesa para recibir el nombramiento de Socio de Honor de la Asociación de Amigos de la Ópera de Córdoba y tras la magistral conferencia que pronuncia Lavirgen sobre el tenor verdiano, en el marco de las II Jornadas de Ópera Abierta.

<sup>29</sup> Confróntese MATAS RICART, F.: *Diccionario biográfico de la Música*. Editorial Iberia, S.A. Barcelona, 1966, p. 583. Con el mismo título es reeditado en 1980.

<sup>30</sup> Vid. *Gran Enciclopedia de la Música Clásica*. Volumen 2. Editorial Sarpe. Madrid, 1980, p. 689. Incluye su fotografía.

<sup>31</sup> PERELLÓ, J., CABALLÉ M. y GUITART, E.: *Canto- Dicción (Foniatría estética)*. Editorial Científico-Médica. Barcelona, 1982, p. 45.

El *Diccionario de intérpretes y de la interpretación musical en el siglo XX*, publicado en 1985, incluye la entrada Pedro Lavirgen. Señala que nuestro intérprete comienza el canto con Barrosa, antes de estudiar en el Real Conservatorio de Madrid y marchar a Milán a estudiar con el maestro Alberto Soresina. Marca su debut en Zaragoza y una dedicación de cuatro años a la zarzuela, antes de debutar en el Liceo.<sup>32</sup> Es la primera vez que se concreta el nombre del maestro italiano.

También de carácter muy sintético es la referencia que efectúa el *Diccionario de la Música y los Músicos*, en el que por error señala al tenor discípulo de Barrera (cuando debe ser Barrosa). Sitúa algunos de sus debuts en las ciudades europeas, hasta 1975, y lo define como un excelente intérprete de papeles líricos, especialmente los de Verdi y Puccini.<sup>33</sup>

Entre las obras de carácter universal debemos resaltar la presencia de Lavirgen en el libro *Voci parallele* y en dos prestigiosas obras enciclopédicas como son *The New Grove Dictionary of Musica and Musicians*, de 1980, y el diccionario posterior de 1992, *The New Grove Dictionary Of Opera*.

El tenor Giacomo Lauri Volpi, escribió la segunda edición de su obra *Voci parallele* en 1960, fecha en la que prometió mantener su actividad para poder ofrecer en un futuro una referencia completa en la que diera cuenta de todos los cantantes. Por este motivo en 1977 presentó la tercera edición revisada y ampliada del mismo título. Como manifiesta su autor, la originalidad de su trabajo consiste en comparar dos a dos las voces con la misma virtud, no para exaltar a una en detrimento de la otra (como él nos recuerda, las comparaciones son odiosas), sino por la afinidad. Siguiendo esta línea en el Apéndice II, presenta en paralelo las voces de tenor siguientes: Dino Borgioli- Alfredo Kraus; Jaime Aragall-Luciano Pavarotti; Carlo Bergonzi- Plácido Domingo; Pedro Lavirgen-José Carreras y John O'Sullivan- Renato Francesconi.

<sup>32</sup> Confróntese PÀRIS, A.: *Diccionario de intérpretes y de la interpretación musical en el siglo XX*. Editorial Turner. Madrid, 1985, p. 387.

<sup>33</sup> Cfr. PÉREZ, M.: *Diccionario de la Música y los Músicos*. Tomo II. Editorial Istmo. Madrid, 2000, p. 252.

Con respecto a la pareja española comienza atribuyendo erróneamente la fecha de nacimiento. Al tenor Lavirgen le señala la fecha de 1935, cuando debiera ser 1930. Dando por válida la fecha del tenor catalán (1946), entre ambos se produce una diferencia de dieciséis años, y dice:

“Lavirgen insiste nel prodigarsi in una partitura singolarmente aspra e centrale che, a lungo andare, nuocerà alla sua voce maschia e omogenea. La Carmen offre a un temperamento sanguigno l’opportunità di slanciarsi a pieni polmoni nel gioco della passione straripante. Il che danneggia una voce tipicamente tenorile, per quanto ricca di smalto e di vigore agresivo. La laringe, organo delicatissimo, e il sistema nervoso non reggono lo sforzo che il verismo esacerbato impone all’attore-cantante, tutto cuore e slancio vitale.

Udii la bella voce di José Carreras al Liceo de Barcelona, nel torneo cui parteciparono, il 21 gennaio 1972, oltre 30 voci famose, in occasione del 125° anniversario della fondazione di quel teatro.<sup>34</sup> Pronosticai a Carreras una facile ascesa nel mondo teatrale in cui scarseggiano i tenori lirici. Infatti non tardò la rivelazione alla Scala del nuovo cantore, in *Un Ballo in Maschera*. Carreras tende ad aprire i soni (per imitazione di un vivente cantante dalla bella voce ma dalla tecnica errata) esponendosi a precoce decadenza.

I due artisti spagnoli signoreggiano la odierna vita teatrale con lo slancio delle loro voci esuberanti e duttili: più drammatica la prima, più lirica la seconda, ma affini per intima ispirazione e volontà di superamento”.<sup>35</sup>

---

<sup>34</sup> Recordemos que según el testimonio de Francesco Brugnoli, Lauri Volpi en este mismo concierto elogió la interpretación de Pedro Lavirgen y manifestó que éste debiera figurar en su libro *Voci paralele*, como así ha hecho.

<sup>35</sup> “Lavirgen insiste en prodigarse en una partitura singularmente áspera y central que, a la larga, perjudicará a su voz masculina y homogénea. Carmen ofrece a un temperamento sanguíneo la oportunidad de lanzarse a pleno pulmón en el juego de la pasión desbordante. Lo que daña a una voz típica de tenor, en cuanto rica en brío y en vigor agresivo. La laringe, órgano delicadísimo, y el sistema nervoso no resisten el esfuerzo que el verismo exacerbado impone al actor-cantante, todo corazón e impulso vital. Oí la bella voz de José Carreras en el Liceo de Barcelona, en el torneo en el que participaron además 30 voces famosas, el 21 de enero de 1972, con motivo del 125 aniversario de la fundación de aquel teatro. Pronostiqué a Carreras un fácil ascenso en el mundo teatral en el que escasean los tenores líricos. En efecto no tardó la revelación del nuevo cantor en la Escala, en *Un Ballo in Maschera*. Carreras tiende a abrir los sonidos (imitando a un cantante vivo con bella voz pero con técnica incorrecta) exponiéndose a una decadencia precoz. Los dos artistas españoles señorean la actual vida teatral con el impulso de sus voces exuberantes y dúctiles: más dramática la primera, más lírica la segunda, pero afines por íntima inspiración y voluntad de superación”. VOLPI LAURI, G.: *Voci parallele*. Bongiovanni editore. Bologna. 1977, pp. 230-231.

De su comentario sobre el tenor cordobés destacamos las virtudes que enumera de su voz: masculina y homogénea, exuberante y dúctil. En cuanto al personaje de Don José destaca la pasión desbordante que le pone, para una voz con brío y vigor. En su interpretación afirma que Lavirgen es todo corazón, por lo que como actor-cantante debiera cuidar que la tensión dramática no se traduzca en una tensión laríngea que pudiera dañar su órgano vocal. Un tenor dramático, frente al lírico Carreras, a los que une el autor por la voluntad de superación y por afinidad en la inspiración.

En las prestigiosas obras enciclopédicas *The New Grove Dictionary of Musica and Musicians* (1980) y *The New Grove Dictionary Of Opera* (1992) se reproduce el mismo texto referente al tenor español. Indica el lugar y fecha de nacimiento, el estudio con Miguel Barrosa en Madrid y su debut en el mundo de la ópera como Radamés en México, en 1964, el mismo año de su presentación en el Liceo en España como Don José. A continuación refiere su debut en el Metropolitan Opera (1969), en La Scala y en el Covent Garden (1975). Destaca así mismo, de la ciudad de Londres sus interpretaciones de 1978 como Pollione, junto a Monserrat Caballé, o retornando como Don José, con Teresa Berganza, en el Festival de Edimburgo. Finaliza con la siguiente frase:

“Has specialized in Italian lyric tenor roles, notably Verdi and Puccini, to which he brings a warm vibrancy and dramatic strength.”<sup>36</sup>

En ambas obras en inglés se omite la elogiada labor interpretativa que desarrolló con la ópera *Carmen* de Bizet, de la que, por cierto, Manuel Torregrosa Valero escribía:

“Resulta curioso que los primeros Don José fueran reclutados de entre los tenores de gracia (Garulli, De Lucia, el español Fernando Valero). La tradición española se impuso con Lázaro, Cortis y Fleta, y ha continuado luego con Pedro

---

<sup>36</sup> “Lavirgen es especialista en papeles italianos de tenor lírico, fundamentalmente en Verdi y Puccini, a los que él porta una cálida vibración y fuerza dramática.” SADIE, S.: (Editor) *The New Grove Dictionary Of Opera*. Volumen II. McMillan Publisher Limited. 1992, p. 1111. Se trata del más prestigioso diccionario de ópera de carácter universal. La otra obra del mismo editor a la que hacemos referencia es *The New Grove Dictionary of Musica and Musicians*. Tomo 10. London, McMillan Publisher Limited 1980, p. 554.

Lavirgen, uno de sus mejores intérpretes contemporáneos y con fulgores en alto, Plácido Domingo y José Carreras”<sup>37</sup>.

Florentino Hernández Girbal en su libro *Cien Cantantes españoles de ópera y zarzuela (siglo XIX y XX)* realiza una completa semblanza del tenor cordobés.<sup>38</sup> Empieza señalando que los obstáculos no existen cuando se posee una voluntad firme y para demostrar estas palabras elogia la personalidad del tenor Pedro Lavirgen: logró superar un problema físico presentado en su niñez y, merced a su solo esfuerzo y estudio, salir de la masa anónima de los coros para convertirse en un cantante por todos aplaudido.

En el recorrido biográfico que realiza, el autor muestra que ha tenido una fuente de información sólida sobre la que describe su marcha a Madrid y su labor como corista. El detalle en estas líneas no tiene otro sentido que demostrar cómo ha sido un tenor forjado a sí mismo: del debut en Zaragoza con *Marina* (julio de 1959) hasta 1964 en que José Tamayo le contrató para la Compañía Lírica Amadeo Vives. Después, narra su entrada en el mundo de la ópera, interpretando *Aida* en el Teatro Bellas Artes de Méjico y en el Gran Teatro del Liceo de Barcelona con *Carmen*, prestigioso escenario en el que ha intervenido durante diecinueve temporadas consecutivas –añade, record no igualado por cantante alguno–. Las esperanzas del antiguo corista se cumplieron y los triunfos se fueron multiplicando: *I pagliacci* en la Staatsoper de Viena, a la que tampoco ha faltado ningún año; *Tosca* en el Metropolitan de Nueva York, la misma temporada en la que también lo hicieron Jaime Aragall y Plácido Domingo; *I vespri siciliani* en el Colón de Buenos Aires con Sherrill Milnes, Martina Arroyo y Bonaldo Giaiotti; *Turandot* en la Scala de Milán. En los años siguientes las Termas de Caracalla en Roma, la Arena de Verona, San Francisco, Munich, Berlín y muchos más teatros que formarían una relación interminable.

---

<sup>37</sup> TORREGROSA VALERO, M.: “La edad de oro del melodrama”, en: AA.VV.: *Antonio Cortis. Un trono vicino al sol*. Generalitat Valenciana. Valencia, 1992, p. 69. El texto forma parte de la conferencia impartida por el autor sobre el tenor alicantino, en Denia 1991.

<sup>38</sup> Cfr. HERNÁNDEZ GIRBAL, F.: *Cien Cantantes españoles de ópera y zarzuela (siglo XIX y XX)*. Ediciones Lira, Madrid 1994, pp. 215-217. El libro recoge una serie de artículos dedicados a cada solista, que previamente fueron publicados en la revista *Ritmo*. Al menos, el texto dedicado al tenor cordobés corresponde íntegramente al siguiente: HERNÁNDEZ GIRBAL, F.: “Pedro Lavirgen: la generosidad, la verdad en el canto. *Ritmo*. Madrid, n.º 691, 1977, pp. 20-21.

Entre las óperas que componen su repertorio señala: *Carmen*, *Aida*, *Turandot*, *La fuerza del destino*, *I pagliacci*, *Cavalleria rusticana*, *Lohengrin*, *Lucia de Lamermoor*, *Il trovatore* y *Marina*. También hace un recorrido por algunos de los galardones (los Premios Nacionales de Teatro de 1963 y 1972; la Medalla de Oro del Círculo de Bellas Artes de Madrid en 1967; la Medalla de Oro del Círculo de la Opera de Méjico en 1965; la Medalla de Oro del Gran Teatro del Liceo de Barcelona en 1969; el Verdi de Oro de Palma en 1973; y el Premio internacional Jussi Bjoerling de Módena en 1977), cita la docencia en la Cátedra de Canto del Real Conservatorio de Madrid y nos recuerda las grabaciones de zarzuela y ópera.

Florentino Hernández Girbal describe vocalmente a Pedro Lavirgen con los siguientes términos:

“Su voz potente, cálida y vehemente conquista en seguida a los públicos por su brillantez y belleza. Su principal cualidad, aparte la rica materia prima, es la generosidad y la verdad en el canto. De ahí que siempre consiga romper la batería y llegar, limpia y emotiva, hasta el último de los espectadores. Este tenor nos ha emocionado muchas veces, tanto en Madrid como en Barcelona. Para nosotros una de las mejores *Forza del destino* se la oímos en el Teatro de la Zarzuela con Piero Cappuccilli, y su *Carmen* pocos han podido superarla desde los tiempos de Fleta, por su dramatismo y pasión (...) Pedro Lavirgen, siempre fiel a lo que los autores escribieron, sin usar recursos fáciles en busca de lucimiento, es siempre exigente consigo mismo y da, sin limitaciones, todo cuanto tiene en cada interpretación. Por eso su generosidad vocal, sus apasionados acentos, han producido siempre encendidas manifestaciones de entusiasmo. El mismo ha dicho: «Si la música cantada no tiene vida que pueda pasar a quien la escucha, su valor es nulo». Nada más cierto.”<sup>39</sup>

Las inexactitudes sobre la carrera del tenor son frecuentes en las referencias bibliográficas, como podemos comprobar; incluso cuando en una publicación dedicada al teatro español se explica la entrada de José Tamayo. En la labor del director teatral español se enumera una cronología con las producciones

<sup>39</sup> HERNÁNDEZ GIRBAL, F.: *Op. cit.* p. 217.

que ha efectuado. Al llegar a 1957, señala que dirigió a Pilar Lorengar en *Las golodrinhas*; a Conchita Piquer en *Puente de coplas*, y que dio la primera oportunidad a Pedro Lavirgen en Barcelona al enfermar el primer tenor que debía cantar *Doña Francisquita*.<sup>40</sup> Atendiendo a la documentación que hemos venido manejando, no podemos confirmar este testimonio: ese año el tenor era miembro del Coro del Teatro de la Zarzuela; en cuanto a las declaraciones del tenor, no ha referido este acontecimiento y tampoco su Diario personal centrado en ese año, lo recoge. Posiblemente hiciese referencia a algunas de las representaciones en que Lavirgen actuara de comprimario, en cuyo caso debió de ser a partir del año 1960.

Es el trabajo de Joaquín Martín de Sagarmínaga en su obra *Diccionario de cantantes líricos españoles* quien se adentra en terrenos escasamente pisados por otros grandes diccionarios de artistas de la lírica.<sup>41</sup> Ofrece una de las reseñas biográficas más completas sobre Pedro Lavirgen. Empieza señalando los estudios de solfeo y piano en el Conservatorio madrileño; a Carlota Dahmen y a Miguel Barrosa como sus profesores; los tres años como Corista de Coro del Teatro de la Zarzuela; el debut de solista con *Marina* en 1959; el contrato desde 1961 como primer solista de la Compañía Amadeo Vives de José Tamayo (aunque en este apartado, en nuestra opinión se omiten los títulos que abordaba), presentándose ese año en Madrid como Don Fernando. A partir de ahí comienza el desglose de su actividad operística; aunque, cuando señala el debut en el Liceo de Barcelona con *Carmen*, le atribuye como compañera de reparto a Fiorenza Cossotto, cuando realmente lo fue Inés Rivadeneira. Tras referir las ininterrumpidas temporadas de Barcelona y Viena, con los teatros más destacados nos va mencionando los títulos más representativos: *Carmen*, *Aida*, *Turandot*, *Tosca*, *Il tabarro*, *Visperas sicilianas*, *Don Carlo* y *Otello*, cerrando con la labor docente en la especialidad del canto (desde 1978-1995).

Posteriormente, nos va definiendo la voz de Lavirgen. A este respecto, la compara con la Francesco Corelli, por la anchura del centro, el grosor de muchos

---

<sup>40</sup> Confróntese AAVV: *Quién es Quién, en el teatro y en el cine Español e Hispanoamericano*. Centro de Investigaciones Literarias Españolas e Iberoamericanas, S.A. Barcelona, 1990, p. 854. Así mismo omite la labor de dirección y montaje, que efectúa Tamayo, de la ópera *Carmen*.

<sup>41</sup> DE SAGARMÍNAGA, J. M.: *Diccionario de cantantes líricos españoles*. Edit. Acento. Madrid, 1997, pp. 203-205.

sonidos de gran calibre y la forma de atacar ciertos agudos (valiéndose de un leve *portamento*, aunque sin incurrir, de todas formas, en algunas de las exageraciones del modelo) que en ambos se asemejaban. Sin embargo, señala una gran diferencia:

“Temperamentalmente, en cambio, los caracteres de ambos grandes tenores no podían ser más opuestos, pues mientras Corelli resultaba a veces algo distante, ofreciendo la impresión de que no se implicaba al cien por ciento en la vivencia del personaje, Lavirgen parecía anhelar a menudo una alta temperatura emocional, siendo su entrega absoluta”.<sup>42</sup>

Y añade que Lavirgen estuvo bajo la influencia de Miguel Fleta, como demuestra la *Marina* que cantó en 1963 en el madrileño Parque del Retiro:

“Su capacidad pulmonar le permitía entonces unos *fiati* increíbles, que eran el principal aliado a la hora de cincelar un fraseo pródigo en *filaturas* y ligados”.<sup>43</sup>

En este mismo sentido, *La jota de La bruja* de Chapí la califica de proverbial, en una concepción que se acerca mucho a la emotividad del gran tenor maño, aunque con el tiempo:

“La resistencia del fuelle pulmonar cedió algo y la generosidad de entrega produjo un cierto desgaste en los medios tan generosos, y los ataques –aún siendo muy bravos– requirieron un mayor uso de *staccati*, así como un esfuerzo adicional los siempre pujantes agudos”.<sup>44</sup>

De entre las grabaciones, hasta entonces salidas al mercado, señalaba dos disco del sello Hispavox: *Éxitos de siempre* y *Gala en la ópera*. Posteriormente, en el año 2003, con motivo de la tercera edición del Concurso Internacional de Canto de Priego dedicaba un artículo al tenor, “Pedro Lavirgen. Temperamento y control”, en que elogiaba la reciente aparición en el mercado del álbum *Grandes momentos* y escribía invitando a la escucha:

<sup>42</sup> Véase DE SAGARMÍNAGA, J. M.: *Op. cit.*, pp. 203-205. Es un trabajo pionero, referente de obras posteriores que aglutina las biografías de cantantes españoles. Así pues, nos ofrece información sobre compañeros de reparto del tenor. De la misma manera, el tenor aparece en numerosas ocasiones referenciado como compañero de reparto de cantantes, por ejemplo de Teresa Berganza, Ángeles Gulín o Inés Rivadeira, entre otras.

<sup>43</sup> *Ídem.*

<sup>44</sup> *Ídem.*



“Al recordarle se habla siempre de su temperamento, como si no existiera otra palabra capaz de definirlo. Y de hecho este temperamento existía, unido a una entrega absoluta, pero ambas cualidades estaban atemperadas por otra virtud fundamental: el control. Esa fue probablemente la herencia de Miguel Barrosa. Aunque pareciera que se extremaba en demostraciones de bravura, y si bien el arrojo tampoco le faltó tampoco nunca, el control técnico era la brújula de sus grandes interpretaciones. Sentada esta base, no siempre bien entendida ni comprendida, hay que señalar, a pesar de ello, que también tenía, si se quiere, alguna brusquedad en tal o cual arranque determinado, algo casi inevitable en partes tan dramáticas como las que le eran consustanciales.”<sup>45</sup>

En el *Diccionario de cantantes líricos españoles* se recoge, además, una extensa nota de Giorgio Gualerzi titulada “Italia chiama Spagna (e ringrazia)” acerca del papel jugado por los cantantes hispanos en los teatros de Italia. En ellos recabaron su gloria y conocimientos, al tiempo que ofrecieron su experiencia, en un interesante toma y daca. Cuando completa el panorama de cantantes de posguerra afirma que, aún por encima de la cuerda de sopranos, es mucho más relevante el variado cuadro de tenores. Entre ellos, constituye un primer grupo con los nombres de Juan Oncina, Eduardo Jiménez y Dalmacio González, del que forman parte los nombres de desigual resonancia como Carlo del Monte, Juan Bautista David, Bernabé Martí, Juan Lloveras y Pedro Lavirgen (“un vibrante Don José de los años setenta”); a los que se deben añadir los cuatro que ocupan un lugar artísticamente significativo en la historia de la vocalidad: Jaime Aragall, José Carreras, Plácido Domingo y Alfredo Kraus.<sup>46</sup> Como señala, y reincidiendo en esta idea, la dinastía de tenores es uno de los elementos distintivos de la tradición vocal española en sus relaciones con el teatro lírico italiano e internacional. Con respecto a Lavirgen es el único destacado con una ópera, en este caso la de Bizet.

---

<sup>45</sup> DE SAGARMÍNAGA, J.M.: “Pedro Lavirgen. Temperamento y control”. *Ópera actual*. Barcelona. nº 57, enero-febrero 2003, p. 26. Sección: Intérpretes Legendarios.

<sup>46</sup> Cfr. GUALERZI, G.: “Italia chiama Spagna (e ringrazia)”, en: DE SAGARMÍNAGA, J. M.: *Diccionario de cantantes líricos españoles*. Fundación Caja Madrid, Edit. Acento. Madrid, 1997, pp. 357-359.

Entre las publicaciones más actuales de carácter recopilatorio dedicadas a los cantantes españoles e hispanoamericanos, es una cita obligada nuestro comentario sobre dos de las más recientes aportaciones a la bibliografía española y en relación al intérprete objeto de nuestro estudio.<sup>47</sup> Entre las publicaciones de carácter general, el *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* (2000) y el *Diccionario de la Zarzuela España e Hispanoamerica* (2003). De carácter monográfico sobre el tenor: *Semblanza artística de Pedro Lavirgen* (2002).

El *Diccionario de la Música Española e Hispanoamericana* recoge al tenor de Bujalance como una de las más importantes voces de la década de 1960. Arturo Reverter, quien contribuye con su firma en esta obra, describe la voz de Lavirgen, siendo la primera vez que encontramos una referencia en términos de comparación con otras voces tenoriles españolas:

“Importante por la entidad del instrumento sólido, compacto consistente, ancho, de buena extensión, con un interesante color de spinto, en la estela de antecesores como Valero, Constantino o Altube; importante así mismo por la vibración del temperamento, el arrojo de la incorporación escénica y la honrada entrega”.<sup>48</sup>

Afirma que tan buenas cualidades se han visto mermadas, y nos ofrece una explicación sobre las posibles causas:

“Recortadas por una evidente falta de metal, de brillo, de timbre, por una escasa gama de colores, en consonancia con un estilo de canto más bien uniforme, y por una, al parecer, insalvable dificultad de tipo fonador que le ha impedido la necesaria liberación de la muscular en la emisión y ha cerrado una adecuada proyección en la zona de pasaje. Ello no ha sido obstáculo para que sus interpretaciones de un Don José (más adelante señala que es una de las óperas

---

<sup>47</sup> En ocasiones, un razonado criterio de elaboración puede dejar fuera a muchos protagonistas de la interpretación, como ocurre en la sugerente obra CASARES RODICIO, E.: *Historia gráfica de la zarzuela: del canto y los cantantes*. ICCMU. Madrid. 2000. Tal y como prologa su autor, se prescinden de los cantantes aún en activo o vivos, dado que dicho estudio se centra en los años en los que la zarzuela fue un producto de creación y consumo, y no sólo de lo segundo como es hoy en día.

<sup>48</sup> CASARES RODICIO, E.: (Coord.) *Diccionario de la música española e hispanoamericana*. Tomo 6. Sociedad General de Autores y Editores. Madrid, 2000. p. 803

carismáticas), un Canio, un Chénier o un Don Álvaro, sinceras aunque un tanto esforzadas, hayan sido merecidamente aplaudidas.”<sup>49</sup>

Seguidamente hace un esbozo biográfico, con una parca referencia a la vinculación del tenor hacia el repertorio de la zarzuela y una incorrecta atribución de años de estudio en el Conservatorio madrileño.

Este es el retrato realizado por una de las firmas más prestigiosas de la crítica española, especialista en publicaciones sobre discografía del mundo de la ópera. Aparte de sus propias palabras, Arturo Reverter nos remite como referencia bibliográfica al *Diccionario de cantantes líricos españoles* de Joaquín Martín de Sagarmínaga, aunque él no emplee o actualice la información.

Situados en el punto de nuestra investigación en el que nos encontramos, sí nos atrevemos a formular una valoración crítica sobre los términos que ha utilizado Arturo Reverter para condensar la carrera del tenor cordobés, señalando que las observaciones que realizamos a éste son igualmente válidas para otras publicaciones que aborden las mismas cuestiones. Comienza destacando la importancia de esta voz en el panorama español de la década de los sesenta. Rotundamente afirmamos que también lo es en la siguiente.

En cuanto a la descripción de las cualidades vocales, efectivamente todos los términos atribuidos han sido reflejados con frecuencia a lo largo de las críticas correspondientes a sus actuaciones. En cambio, no llegamos a comprender exactamente la equiparación de Lavirgen con Valero, Constantino o Altube, salvo que todos tienen en común el hecho de ser tenores posteriores a Gayarre, reconocidos en Italia y de carreras cortas. Fernando Valero y Toledano (1856-1914), sevillano conocido como “Il piccolo Gayarre”, destacó por su voz clara y de lírico, con un repertorio alejado del tenor cordobés, aunque ambos han sido muy reconocidos por *Carmen* y *Cavalleria*.<sup>50</sup> Florencio Constantino (1868-1919) poseía una voz clara, extensa y dúctil, que a juzgar por el repertorio debía ser

---

<sup>49</sup> *Ídem.*

<sup>50</sup> Véase DE SAGARMÍNAGA, J. M.: *Diccionario de cantantes líricos...*p. 322.

mucho más lírica, puesto que hizo *El barbero de Sevilla* y *Don Giovanni*. El tenor vasco, al parecer, se tomaba ciertas libertades con las partituras (*tempis*, estilo y texto), frente al cordobés destacado por su honradez.<sup>51</sup> Siguiendo el orden, el otro tenor vasco, Cristóbal Altube (1898-1951), era reconocido por su voz dramática, de brillantez y potencia; una voz difícil de mover en razón de sus propias características y de volumen torrencial. Observamos ciertas coincidencias en cuanto al repertorio, *Aida*, *Otello*, *Carmen* y *Payasos*; difiere en las incursiones al repertorio alemán *Walkiria*, *Tannhauser*, observando que por su naturaleza vocal no pudo plegarse a partituras que exigen una línea más belcantista, como *Norma* o *I vespri* que sí asumió Lavirgen.<sup>52</sup>

En una obra de síntesis como en la que escribe Arturo Reverter, echamos en falta la enumeración de las obras con las que ha triunfado. Aunque cita cuatro, creemos que no se pueden obviar las interpretaciones de Lavirgen como Radamés, Manrico, Calaf, Pollione, Don Carlo y Mario. Igualmente, se omiten los teatros o ciudades emblemáticas del mundo de la ópera; o siquiera la referencia a las ininterrumpidas temporadas en el Liceo de Barcelona o en la ópera de Viena (¡hizo carrera en Europa y América!). El público ha refrenado las actuaciones de Pedro Lavirgen con sus aplausos, sin que podamos hoy dirimir si éstos fueran merecidos o no. En cualquier caso se los otorgaron porque el tenor magnetizaba con su voz, durante la función se detuvo el tiempo y hubo comunicación público-intérprete. Así se recoge en los testimonios que hemos analizado.

Desde 1964 hasta 1979 fue virtud señalada su dominio del *fiato*, y probablemente el Pedro Lavirgen pletórico de medios sólo tuvo contadas ocasiones de lucirlos en España. Recordemos la ópera de provincias; en Madrid, donde en el 1978 interpretó una brillante *Norma*; o en el Liceo de Barcelona, donde ese mismo año era aclamado en *Aida* (al igual que en la *Carmen* de Viena y Edimburgo, o la *Norma* londinense). Hasta esa fecha se suceden las críticas de elogio, recordemos la ininterrumpida presencia del tenor en el Liceo de Barcelona.

---

<sup>51</sup> *Ídem*, pp. 111-112.

<sup>52</sup> *Ídem*, pp. 51-52. Según nos refiere, no se conservan grabaciones de Cristóbal Altube para tomarlas como referencia.

Para abordar las representaciones, por número de funciones y dificultades inherentes al repertorio, hubo una correcta conducta fonatoria, apreciable en la incuestionable calidad vocal que hemos apreciado en las grabaciones discográficas.

Nosotros hemos observado que la carrera del tenor tomó otro rumbo desde 1979 y diversas circunstancias nos han llevado como justificación a “cierto desgaste”: un agotamiento vocal (recordemos la apretada agenda de actuaciones de los tres años seguidos 1974, 75 y 76) a raíz de una diabetes, un abatimiento general en su estado de salud. Se tradujo en una etapa marcada por una serie de altibajos vocales en la que en ocasiones se podía dar una falta de brillo en el timbre (*mordiente*); una pérdida del apoyo por decaimiento (de solidez en el sonido, dado por el diafragma), inestabilidad que tal vez le llevara a empujar el sonido en vez de sostenerlo; una inicial frialdad vocal vencida hasta que la voz se calentaba, pero siempre con la proverbial generosidad del temperamento. El público admiró la buena línea de canto, el sentido musical y expresivo (damos por hecho la cuadratura, la impecable afinación y otras referencias a su musicalidad) aunque hubiese un menor atractivo vocal. La tan señalada honradez del tenor afloraba entonces, y se hablaba de la bravura con que se entregaba y compensaba lo que no siempre el timbre y el brillo de su voz viril, facilísima en los agudos, firmes y valientes, pudiera dar. Estos eran, a nuestro modo de ver, los atributos de generosidad y bravura a los que se referían críticos como Antonio Fernández-Cid.

Aun en ocasión de no estar en las mejores condiciones, debió existir un correcto manejo de la conducta fonatoria, pues adecuando el repertorio a las circunstancias vocales, todavía tuvo muchos años de entrega sobre el escenario. Por ello no comprendemos a qué “insalvable dificultad de tipo fonador” hace referencia Arturo Reverter. Afortunadamente, aunque no son muchos los registros sonoros de sus actuaciones, las grabaciones efectuadas en vivo son documentos históricos que nos han permitido hacer un recorrido por su propia trayectoria vocal y corroborar el manejo fonatorio del intérprete. Finalmente, señalemos que son numerosas las referencias biográficas que prescinden de la cita de cualquiera de los premios que recibiera el tenor cordobés.

Por todo lo señalado, aun cuando por la naturaleza de una publicación se tengan limitaciones espaciales, debe prevalecer el carácter informativo y divulgativo. Aspectos que, en nuestra opinión, no se cumplen en la última publicación ni en otras, dando una visión bastante sesgada acerca del tenor Lavirgen.

Sin duda, una de las obras más importantes relacionadas con nuestro intérprete que hasta ahora ha visto la luz, es *Semblanza artística de Pedro Lavirgen*, presentada en 2002, dentro del programa de actos que durante una semana le dedicara Bujalance.<sup>53</sup> A partir de una base documental recopilada por un admirador, sus paisanos decidieron elaborar un relato cronológico con el que divulgar el itinerario profesional del cantante, a través de cincuenta y ocho páginas, convenientemente ilustradas, y veintidós documentos fotográficos.<sup>54</sup> No le faltaban razones para tal empeño y especialmente interesantes nos ha resultado la compilación de datos, a partir de las fuentes que han manejado, así como todas las referencias con la localidad cordobesa y el rico material fotográfico que aporta.

En el *Diccionario de la Zarzuela España e Hispanoamérica* se recoge la entrada Pedro Lavirgen, trabajo firmado por Luis García Iberní, como una de las más destacadas voces de tenor españolas de la posguerra. A continuación puede leerse:

“Aunque ha triunfado con la ópera, sus primeros pasos los dio en el mundo de la revista, así en la temporada 1957-58 cantó en el teatro de la Zarzuela en la gran revista internacional *Carrusel Mágico* de Augusto Algueró y Ramón Vives. En la temporada 1962-63 formó parte de la compañía de José Tamayo con la que cantó *Doña Francisquita* y *El caserío*. A partir de ese momento se dedicó a la ópera pero ha grabado para Hixpavox diversas zarzuelas...”<sup>55</sup>

Finaliza con un minucioso listado sobre las grabaciones discográficas de zarzuela, el más completo de los que se han realizado sobre el tenor. Observamos

---

<sup>53</sup> GARCÍA, C. et all: *Semblanza artística de Pedro Lavirgen*. Ayuntamiento de Bujalance. 2002.

<sup>54</sup> Para una mayor información sobre la génesis y proceso de este trabajo remitimos a LEÓN, J.: “Presentación del libro *Semblanza artística de Pedro Lavirgen*”, en: *Feria y Fiestas 2002*. Concejalía de Cultura del Ayuntamiento de Bujalance, pp. 65-66. Se ilustra con un momento del acto de la presentación del libro, con el propio Pedro Lavirgen.

<sup>55</sup> CASARES RODICIO, E.: (Coord.) *Diccionario de la Zarzuela. España e Hispanoamérica*. Tomo II. ICCMU. Madrid, 2003, p. 117.

cómo nos aporta, como grandísima novedad, el nombre de la obra *Carrusel Mágico*, que interpreta Lavirgen en los años en que está compartiendo la formación vocal con su labor como Corista. Sin embargo, lamentamos que sea tan escueta la información, en cuanto que no sabemos si la intervención fue como solista o como miembro del Coro del Teatro de la Zarzuela (en el que ingresa el 20 de diciembre de 1957). La mencionada compañía que refiere es la Lírca Amadeo Vives, pero a ella perteneció Lavirgen como tenor solista desde 1961, tras una etapa anterior en que fue comprimario. La inclusión en el mundo de la ópera fue a partir del año 1964 (aunque previamente había interpretado *Carmen* de Bizet por toda España).

Consideramos que esta publicación no refleja en absoluto la trayectoria de Pedro Lavirgen vinculada a la zarzuela, y máxime cuando en otras biografías o publicaciones anteriores se ofrece una información de, al menos, el debut con *Marina* de 1959, el gran éxito con *Doña Francisquita* de 1962, la concesión del Premio Nacional de Interpretación Lírca de 1962, o su labor como Catedrático de Canto.

Sin extendernos demasiado, podemos afirmar que el género de la zarzuela española tuvo un mayor peso en la carrera del tenor, entendiendo que un profano que consulte esta referencia biográfica puede obtener una imagen distorsionada, dado que es un relato construido sobre una pobre labor canora en la zarzuela. Puede que el autor tenga razón en cuanto que no se prodigó con representaciones de zarzuela en el madrileño Teatro de la Zarzuela (realmente intervino con *Doña Francisquita* y *El caserío*, en la temporada 1962/63 y con *El dúo de la Africana* en la inauguración de la temporada de 1987), pero desde 1961 y hasta 1965 ha interpretado otros títulos, como *Bohemios*, *La bruja*, *La viuda alegre*, *Gigantes y cabezudos*, *Luisa Fernanda*, *Alma de Dios* o *La tabernera del Puerto*, en las ediciones de los Festivales de España, desarrolladas en plazas de toros, atrios y jardines; en las temporadas teatrales dedicadas a la zarzuela; con la Compañía de Mendoza Lasalle o, en su mayoría, con la Compañía Amadeo Vives. Como tenor ya consagrado interpretó *Doña Francisquita* en el Gran Teatro de Barcelona.

Pero es que, además, la zarzuela también ha formado parte de su repertorio, incluso ha realizado una gran labor en pro del género, defendiéndola ante la prensa, o a través de las romanzas y números de conjunto que ha incluido en los conciertos, llevando algunas de las páginas para tenor más emblemáticas hasta los públicos más lejanos. Tampoco podemos dejar de señalar las partituras que integraban *Antología de la Zarzuela*, todo un fenómeno teatral con el que Pedro Lavirgen dio la vuelta al mundo durante cinco años (1982-1986), y abordó las celebraciones desarrolladas en torno a la Exposición Universal de Sevilla.

Las publicaciones de carácter divulgativo o enciclopédico que acabamos de comentar, en general, han adolecido de un rigor expositivo, de una verificación y contraste de fuentes. Serán consultados y servirán de referente a futuros lectores, ofreciendo un vacío sobre la importancia de la carrera que Lavirgen ha realizado, no sólo en España sino también en el panorama internacional, cuando ha sido muy bien tratado por la prensa y público. Asimismo han olvidado, en nuestra opinión, exaltar la faceta de intérprete como un grado más sobre los atributos de gran tenor y cantante de ópera que otorgar a Pedro Lavirgen. La ópera es Teatro con mayúsculas, porque se puede ser un grandísimo tenor de ópera –técnica, bella voz, agudos rotundos y colocados, buena figura incluso– y no ser un intérprete del género. Puede cantarse con perfección los papeles y no interpretar, no encarnar los roles dramáticos sobre el escenario, con lo que el milagro no llegará del todo a producirse.

En esta faceta lo define Manuel Muñoz Moya, sintiéndonos plenamente identificadas con sus palabras:

“El intérprete, el gran intérprete operístico no canta a Don José, ni Ernani, ni Don Carlo, sino que, cantando, es Don Carlo, Don José o Ernani, de los que revela su entraña dramática y en los que se encarna mientras la función dura.” Quien viera *Carmen* con Lavirgen como Don José, siempre lo identificará con el personaje; también el recuerdo para el Radamés-Lavirgen o su Calaf pucciniano (el más grande, a juicio de Marta Ornelas, esposa de Plácido Domingo), sin olvidar tampoco sus Manrico, Álvaro, Ernani, Jacobo Foscari y otros...<sup>56</sup>

<sup>56</sup> Cfr. MUÑOZ MOYA, M.: “Pedro Lavirgen”. *El Trovador*. Extraordinario, III Jornadas de Ópera Abierta, 2002, pp. 28-29. El autor, gran aficionado a la ópera y presidente de la Asociación de Amigos de la Ópera de Córdoba, fue alumno de Miguel Barrosa.



Por ello, como un espectador y aficionado, que tuvo la dicha de ver a Lavirgen sobre el escenario, le perdura un recuerdo imperecedero del quehacer de Pedro Lavirgen como un cantante-actor extraordinario.<sup>57</sup>

Este factor, la percepción y la vivencia desde el público, son rasgos que no podemos olvidar; porque Pedro Lavirgen, como intérprete vocal, es el encargado de dar vida a los personajes; es el cantante que con su voz pone el color, el matiz expresivo y el corazón para que un texto y las notas musicales de un compositor recobren vida cada vez que se levante el telón. Para ello, nuestro tenor ponía una auténtica vocación al servicio del público, ambos vivían ese instante comunicativo y en la sala teatral se desencadenaban aplausos, ovaciones y bravos.

### 3. CONCLUSIONES

Una vez expuesta la trayectoria profesional del tenor Pedro Lavirgen y confrontadas las fuentes bibliográficas, procedemos a la exposición de las conclusiones. Para ello, definiremos las etapas en que hemos dividido su carrera: las características que han predominado en cada una y los títulos representados. Seguidamente, realizaremos un balance total de su carrera, atendiendo al volumen de representaciones por género y por países. Analizaremos el repertorio en un intento de establecer la tipología vocal del tenor; por último, incidiremos en las ideas más relevantes que ha aportado nuestra investigación.

Efectivamente, hemos establecido en su trayectoria profesional cinco etapas: primera etapa 1930-1961; segunda 1962-1965; tercera 1966-1977; cuarta, 1978-1981; y quinta etapa, 1982-1992. Veamos cuáles son las particularidades de cada una de ellas, el género y repertorio predominante, la paulatina ampliación de los títulos y las cualidades que, a raíz de sus interpretaciones, han sido señaladas en la prensa:

1) Primera etapa: 1930-1961. Estos primeros treinta años abarcan la infancia y madurez de Pedro Lavirgen, el periodo de formación e ingreso en diversas formaciones corales y su debut como solista.

---

<sup>57</sup> *Ídem.*

Pedro Lavirgen Gil, nacido en Bujalance (1930), ha sido un intérprete que se ha forjado a sí mismo. El germen de su afición lo podemos encontrar en el entretenimiento que se procuraba un niño meticoloso y observador que, impedido en sus movimientos para poder jugar, canturreaba. Una infancia que coincidió con los tristes años de la Guerra Civil Española y durante la cual padeció una enfermedad que le provocó el anquilosamiento de la articulación de su rodilla izquierda. Una vez finalizada la contienda, ingresó en el Hospital de San Rafael de Córdoba y su voz de tiple se sumó al Coro. Latía esta experiencia musical cuando a la edad de diecisiete años formó parte del Coro Parroquial de Bujalance. Cantaba en la cuerda de barítono, y como tal se había presentado al Concurso de Artistas Noveles, celebrado en Córdoba en 1948.

Para Pedro Lavirgen cantar era algo más que una mera forma de entretenimiento, motivo por el que abandonó, en 1954, su pueblo natal. Instalado en Madrid, con una vida musical más rica que una capital de provincias, ejerció de Maestro de Primera Enseñanza y se introdujo en las formaciones vocales más significativas: el coro Cantores de Madrid, el Coro de Cámara de Radio Nacional y el Coro del Teatro de La Zarzuela. Recibió clases de Carlota Dhamen, María Ángeles Ottein y Juan Pérez Flores, encontrando finalmente en el tenor Miguel Barrosa a su maestro de canto.

Se formó en las tablas del escenario. Lo hemos constatado teniendo en cuenta sus primeras intervenciones como corista, de donde pasó a comprimario y solista de la Compañías del Maestro Mendoza Lasalle y, especialmente, de la Compañía Amadeo Vives. Este desarrollo fue posible merced de una materia prima vocal exuberante, que fue plegándose al trabajo constante y meticoloso de su maestro.

En una de las giras con el Coro del Teatro de La Zarzuela se le presentó la oportunidad de suplir al tenor titular y debutó en el Teatro Miguel Fleta de Zaragoza con *Marina* de E. Arrieta (julio de 1959). Pese a algunas actuaciones a solo en el Teatro de La Zarzuela de Madrid, interpretando *Bohemios* de A. Vives (diciembre de 1959) y *La bruja* de R. Chapí (octubre de 1960), inauguró una nueva etapa laboral contratado como tenor titular de la Compañía Amadeo Vives. Con ella hizo su presentación ante el público del Teatro Pérez Galdós de Las

Palmas de Gran Canaria, con la zarzuela *Doña Francisquita*, de A. Vives (abril de 1961). Desde este momento ofreció representaciones de zarzuela, tanto en los espectáculos organizados por Festivales de España, como en las temporadas de las empresas teatrales. Entre su repertorio figuraba *Doña Francisquita*, *Bohemios* y la opereta *La viuda alegre* de F. Lehar. Paralelamente continuó su formación con el maestro Barrosa, aprendiendo nuevas páginas de ópera.

En una síntesis de las referencias críticas publicadas en la prensa sobre el tenor Lavirgen, lo encontramos caracterizado con los siguientes atributos: en ocasiones ajustado a la partitura; en otras sin problemas; exaltado por su fraseo perfecto, unos agudos fáciles y potentes, la facilidad para los pianos y filados y su bello timbre de tendencia lírico-dramática. Cumpliendo con sus personajes, algunas veces más cohibido al inicio, pero en una creciente entrega conforme avanza la función. Los aplausos del público le obligaron a bisar. A Pedro Lavirgen se le auguraba un brillante porvenir.

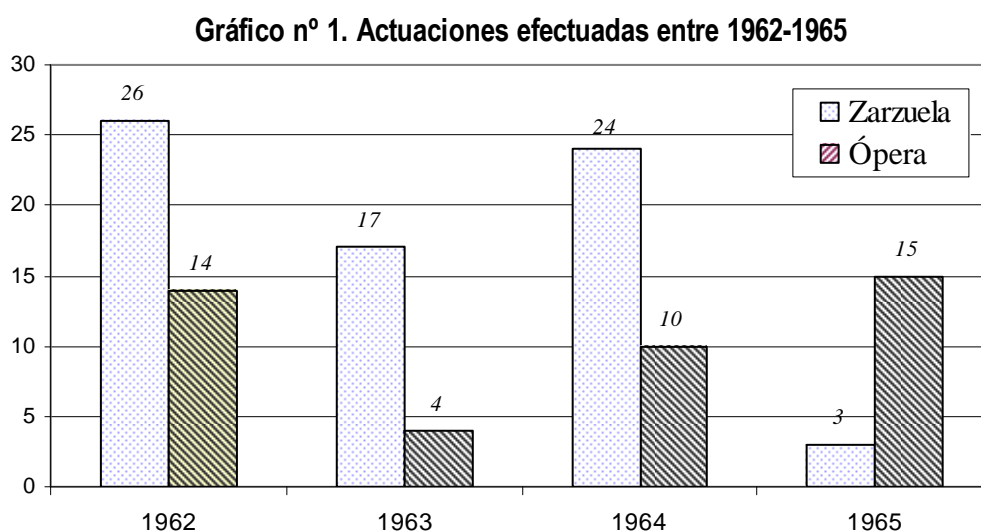
2) Segunda etapa: 1962-1965. Estos cuatro años se caracterizan porque el tenor se afianzó como un cantante de zarzuela que recibió el elogio, en forma de aplausos y alabanza, de la crítica española. Como solista de la Compañía Amadeo Vives realizó las representaciones de las zarzuelas *Doña Francisquita*, *El caserío*, *La viuda alegre*, *Alma de Dios*, y *Gigantes y cabezudos*; y sus intervenciones en el *Homenaje a la zarzuela*, en las que cantaba páginas tan emblemáticas como el dúo de *Bohemios*, el solo junto al Coro de repatriados (de *Gigantes y Cabezudos*), la jota de *La Dolores* o la romanza de *El huésped del sevillano*. Asimismo, abordó su primera ópera no española: *Carmen* de G. Bizet. También con la Compañía de Mendoza Lasalle, el tenor representó, junto a *Doña Francisquita* y *Marina*, y otras páginas menos habituales en su repertorio como *La bruja* y *Luisa Fernanda*.

En 1962 le concedieron el Premio Nacional de Interpretación Lírica, tras las actuaciones que con *Doña Francisquita* llevó a cabo en el Teatro de La Zarzuela. Dicho galardón vino a confirmar su dominio teatral y vocal, respaldando la carrera hasta ahora desarrollada. A partir de entonces, el tenor pudo ser escuchado en las ediciones de Festivales de España que se desarrollaron desde 1962 a 1965.

Si analizamos el gráfico correspondiente a las actuaciones efectuadas a lo largo de esos cuatro años (véase Gráfico n.º 1), observamos que predomina el número de representaciones de zarzuela sobre las de repertorio operístico.

El año 1964 actúa como una pasarela hacia una nueva etapa interpretativa del tenor: ante un público de ópera internacional, ofreció *Aida* de G. Verdi en el Teatro Bellas Artes de México (septiembre) y *Carmen* en el Gran Teatro del Liceo de Barcelona (noviembre), único teatro español que mantenía una temporada estable de ópera. Estas representaciones marcaron su ingreso en el mundo de la ópera.

En 1965 continuó con las actuaciones operísticas incorporando obras nuevas a su repertorio: *Amaya* de J. Guridi y *Cavalleria rusticana* de P. Mascagni, en el II Festival de Ópera de Madrid; *Turandot* de G. Puccini en México, e *I pagliacci* de R. Leoncavallo ofrecida en el Liceo de Barcelona.



Las críticas hechas a nuestro protagonista nos muestran a un Pedro Lavirgen en posesión de una voz generosa, de enorme potencial, preciosa en extensión, elogiada por su centro lleno y bello, bien timbrada y ardiente en el decir. Gracias a su actuación espléndida, como actor y como cantante, sabía adueñarse del público suscitando unánimes aplausos. Tras su incursión en el mundo de la ópera, en un balance general de la crítica española predominaban las

referencias positivas sobre las negativas. En cierta ocasión se le recomendaba que fuese más minucioso con algunos de los elementos que conforman el estilo de un cantante si es que aspiraba a ser un gran *divo* (Antonio Fernández-Cid).

Con *Turandot*, ante el público de México (octubre 1965), formó parte de un impresionante reparto con el que recibió estruendosas ovaciones. Se le supo apreciar una voz viril y segura, deslumbró con sus agudos, y también conquistó al auditorio por el sentimiento que supo imprimir a las frases, el dominio del fiato, mostrándose vocalmente estupendo y seguro durante toda la ópera. Insistimos en estas menciones porque son los atributos asignados al tenor en sus primeras representaciones fuera de España ante públicos asiduos a la ópera. Unos rasgos que definieron su quehacer sobre el escenario y que, en algunos casos, mantuvo a lo largo de toda su carrera.

3) Tercera etapa: 1966-1977. Corresponde a los años más intensos de la carrera del tenor y se divide a su vez en dos periodos: el primero está marcado por la labor de proyección internacional que realizó entre 1966-1970; mientras el segundo periodo, 1971-1977, representa el punto más álgido de su trayectoria como intérprete de género operístico.

En el año 1966 Pedro Lavirgen se instaló en Milán para dedicarse exclusivamente a la ópera. En su proyección más internacional debía abrirse camino ante nuevos teatros. Durante los años sesenta no había una estructura de teatros estables en España que permitieran el desarrollo de una carrera como cantante de ópera, dado que las temporadas, llevadas a cabo en algunas capitales de provincia, recurrían a las figuras internacionales. En este ambiente, el cantante de ópera que quería abrirse camino debía hacerse un nombre fuera para volver una vez consagrado. Ese fue el itinerario que desarrolló Pedro Lavirgen y la razón por la cual en verano de 1966 ofreció en España representaciones de *Marina*, *Carmen* e *I pagliacci*. Había apostado por la ópera y no hacía incursión alguna en la zarzuela, tal vez para conseguir un mayor prestigio como intérprete, rompiendo con las connotaciones que por entonces conllevaba la dedicación al género español. Hasta 1970 pudo ser escuchado en ciudades como Madrid, Sevilla, Barcelona, Zaragoza, Málaga, Las Palmas, Sevilla, Bilbao, Gijón y Valencia. Los

Festivales de España, patrocinados por el gobierno español, dieron cabida al género operístico.

En 1966 hizo su presentación en el Staatsoper de Viena, con *I pagliacci* (su intervención plasmada en una grabación nos resultó excelente). Desde esa fecha y hasta 1980 quedaría unido a este teatro, al que acudiría durante catorce temporadas ininterrumpidas para afrontar diversos roles. En 1968 vio cumplida su aspiración de interpretar ópera en suelo italiano. En el panorama de la ópera, un desconocido Pedro Lavirgen, conforme iba apareciendo en las carteleras, fue recibiendo la admiración de la crítica y público.

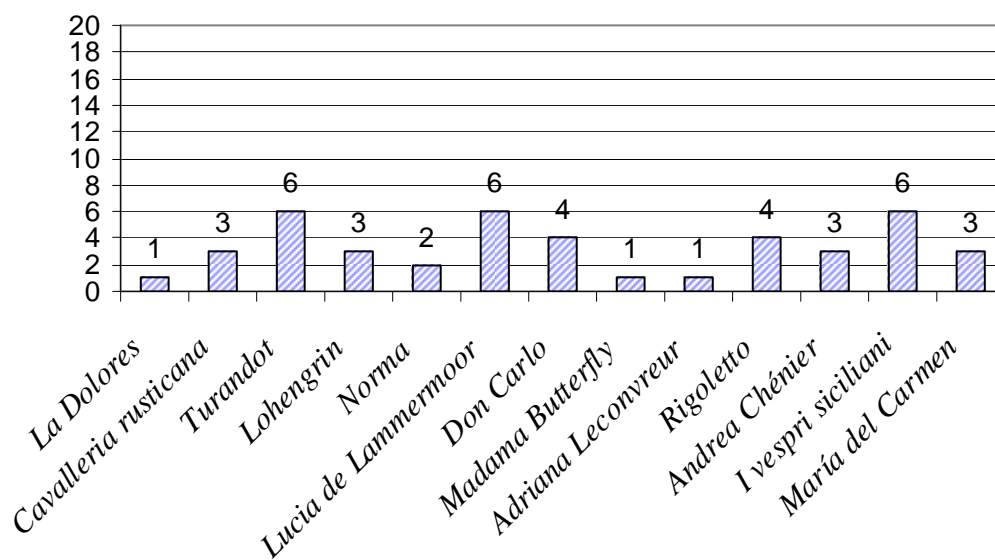
En el Liceo de Barcelona, un tribunal para la ópera en España y el único teatro que mantuvo una temporada con un nivel verdaderamente europeo, desarrolló una espectacular carrera. Efectivamente, el público del Liceo que asistió al nacimiento de una voz tuvo la ocasión de disfrutar de la madurez vocal e interpretativa de Lavirgen. A este respecto, en 1968 lo distinguió con diferentes premios, entre ellos la Medalla de Oro del Liceo. El hábil empresario Juan Antonio Pamias lo convirtió en uno de los tenores de la casa, porque provocaba ovaciones como muy pocos artistas, contando además con sus admiradores: los “Lavirginistas”. En las temporadas de 1969/70 y 1970/71, revalidó sus triunfos con *Carmen* y *Aida*, ofrecidas en las correspondientes funciones de solemne inauguración de Temporada, lo que nos mostraba el reconocimiento que había alcanzado su nombre. El Liceo, donde obtuvo unos éxitos arrolladores, lo contrató ininterrumpidamente desde 1964 hasta 1982.

El repertorio del tenor fue ampliándose desde 1966 a 1970 con la incorporación de nuevas óperas: *Il trovatore*, *Rigoletto* e *I vespri siciliani* de G. Verdi; *Adriana Lecouvreur* de F. Cilea; *Madama Butterfly* de G. Puccini; *Andrea Chénier* de U. Giordano; *Lohengrin* de R. Wagner; *Lucia de Lammermoor* de G. Donizzetti, y *María del Carmen* de E. Granados. Analizando los títulos y representaciones de este quinquenio deducimos que:

- Su repertorio abarca 19 óperas.
- Los seis títulos más representados son: *Aida* (43 representaciones), *Carmen* (22), *Il trovatore* (21), *Marina* (18), *I pagliacci* (16) y *Tosca* (14).

- Los 13 títulos restantes los representa en menor número (véase Gráfico nº 2)

Gráfico nº 2. Títulos y representaciones 1966-1970



- Predomina el repertorio italiano. Cinco de ellas pertenecen a G. Verdi.
- Tres óperas son españolas: *Marina* de E. Arrieta, *La Dolores* de T. Bretón y *María del Carmen* de E. Granados.
- *Lohengrin* de R. Wagner constituye la única incursión de su carrera en el repertorio alemán. Junto a *Rigoletto* fue un título igualmente descatalogado.

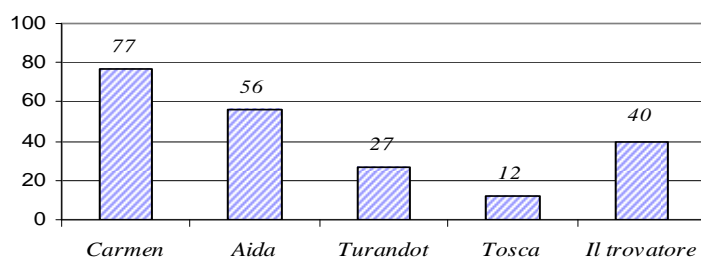
b) El periodo comprendido entre 1971 y 1977 representa la cumbre de la carrera de Pedro Lavirgen. Ante el público español, americano, canadiense, japonés, venezolano y europeo, el tenor va forjando su nombre en cada uno de los escenarios, merced a una autoexigencia y una excelente fibra artística. Se había hecho acreedor de una merecida fama de cantante de ópera internacional y por ello ocupaba su puesto de *divo*.

Analizando los títulos representados durante estos siete años (véanse los correspondientes Gráficos nº 3 y nº 4), podemos observar:

- El catálogo de óperas abarca 26 títulos.

- Los cuatro títulos más representadas son: *Carmen* (77 representaciones), *Aida* (56), *Il trovatore* (40) y *Turandot* (27).
- Tras ellas figuran los títulos *Tosca* y *La forza* (12), y *Don Carlo* (11).
- Las 19 óperas restantes son ofrecidas en un número de funciones que oscila entre 8 y una sola.
- Al igual que en el periodo anterior predomina el repertorio italiano: 9 títulos son verdianos.
- Las óperas *L'amore dei tre re*, de I. Montemezzi, y las verdianas *I due foscari*, *Ernani*, *Il Masnadieri* y *Simon Boccanegra* (obras montadas para acontecimientos específicos) son descatalogadas de su repertorio.
- Ofreció una única representación de *Madama Butterfly*, así como un *Rigoletto*, con el que pudo “salvar” los apuros de un empresario.
- Solamente dos óperas son españolas: *La Dolores* de T. Bretón y *La vida breve* de M. de Falla, esta última ofrecida en versión concierto.

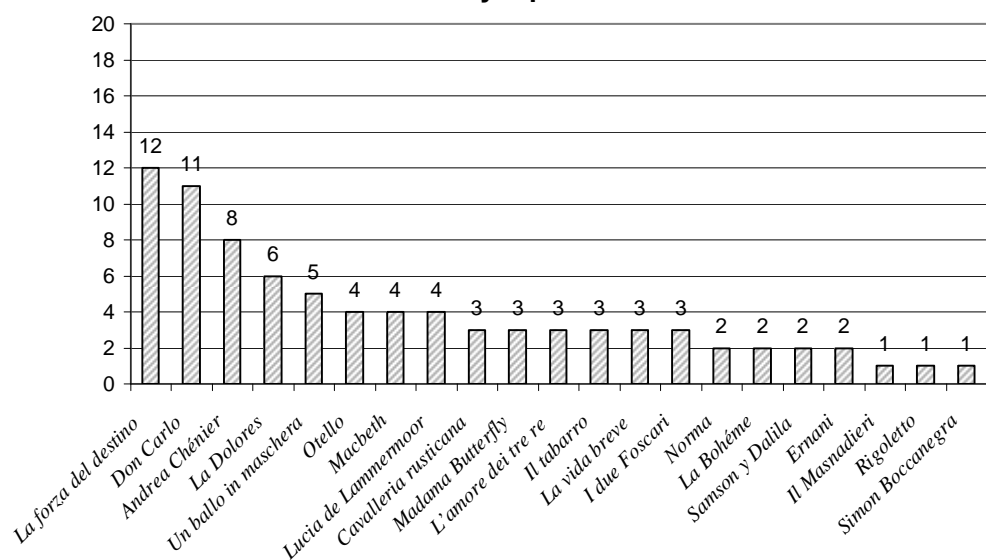
**Gráfico nº 3. Los cinco títulos más representados entre 1971-1977**



Su registro extenso causaba más impacto en los agudos. Se levantaba fácilmente en los arranques líricos donde mayormente resaltaban la suavidad y el color de una voz bien educada y sostenida por un impresionante *fiato*. Su inmejorable dicción, la elegancia y contundencia en el fraseo, la compenetración total con el personaje que vivía y hacía vivir, todo ello servido con voz de fácil y perfecta emisión, fresca, robusta, expresiva y rebosante de facultades. Al mismo tiempo, de Lavirgen se ensalzaba la delicadeza, el gusto exquisito y su escalofriante expresión dramática, muestra de las virtudes imprescindibles para una excelente capacidad interpretativa.



**Gráfico nº 4. Títulos y representaciones 1971-1977**



Provocaba aplausos que se tornaban en ovaciones y beses; el público se emocionaba y esperaba volver a escucharlo. Muchos de estos atributos reconocidos por la prensa internacional coincidieron con los vertidos por la prensa española, especialmente la barcelonesa.

El Liceo de Barcelona fue el único escenario español que mantuvo un público de solera en el campo de la ópera (con una tradición que no se había interrumpido en el tiempo), frente al público aficionado de Madrid, resignado con los Festivales de Ópera y a la espera de un ansiado Teatro de Ópera. En este país, asumido en una pobre cultura musical, el género operístico era un espectáculo reservado a una minoría. Habría que esperar hasta finales de la década de los ochenta para que se aceptara como una manifestación cultural, despojada de ciertas connotaciones sociales elitistas. No por ello los intérpretes españoles (entonces nuestros cantantes ocupaban un importante puesto internacional) dejaron de apostar por los Festivales de Ópera organizados por las Asociaciones de Amigos de la Ópera, pues éstos contaron con su presencia. La labor de la Asociaciones se materializó en la organización de pequeños festivales en sus respectivas ciudades, que coexistieron con otras iniciativas.

En 1971 en la temporada de La Coruña, Pedro Lavirgen presentó sus versiones de *Il trovatore*, *Tosca* y *Aida*. Al año siguiente, *Cavalleria rusticana* y

*Turandot*; y en 1973, *Simon Boccanegra*. Así mismo triunfó en las internacionales temporadas de Bilbao y Oviedo de 1971, con *Carmen* y *Andrea Chénier*. En Valencia nuevamente llevó *Andrea Chénier* y *Samson y Dalila*; en Tenerife representó *Carmen* (siendo ovacionado durante cinco minutos) y *La forza*. En 1974 representó ópera en Marbella y en Córdoba (*Tosca*); *Norma* en Elda; *Tosca* en Elche; *Otello* en Mahón, entre otras. En junio de 1973, mostró ser uno de los indiscutibles grandes tenores del mundo con la representación de *Carmen* en Madrid. En tal ocasión puso en juego su generosidad con la voz, grande, ancha, caliente, con agudos espléndidos y con graves llenos; y en el temperamento, sin reservas al cantar y componiendo su personaje con talento y fuerza de contrastes (Antonio Fernández-Cid). También en Madrid, en 1974 demostró ser un espléndido Canio.

Pedro Lavirgen conquistaba igualmente los escenarios italianos. El público solicitó *bis* en Nápoles (diciembre de 1972); en Piacenza se le otorgaba el Premio “Verdi de Oro”; en Mantua, como tenor revelación del Teatro Sociale, le hicieron entrega de una Medalla de Oro (febrero de 1974). Se hablaba de su voz como un tenor musical y generoso como pocos, con un canto de una finura extraordinaria, rico en matices y acentos, ofreciendo coherencia y ardor en el plano interpretativo y autenticidad escénica. Se explica, pues, que desatase toda una lluvia de aplausos y numerosas peticiones de *bis*. Constituyeron un rotundo éxito sus actuaciones en Cremona, Pisa y, por supuesto, en La Arena de Verona. En este último escenario hizo un Radamés muy aplaudido, calificado de torrencial (agosto 1974).

Las distinciones italianas se sumaban a las del título de Hijo Predilecto de Bujalance, al Premio Nacional de Interpretación Lírica correspondiente a la temporada 1970/71 (un Premio de Teatro que, recordemos, obtenía por segunda vez) y a la concesión del Premio de Ópera del Gran Teatro del Liceo, otorgado por su magnífica interpretación como Calaf (enero 1973). En este teatro se sucedieron las ovaciones al año siguiente con dos títulos, interviniendo durante la temporada de 1974/75 hasta en cinco espectáculos.

En Barcelona, era uno de los ídolos, donde contaba con sus fans. Un artista a quien identificaban por su inconfundible estilo: musicalidad, ductilidad y calidad en la matización, expresividad para recrear todas las reacciones psicológicas de los personajes, actuación segura y apasionada, corazón y talento puestos en su temperamento. Por todas estas características y porque hacía vibrar al auditorio, era uno de los pocos cantantes que lograba una comunicación perfecta con el público.

Lavirgen disertó sobre la enseñanza del canto en el contexto de la VII Decena de Música de Toledo, en la que expuso su punto de vista sobre los problemas que acuciaban al estudiante de canto. En estas jornadas dedicadas a los problemas de la ópera en España se analizó cómo afectaba a la vida musical madrileña el hecho de que el Teatro Real permaneciese cerrado al género. En su lugar, el Festival de la Ópera (organizado por el Ministerio de Información y Turismo) se nutría de las compañías europeas y con una tímida apuesta por el estreno o repertorio español. Por el contrario, se destacaba la ejemplar continuidad del Liceo, con sesenta funciones de ópera por temporada y una programación justificada, por parte del empresario, en base a los títulos de gancho taquillero. En el resto de ciudades españolas brillaban para la ópera los escenarios de Palma de Mallorca, Oviedo, Bilbao, La Coruña, Vigo, Las Palmas de Gran Canaria, Valencia, Zaragoza, Mahón, los intentos de las ciudades de Málaga y Sevilla, la ejemplar de Elda (Alicante).

En este panorama operístico español, la afición focalizaba todo el interés en el divo, sobre el que caía la responsabilidad de cuanto ocurría en el escenario. Los empresarios no disponían de los medios económicos para abarcar otros aspectos, los decorados, unas masas estables o un adecuado plan de trabajo para la escenografía. Los cantantes, acostumbrados a unos ensayos y a unas posibilidades teatrales, desarrollaban su labor en unas duras gracias a su profesionalidad.

Durante la década de los setenta marcaron un hito las actuaciones de Pedro Lavirgen ante el público vienés del Staatsoper: obtuvo triunfos con *Turandot* y *Un ballo in maschera* (julio de 1975) con ovaciones de veinte minutos. En la Arena de Verona ofreció con rotundo éxito *Turandot*, *La forza*,

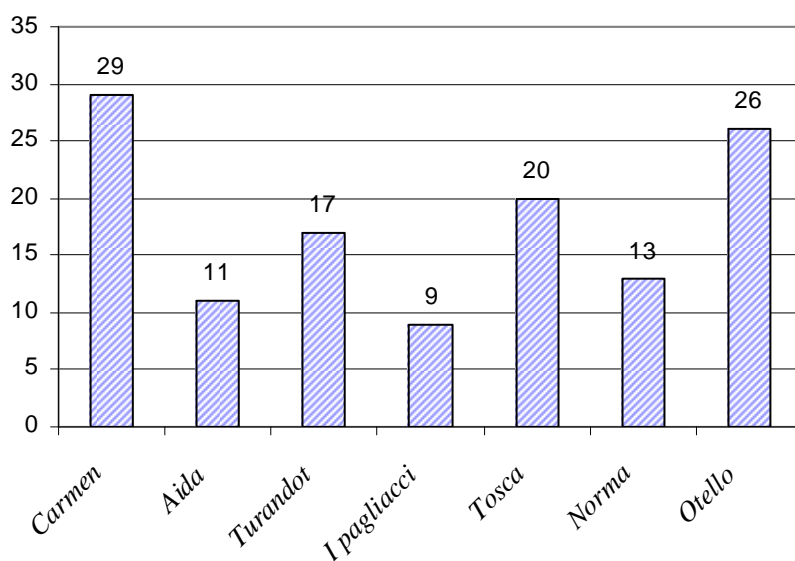
*Aida* y *Carmen*, esta última también llevada al Covent Garden de Londres (noviembre de 1975) y al Teatro Comunale de Bolonia. El momento más esperado de su carrera fue su presentación en el Teatro alla Scala de Milán, donde interpretó a Radames y Calaf.

Han sido unos años de plenitud de facultades vocales, de una intensa labor interpretativa. Los elogios que hemos recogido lo situaban como el mejor del mundo en el *role* de Don José. Los registros sonoros de algunas de estas representaciones nos han permitido confrontar los testimonios escritos y redescubrir las facultades interpretativas de Pedro Lavirgen.

4) Cuarta etapa: 1978-1981. El hecho de que nos fijemos en este segmento temporal viene determinado porque, a lo largo de estos cuatro años, nuestro tenor mantiene un elevado número de representaciones con respecto a los precedentes períodos de su carrera. No obstante, su repertorio sufre las naturales adaptaciones a las condiciones vocales e incluye, en 1979, repertorio de zarzuela.

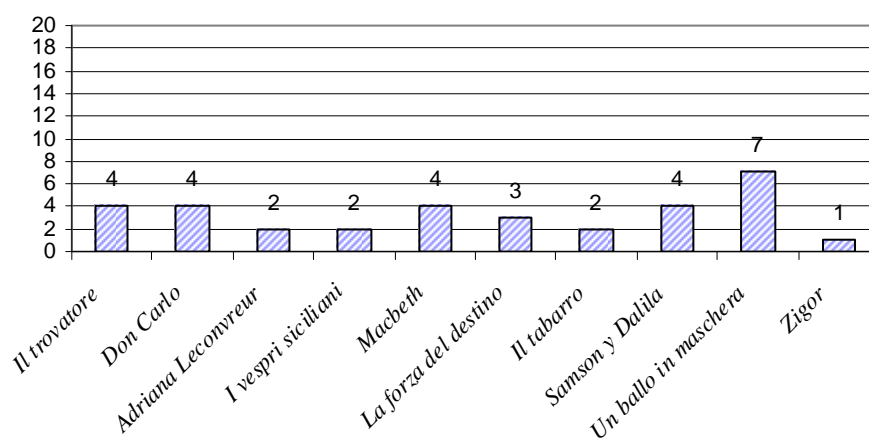
Analizando los títulos representados durante ese periodo (véanse los Gráficos nº 5 y nº 6) podemos observar:

**Gráfico nº 5. Títulos más representados 1978-1981**



- Los cuatro títulos más representados son: *Carmen* (29), *Otello* (26), *Tosca* (20) y *Turandot* (17). *Otello* pasa a ocupar el segundo puesto, con un número bastante considerable de representaciones. Vemos que *Aida*, título muy presente en los años precedentes (al igual que lo fuera *Il trovatore*) tiene un menor peso, frente a *Tosca* y *Turandot*.
- El repertorio lo conforman un total de 17 óperas.
- Predomina el repertorio italiano (8 son verdianos).
- Entre las óperas que representó y que escasamente eran programados en las carteleras teatrales de aquellos años debemos mencionar: *Zigor* de F. Escudero, *Samson y Dalila* de C. Saint-Saëns e *I vespri siciliani* de G. Verdi. Las dos últimas las ofreció en versión concierto.
- *I vespri siciliani*, *Il tabarro*, *Adriana Lecouvreur* o *Macbeth* son títulos que también fueron representados puntualmente en etapas anteriores.

**Gráfico nº 6. Títulos y representaciones 1978-1981**



En las críticas de las actuaciones del tenor correspondientes a estos años, hemos constatado que a partir de 1977 se sucedieron los elogios a la vez que se le evidenciaron ciertos aspectos que dejaron entrever la ausencia de una facultad, que hasta entonces, como figura de relevado prestigio internacional, había sido su virtud: se le apreciaba una voz velada, sin su característico brillo. Sin embargo, las críticas nos muestran el éxito personal que podía alcanzar, merced de un canto de excelente línea, por el temperamento, los estupendos agudos o el color fresco que

en los momentos claves ofrecía. Son descripciones recogidas en las publicaciones de diferentes ámbitos geográficos. No obstante, debemos subrayar que, por encima de todo, en la crítica prevalecieron los merecidos bravos, los aplausos y los calificativos como estupendo, colosal y extraordinario.

Durante esta etapa se pueden distinguir dos aspectos en Pedro Lavirgen, que ya fueron muy bien delimitados por Antonio Fernández-Cid: el artístico y el vocal. En nuestra opinión, esto venía a demostrar que, en un artista la materia vocal no lo era todo. El tenor era convincente en sus representaciones. Aunque el atributo más que sobresaliente que añadir era el de su calificación como una voz verdiana.

Cosechó ovaciones como el éxito unánime de su Radamés del Liceo (noviembre de 1977), así como el resto de títulos: *Il trovatore*, *I due foscari*, *Otello* y *Turandot*; en el Festival Internacional de Ópera de Edimburgo; en Bolonia, ciudad en la que recibió el Premio Internacional “Jussi Bjerling”; *La forza*, *Norma* y *Macbeth* de Madrid; *Otello*, de Lieja y Breguen, entre otros. Su prestigio internacional se medía así mismo con los compañeros de reparto con los que compartió el escenario.

En la España de la transición democrática, cuando las autonomías regionales intentaron mantener los ciclos y festivales autóctonos que hasta entonces venían organizándose, la música culta permanecía alejada del público medio del país. En torno a 1980 resurgió el interés por la ópera y la zarzuela. Sin embargo, este país adolecía de una política educativa musical y de la estructura adecuada para el sostenimiento de una vida música escénica más fluida. La ópera se mantuvo gracias al pulso mantenido por las Asociaciones de Amigos de la Ópera, solicitando apoyos económicos de las administraciones, como los Festivales de Ópera de La Coruña, Oviedo, Valencia, Mahón, Las Palmas de Gran Canaria o Zaragoza.

En sus repertorios apostaron por la programación de las óperas más conocidas, fundamentalmente italianas y dentro de ellas las del compositor de Buseto. Mientras, Madrid llevaba a cabo el Festival en el Teatro de La Zarzuela y el Gran Teatro del Liceo de Barcelona mantenía su temporada de ópera estable.

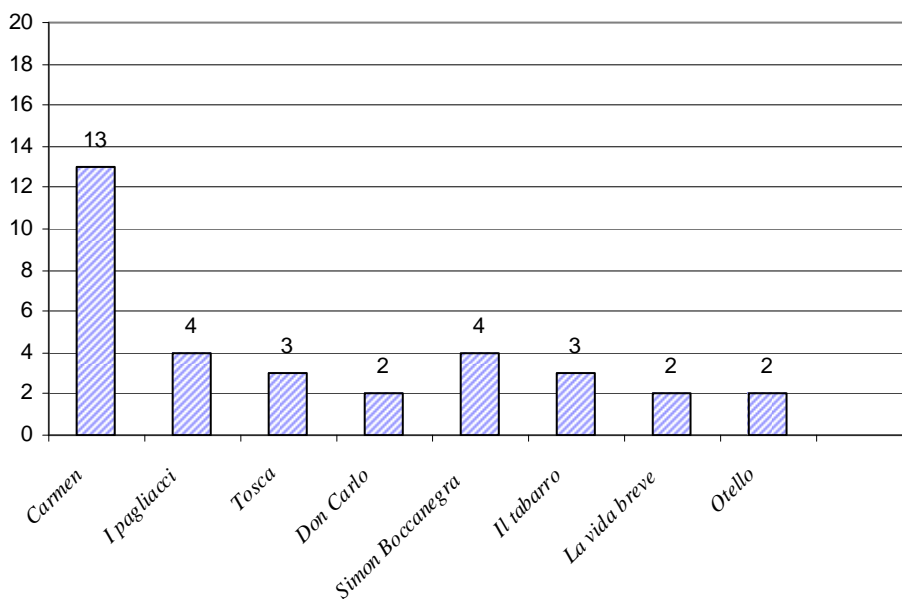
En 1978 Pedro Lavirgen accedió, por oposición, al cuerpo de profesores de Canto del Real Conservatorio Superior de Madrid. Al año siguiente actuaba en el espectáculo de *Antología de la Zarzuela* de José Tamayo (verano de 1979 y 1980) en el que sus intervenciones marcaron los momentos culminantes de cada noche.

En su madurez artística, cuando contaba con cincuenta y un años, sin darse cuenta entró en otra catalogación profesional: el de cantante de repertorio de zarzuela, atributo que, socialmente por aquel entonces se consideraba de menor rango. En nuestra opinión, su carrera de fuerte proyección internacional, especialmente durante las etapas anteriores, no fue lo suficientemente conocida por los españoles aficionados a la ópera, ni mucho menos por el resto de melómanos.

5) Quinta etapa: 1982-1992. Son los años correspondientes al último tramo de la trayectoria profesional de Pedro Lavirgen. A este respecto, tomamos como referente el año 1992, dado que, aunque anunció su retirada oficial de los escenarios en 1993, todavía continuó ofreciendo conciertos. Esta etapa se caracteriza por una actividad muy reducida en la ópera y una labor interpretativa en torno a las páginas de zarzuela. Ambos géneros figuraron también en los programas de los conciertos.

En cuanto al género operístico, examinando los títulos y representaciones ofrecidos durante esta década (véase Gráfico nº 7) podemos señalar:

**Gráfico nº 7. Títulos y representaciones 1982-1992**



- El repertorio se limita a ocho títulos.
- La ópera más representada es *Carmen* de Bizet, como ha ocurrido a lo largo de todas las etapas anteriores.
- El tenor retomó obras como *Simon Boccanegra* o *Il tabarro*, con las que había intervenido en contadas ocasiones.
- No hubo ningún estreno.
- Solamente ofreció un título español: *La vida breve*.

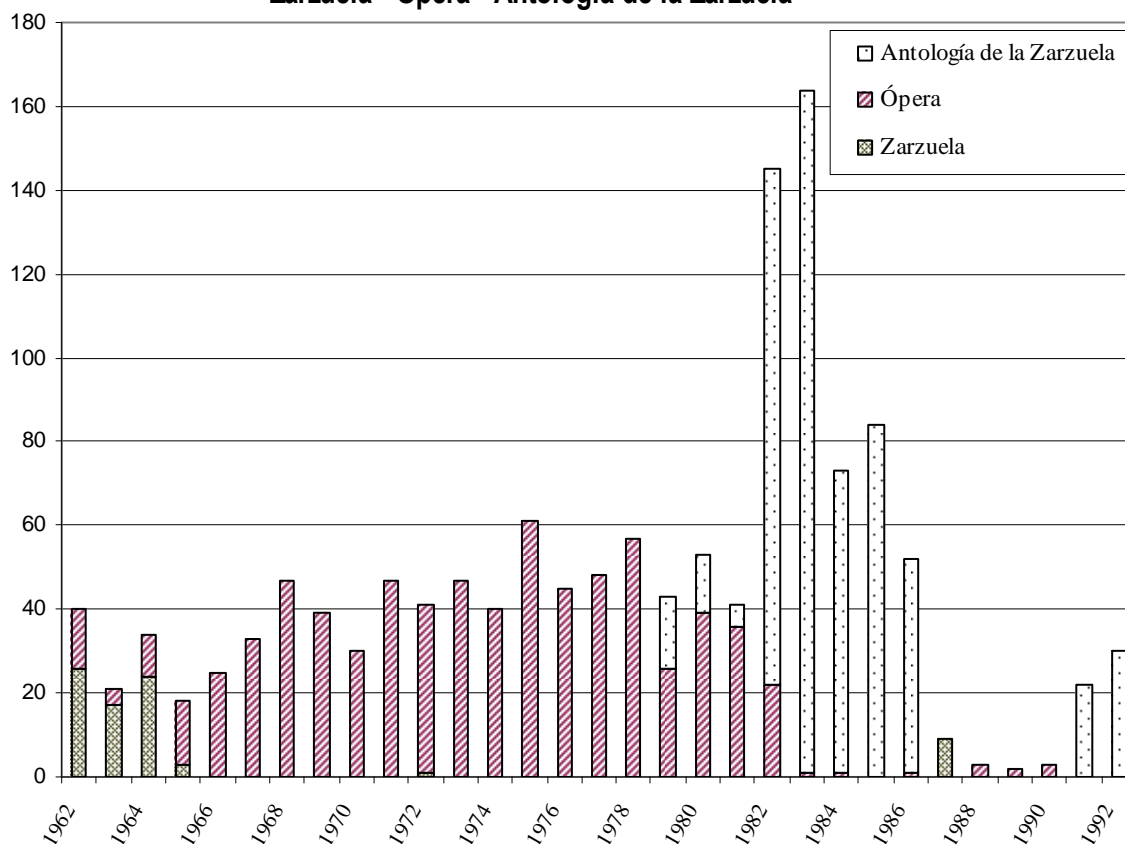
En 1982 interrumpió su cadena de actuaciones en el Liceo de Barcelona. Así mismo se despidió del público madrileño de la Temporada de Ópera para el que había ofrecido algunas de sus recreaciones más emblemáticas: *Tosca*, *Carmen*, *I pagliaci*, *La forza del destino*, *Norma* o *Macbeth*. Con ellas levantó pasiones y revuelos, también dividió a la opinión.

Por el contrario, de la mano de la zarzuela Pedro Lavirgen tuvo un considerable volumen de representaciones, tal y como podemos apreciar en el cuadro comparativo de las representaciones de zarzuela, ópera y Antología (véase Gráfico nº 8):

- Durante los años 1982-86 registró un volumen considerable de funciones con el espectáculo *Antología de la Zarzuela*, con el que viajó por medio mundo.
- Se aprecia una gran caída en el número de actuaciones de ópera, muy contadas desde 1983 hasta sus últimas interpretaciones de 1990.
- En 1987 destacamos el incremento en el número de representaciones de zarzuela en Madrid, con la obra *El dúo de la Africana* de Manuel Fernández Caballero.
- Durante 1991 y 1992, retirado del mundo de la ópera, sus últimas representaciones escénicas tuvieron lugar con *Antología*.



Gráfico nº 8. Comparación de actuaciones de:  
Zarzuela - Ópera - Antología de la Zarzuela



Desde 1982 y hasta 1986, el tenor permaneció unido a la *Antología de la Zarzuela* siendo aclamado por los escenarios de todo el mundo: América, Japón, Europa, etc. Con este espectáculo en el que cantaba *Adiós Granada* de *Los emigrantes*, y las jotas de *Los Dolores* y de *La bruja*, mantuvo una intensa actividad. Como descubría la crítica, Lavirgen rubricaba su nombre con páginas que no desmerecían para nada a las más famosas de la ópera internacional. En cualquier latitud era recibido merced a su prestigio internacional.

Con su participación aportaba limpieza de estilo, eliminando el amaneramiento, sin hacer concesiones fáciles a la galería, y, por petición del público, hacía *bis* todos los días. Fue un nuevo camino por el que el tenor se mantuvo en la interpretación lírica sin soportar el enorme desgaste que suponía una representación operística. Un espectáculo bien recibido por el público, y rentable, como lo demostraba el hecho de que el proyecto de *Antología de la*

*Zarzuela* de 1986 se mantuviera en el Teatro Monumental de Madrid y emprendiera una cuarta gira por Estados Unidos, para alcanzar Francia e Italia.

También muy vinculado con el género español, en 1987 fue ovacionado con *El dúo de la Africana*, en el Teatro de La Zarzuela de Madrid y la zarzuela estaba igualmente presente en sus conciertos, tal es el caso de los ofrecidos en Venezuela, Puerto Rico, Washington, Copenhague, Helsinki, Luxemburgo, Dublín, entre otros. Unas veces a sólo, otras a dúo, a trío, con Josefina Arregui y Antonio Blancas.

Junto al éxito de sus actuaciones cosechó también numerosos reconocimientos. A este respecto fue nombrado Académico de la Real Academia de San Romualdo de San Fernando (Cádiz), y recibió un homenaje en Fabbrico como uno de los grandes intérpretes del Don José, ambos en 1984. Al año siguiente recogió el tributo por parte de los admiradores del Gran Teatro del Liceo (julio de 1985). Era el reconocimiento de los “Lavirginistas” y de las autoridades de la Generalitat sumadas al acontecimiento. La concesión del Premio Federico Romero de 1986 vino a reconocer la labor que emprendió en la promoción de la zarzuela.

Los testimonios sobre las actuaciones operísticas de tenor nos mostraron unas intervenciones desiguales en las que predominaron las consideraciones positivas. En Palma de Mallorca abordó una discreta *Tosca* (junio de 1982); en Santander, en cambio, fue maravilloso (julio de 1982). En México señalaron lo difícil que resultaba pensar en un intérprete más completo que Lavirgen para el papel de Don José. El mismo que abordó en Messina (Italia) con vigor dramático y con momentos de poética ternura (agosto). En La Coruña desarrollaba un *Otello* realmente brillante (noviembre de 1982). En Oviedo (diciembre de 1984) resultó un Cavaradosi logrado escénicamente, pero algo velado. En Sabadell (junio de 1986) fue el tenor idóneo para Don José, al igual que en Santander (julio de 1988) o el Canio, ofrecido en 1989. Precisamente este último año y con el mismo *role* recibió en La Habana (Cuba) ocho minutos de ovación.

En noviembre del año 1988 hizo con *Don Carlo* su última actuación en el Liceo de Barcelona. Finalmente, se despidió del mundo de la ópera en 1990 con las funciones de *Carmen* representadas en Córdoba y Murcia. La Gala Lírica del

Teatro de la Maestranza de Sevilla (1991), la Gran Gala Iberoamericana de Madrid (octubre 1991) y *Antología de la Zarzuela* 1992 de Sevilla (junio) son los acontecimientos con los que cerró una intensa carrera escénica. Con el Homenaje Nacional que le fue tributado en 1993, Lavirgen anunció su retirada de los escenarios. Se dedicó a otras actividades, entre las que incluyó los recitales y una especial vinculación con la Semana Lírica de Córdoba, desde la que apoyó la revalorización de la zarzuela como una actividad teatral relevante para la cultura. Desde 1998, con carácter bianual se ha venido celebrando el Concurso Internacional “Pedro Lavirgen” de Priego de Córdoba, con el que su nombre ha quedado unido a la memoria de las generaciones venideras, al igual que con los premios y menciones recibidos hasta nuestros días.

A la vista de los datos anteriores, afirmamos que la carrera operística del tenor se prolongó durante 38 años, entre las fechas de 1962 y 1990<sup>58</sup> a lo largo de los cuales se especializó en seis títulos: *Carmen* (151 funciones), *Aida* (111), *Il trovatore* (65), *I pagliacci* (64), *Turandot* (53) y *Tosca* (49). Con ellos efectuó el 66,7 % del total de las funciones de este género que, en mayor o menor número, representó a lo largo de las cinco etapas que hemos establecido (véase Gráfico nº 9).

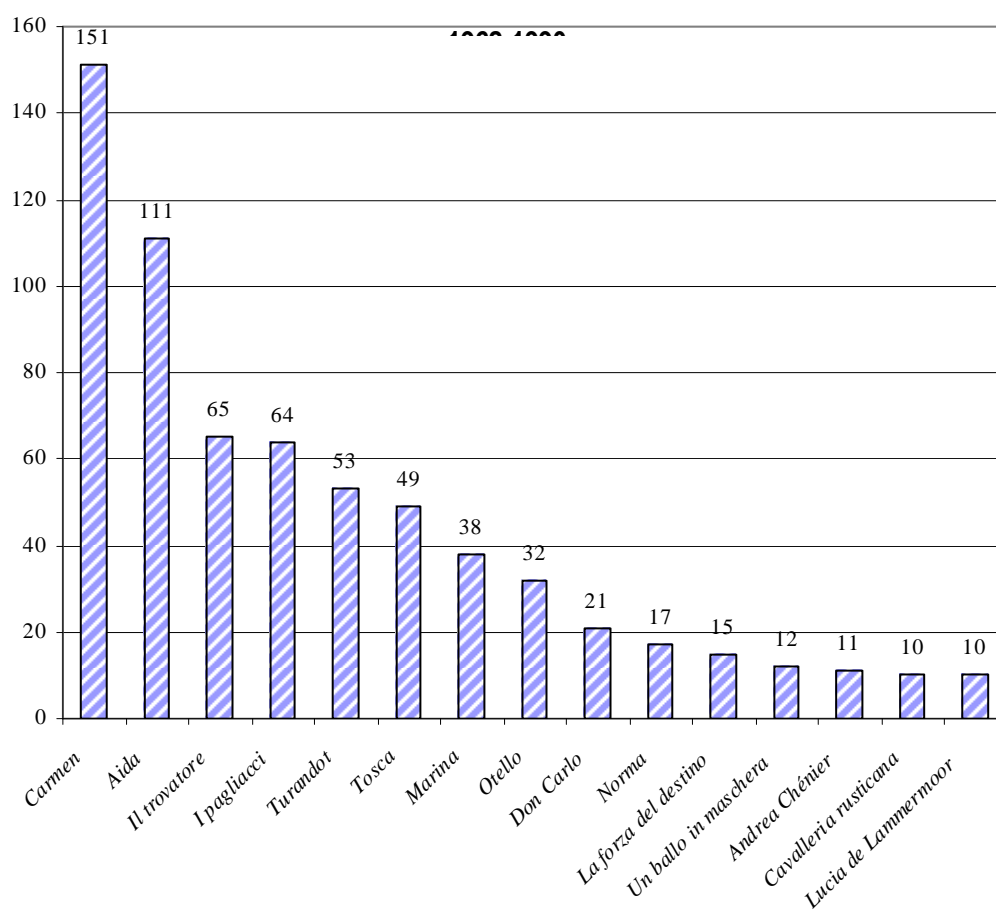
Se deduce que *Carmen* fue su obra emblemática. Con ella abordó el mayor número de representaciones en cada una de las etapas de su carrera, representando el 20,4% de todas las actuaciones de ópera que llevó a cabo, seguida de *Aida* que significó el 15%. Efectivamente, con el título francés su nombre ocupó la cabecera de los repartos de las carteleras internacionales junto a *Cármenes* como Inés Rivadeneira, Elena Cernei, Grace Bumbry, Viorica Cortez, Rufa Baldani, Fiorenza Cossotto, Teresa Berganza, Mignon Dunn, M<sup>a</sup> M. Kopitar, Rita Lantieri, Carmen Gonzales y S. Browne, entre otras.

---

<sup>58</sup> Para una rápida visualización de las actuaciones efectuadas véase Apéndice I, en el tomo II, con la Tabla de las representaciones dramáticas comprendidas entre 1962 y 1992. En ella recogemos las representaciones el lugar y reparto, tanto de de la óperas, zarzuela como los espectáculos de *Antología*.

En cuanto al número de funciones, le siguieron en orden decreciente las óperas: *Marina* (38), *Otello* (32), *Don Carlo* (21), *Norma* (17), *La fuerza del destino* (15), *Un ballo in maschera* (12), *Andrea Chénier* (11), *Cavalleria rusticana* y *Lucia de Lammermoor* (10), con las que ofreció el 22´4% del volumen total de sus actuaciones operísticas (véase Gráfico nº 9).

**Gráfico nº 9. Total de representaciones de títulos de ópera 1962-1990**



Una relación que se amplía hasta un total de 34 títulos de ópera que reunimos en un mismo grupo, dado que las ofreció en un número inferior a 10 funciones. Supusieron el 10´8 % del volumen total de las representaciones (Véase Tabla nº 1).

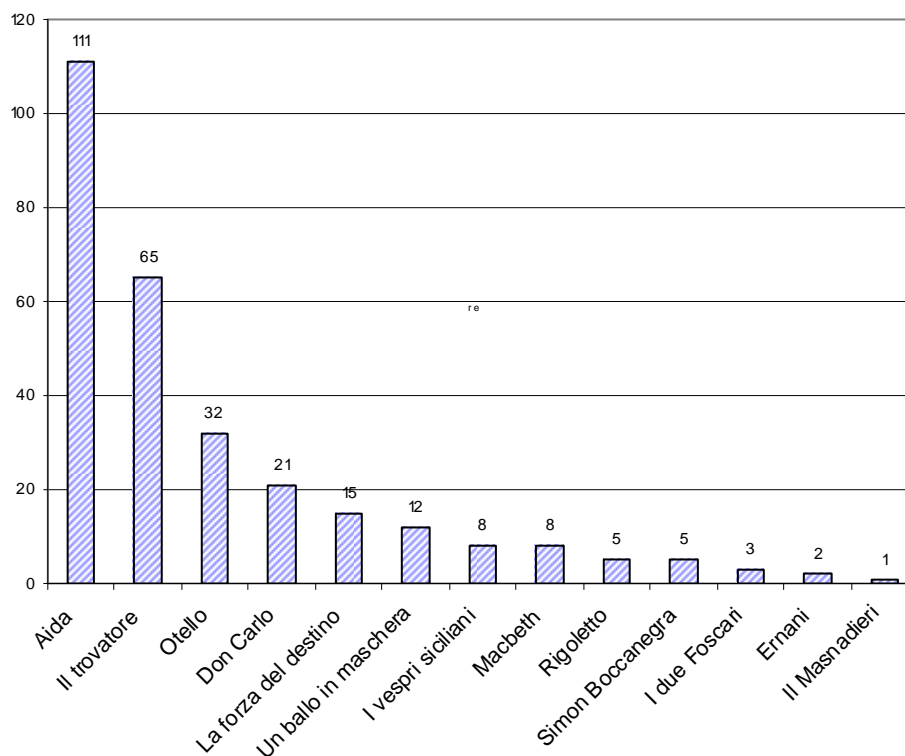
**Tabla nº 1. Títulos de ópera representados entre 1962- 1990  
en un número inferior a 10**

Título	Número de representaciones	Año 1ª representación
<i>La Dolores</i>	9	1964
<i>Amaya</i>	1	1965
<i>Lohengrin</i>	3	1967
<i>María del Carmen</i>	3	1967
<i>Madama Butterfly</i>	4	1969
<i>Adriana Leconvreur</i>	3	1969
<i>Rigoletto</i>	5	1970
<i>I vespri siciliani</i>	8	1970
<i>Macbeth</i>	8	1971
<i>La Bohème</i>	2	1971
<i>L'amore dei tre re</i>	3	1973
<i>Simon Boccanegra</i>	5	1973
<i>Il tabarro</i>	8	1974
<i>Samson y Dalila</i>	6	1974
<i>La vida breve</i>	5	1975
<i>Il masnadieri</i>	1	1976
<i>Ernani</i>	2	1977
<i>I due foscari</i>	3	1977
<i>Zigor</i>	1	1981

En esta Tabla nº 1 figuran obras poco frecuentes en las programaciones teatrales de aquellos años como los títulos españoles: *La Dolores* de T. Bretón, *Amaya* de J. Guridi, *María del Carmen* de E. Granados, *La vida breve* de M. de Falla, y *Zigor* de F. Escudero. Las óperas *Adriana Leconvreur*, *L'amore dei tre re*, *Il tabarro* y *Samson y Dalila* son muestra de la incursión de Lavirgen en un repertorio tardoverista.

En el catálogo de los 43 títulos que conformaron el extenso repertorio operístico observamos que predominan las partituras de Giuseppe Verdi (véase Gráfico nº 10).

**Gráfico nº 10. Títulos verdianos**



Las representaciones operísticas realizadas por Pedro Lavirgen entre 1962 y 1992 alcanzaron un total de 739 funciones, frente a las 80 de zarzuela. El grueso de sus funciones estuvo centrado en la ópera en torno a la cual desarrolló su carrera, representando el 90'2% del total. Sobresale, en cambio, el volumen de las registradas con *Antología de la Zarzuela*, que entre 1979 y 1992 ascendieron a 581 funciones y que hemos contabilizado aparte.

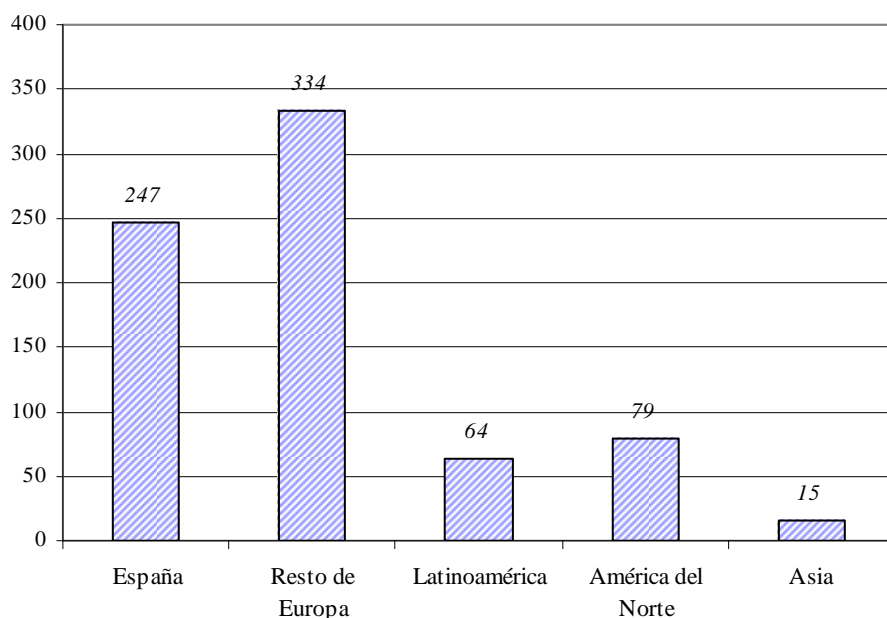
Un análisis cuantitativo nos permite determinar cómo se han distribuido geográficamente las actuaciones operísticas del tenor. Por continentes (véase Gráfico nº 11), observamos que:

- La labor interpretativa del tenor se ha concentrado en Europa, donde ha llevado a cabo el 78'5 % del total de sus representaciones. Destaca su

presencia en Italia, donde ofreció el 19'8% (147 funciones), y Austria, con el 5'5% (41).

- En América del Norte ha realizado el 10'6% del total de las representaciones.
- En Latinoamérica el 8'6%.
- En Asia el 15%.
- El 33'4% de las funciones transcurrieron en España (247), frente al 66'6% desarrolladas en el extranjero (492).

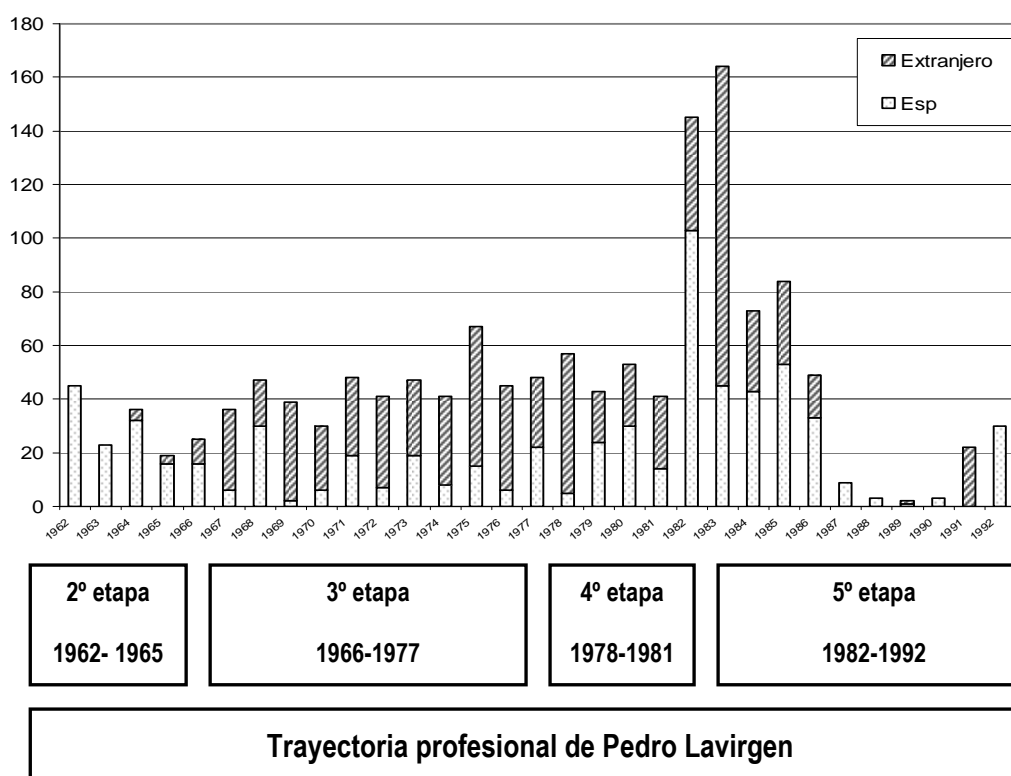
**Gráfico nº 11. Ópera por continentes**



La proporción del número de actuaciones que Pedro Lavirgen ofreció en España fue decreciendo en la medida en que su carrera interpretativa se orientó hacia la ópera (véase Gráfico nº 12). Efectivamente, teniendo en cuenta los períodos que definimos anteriormente, durante la segunda etapa (1962-1965) la mayoría de sus actuaciones transcurrieron en España, mientras que la tercera etapa (1966-1977) fue de una fuerte proyección internacional y coincidió con el punto más álgido de su trayectoria como intérprete operístico. En la cuarta etapa (1978-1981) solamente en el último año que compone el trienio hay un predominio de actuaciones en el extranjero que viene a desequilibrar la *cuasi* paridad existente.

La etapa final (1982-1992) destacaba por el fuerte incremento de la actividad escénica con *Antología de la Zarzuela* ente 1982 y 1986, que justifica el volumen de representaciones totales, con un espectacular alza en 1983 y las giras por el extranjero. Los últimos seis años de la carrera escénica transcurren en España, si bien en 1991 y con *Antología* –una vez retirado de la ópera– debemos destacar un notable aumento de la actividad en el extranjero, con respecto a los años precedentes, para despedirse de los escenarios con las funciones hispalenses del 92.

**Gráfico nº 12. Representaciones España/ Extranjero**



Concretando todavía un poco más podemos señalar que de las actuaciones de ópera efectuadas en España, en Madrid ofreció el 37 %; en Barcelona, el 117% y en el resto de capitales, el 1786 % del total de representaciones.



Para desarrollar cada una de las partituras musicales, Pedro Lavirgen ha puesto su voz recreando los personajes. Cada uno ha requerido de él unas exigencias vocales y dramáticas, por lo que analizando éstas, podemos determinar, en parte, las cualidades vocales del intérprete. Por ello, y una vez establecidos cuáles son los once títulos más representados por el tenor, seguiremos el estudio de Ramón Regidor Arribas sobre la tipología de los diferentes roles, teniendo en cuenta los factores siguientes:

- La extensión, es decir la nota más grave y más aguda exigida para llevar a cabo la partitura.
- La potencia (recordemos que es un factor asociado a la intensidad del acompañamiento orquestal) en la que distingue tres grados: medio, grande y muy grande.
- La duración, es decir la parte del personaje en relación a la totalidad de la obra. Diferencia entre breve, medio y extenso.
- La categoría vocal del papel dentro del mundo de la ópera. Distingue entre papeles de 1ª, 2ª y 3ª categoría y entre los primeros asigna unos cuantos especiales (1ª. A), bien porque se consideran así por la tradición operística, bien porque sus exigencias y dificultades son superiores a las normales.<sup>59</sup>

Siguiendo esta tipología, en los diez roles que más ha interpretado Pedro Lavirgen (ordenado en progresión descendente y teniendo en cuenta que *Don Carlo* no es analizado por Regidor) observamos las siguientes características (Véase Tabla nº 2):<sup>60</sup>

- Siete roles son asignados a un tenor de carácter dramático, uno para lírico y dos para lírico-dramático.
- Siete son asignados para una categoría vocal de 1ª A y tres de 1ª.
- Siete exigen de una voz de potencia grande, dos muy grande y una media.
- Ocho personajes tiene una duración media, uno extenso y uno breve.

---

<sup>59</sup> Cfr. REGIDOR ARRIBAS, R.: *La clasificación de la voz*, p. 146.

<sup>60</sup> *Ídem*, pp. 164-173.

**Tabla nº 2. Tipología de los roles de ópera  
(Ramón Regidor)**

Personaje	Ópera	Autor	Carácter	Extensión	Potencia	Duración	Categoría
Don José	<i>Carmen</i>	G. Bizet	Lírico-dramático	<i>Re2-sib (do4)</i>	Grande	Media	1º
Radamés	<i>Aida</i>	G. Verdi	Dramático	<i>Sib1-sib3</i>	Muy grande	Media	1ºA
Manrico	<i>Il trovatore</i>	G. Verdi	Dramático	<i>Do2-do4 (reb4)</i>	Grande	Extenso	1ºA
Canio	<i>I pagliacci</i>	R. Leoncavallo	Dramático	<i>Re2-si3</i>	Grande	Breve	1ºA
Calaf	<i>Turandot</i>	G. Puccini	Dramático	<i>Re2-do4</i>	Muy grande	Media	1ºA
Cavaradossi	<i>Tosca</i>	G. Puccini	Lírico-dramático	<i>Reb2-si3</i>	Grande	Media	1ºA
Jorge	<i>Marina</i>	E. Arrieta	Lírico	<i>Si1-sib3</i>	Media	Media	1º
Otello	<i>Otello</i>	G. Verdi	Dramático	<i>Si1-si3</i>	Grande	Media	1ºA
Carlo	<i>Don Carlo</i>	G. Verdi	--	--	--	--	--
Pollione	<i>Norma</i>	V. Bellini	Dramático	<i>Do1-sib3 (do4)</i>	Grande	Medio	1º
Don Álvaro	<i>La forza del destino</i>	G. Verdi	Dramático	<i>Sib1-si3</i>	Grande	Medio	1ºA

Para diferenciar los distintos tipos de tenores, como ya apuntamos en un momento anterior de este trabajo, Ramón Regidor siguiendo a R. Husson, ha tenido en cuenta, entre otros, la valoración de los factores tímbricos y su descomposición en cinco cualidades, que son: el color, volumen, espesor, brillo y vibrato.<sup>61</sup>

Pues bien, si las aplicamos a la voz del tenor Lavirgen, teniendo en cuenta las fuentes que hemos manejado, en nuestra opinión corresponde a una voz sombreada, con capacidad para conferir brillantez a los sonidos agudos; voluminosa; espesa; con mordiente o brillo; y al estar perfectamente apoyada, con vibrato. Todo ello nos explica el que su voz voluminosa fuese perfectamente apta para escenas de gran lirismo y en escenarios amplios.

<sup>61</sup> *Ídem*, pp. 66-81.

Para los roles analizados, Regidor ha establecido que las características del tenor más adecuado a los mismos es un dramático, caracterizado por “el volumen, el poder y la amplitud, con un timbre metálico, «eléctrico», de exuberante vibración, con sonoridades ruidosas, generalmente rebelde a los filados”. Si atendemos al resto de los personajes encarnados por Pedro Lavirgen y a la descripción que ofrece sobre el tenor lírico-dramático (conocido por el apelativo italiano de spinto), observamos que ésta también le puede ser aplicada: “posee graves, centro, agudos, media voz, dulzura, flexibilidad, siendo capaz de adaptarse a la expresión dramática y a la lírica.”<sup>62</sup> Efectivamente, el tenor cordobés ha mostrado una gran versatilidad para adaptarse al repertorio lírico-dramático y ha sido elogiado por su amplia tesitura, potencia, resistencia y unos agudos brillantes, especialmente capacitado para subir al *do de pecho*. Un cúmulo de virtudes que han hecho que su voz se adecuara como ninguna a los requerimientos musicales e interpretativos del personaje de Don José de G. Bizet.

Si atendemos a los comentarios que hemos efectuado de cada una de las partituras, argumento, y el *role* que debía encarnar el tenor, comprobamos que predominan las páginas de gran dramatismo. En ellas el intérprete debe trasladar al espectador una tensión que va creciendo con la acción, que va transformando sus sentimientos y éstos los exterioriza. Su carácter latino (*sanguinario*) quedó reflejado en el fogoso temperamento, en una capacidad expresiva de gran tendencia dramática y en la total entrega del cantante hasta alcanzar en un proceso inteligente el punto culminante. Efectivamente, mediante un abanico de recursos vocales lograba que cada personaje tuviera el ímpetu y la veracidad dramáticos con los que conmoviera al público. En una rica combinación, a las dotes escénicas debemos añadir las dotes vocales, entre ellas su bello color abaritonado, que ha hecho del cantante una voz única y de difícil clasificación. Como él mismo ha confesado, sus características de cantante, vocales y temperamentales, le inclinaban más por la ópera italiana, por lo que se sentía muy bien con Verdi, Puccini y con todo el verismo.<sup>63</sup>

---

<sup>62</sup> *Ídem*, p. 80.

<sup>63</sup> GOMEZ, A.: “PERFILES. Pedro Lavirgen: La Zarzuela es tan importante como la Ópera, pero no da tanta universalidad», en: *El Ideal Gallego*, 1 noviembre 1990, p. 64.

En cuanto a la interpretación del repertorio de zarzuela hemos distinguido, por un lado, las interpretaciones escénicas de zarzuela, que han supuesto el 97 % de las representaciones dramáticas efectuadas en toda su carrera, frente al 92 % de ópera; de otro lado, el espectáculo de *Antología de la Zarzuela* actuaciones que consideramos aparte.

Siguiendo nuevamente a Ramón Regidor, en su obra *La voz en la zarzuela* establece un análisis vocal de los personajes de zarzuela. En él clasifica a cada uno según las categorías vocales básicas, y anota la extensión tonal. En cuanto a la categoría del personaje ha intentado medir la importancia y dificultad de la parte vocal sin tener en cuenta la parte teatral ni su parte hablada, pese a que a veces pueden ser más relevante que la músico-vocal. Finalmente, analiza la duración referida a los números cantados, sin tener en cuenta la extensión del texto hablado ni la presencia en escena.<sup>64</sup> Como explica, en su estudio de los papeles observa que la clasificación de ligero, lírico y dramático también es aplicable a los tenores de zarzuela, “aunque el más abundante sea el de carácter lírico entremezclado con el de dramático, lo cual le dota de cierta «dureza vocal»”. En general, para los personajes de la zarzuela grande hacen falta unas cualidades similares a las exigidas para la ópera: con una buena resistencia vocal para soportar cambios bruscos y acentuaciones en zonas incómodas de la voz, una buena capacidad de potencia para hacerse oír sobre la orquesta y raramente alcanza el *do4*.<sup>65</sup>

Si atendemos a los roles abordados por Lavirgen, tanto en las representaciones completas como en las páginas que conformaban *Antología*, el cuadro de títulos de zarzuela que ha interpretado queda conformado de la siguiente manera:<sup>66</sup>

<sup>64</sup> Vid. REGIDOR ARRIBAS, R.: *La voz en la zarzuela*, pp. 29-30.

<sup>65</sup> Confróntese *Ídem*, p. 17. De hecho, en esta misma página enumera las voces de tenor españolas que han abordado la zarzuela: “Como recordatorio, citemos a José González, Manuel Sanz, José Font, Rosendo Dalmau, Eduardo Berges (llamado el «tenor de Chapí»), Simó, Vendrell, Casenave, Hipólito Lázaro, Fleta, Guitart, Romeo, Pulido, Arregui, Munguía, Kraus, Lavirgen, Esteve, Domingo... Unos procedían de la ópera y terminaron en la zarzuela, con otros ha sucedido lo contrario. Algunos han alternado ambos géneros.”

<sup>66</sup> *Ídem*, pp. 77-100.

**Tabla nº 3. Tipología de los roles de zarzuela  
(Ramón Regidor)**

Personaje	Zarzuela	Autor	Carácter	Extensión	Duración	Categoría
Fernando	<i>Doña Francisquita</i>	A. Vives	Lírico	<i>La2-sib3</i>	Extenso	1º
Roberto	<i>Bohemios</i>	A. Vives	Lírico	<i>Reb2-sib3</i>	Medio	1º
José Miguel	<i>El caserío</i>	J. Guridi	Lírico	<i>Re2-la3</i>	Medio	1º
Giuseppini	<i>El dúo de la Africana</i>	M. Fernández Caballero	Lírico-ligero	<i>Re2- sol3</i>	Medio	1º
Leonardo	<i>La bruja</i>	R. Chapí	Lírico-dramático	<i>Re2#-si3</i>	Extenso	1º
Javier	<i>Luisa Fernanda</i>	F. Moreno Torroba	Lírico	<i>Mib2-la3</i>	Medio	1º
Lamparilla	<i>Barberillo de Lavapiés</i>	A. Barbieri.	Cómico	<i>Do2-la3</i>	Extenso	1º
Romo	<i>Molinos de viento</i>	P. Luna	Ligero	<i>Re2-la3</i>	Breve	2º
Húngaro	<i>Alma de Dios</i>	J. Serrano	Lírico	<i>Fa2-la3</i>	Brevísimo	1º
Andaluz	<i>Emigrantes</i>	T. Barrera y R.G. Calleja	Lírico	<i>La2-sol3</i>	Brevísimo	2º
Leandro	<i>La tabernera del puerto</i>	P. Sorozábal	Lírico	<i>Re2-la3</i>	Medio	1º
Rafael	<i>La Dolorosa</i>	J. Serrano	Lírico	<i>Re2-la3</i>	Medio	1º

Entre las partituras de zarzuela que abordó el tenor predominan aquellas que, según Regidor, requieren de una voz de lírico, de categoría vocal de primera. Sus características han sido explicitadas en cuanto a potencia y resistencia, las cuales responden bien a las virtudes vocales de Pedro Lavirgen.

Hemos contabilizado las actuaciones con *Antología de la Zarzuela*: su elevado número de funciones (581) han supuesto el 41'5% del total de sus actuaciones, concentradas en un periodo concreto de tiempo (1982-1986). Por su parte, el volumen de representaciones de ópera y zarzuela (819) que mantuvo a lo largo de diversos periodos de su carrera, han representado el 58'5% del total de las actuaciones.

En nuestra opinión, el hecho de que el cantante no hubiera sido prolífico en cuanto a grabaciones de ópera ha supuesto que hoy en día, inmersos en el mundo de los soportotes sonoros y visuales, y dada su escasa discografía, su nombre no haya tenido cabida en las referencias bibliográfica del mundo de la ópera que se efectúan a partir de los registros. Por el contrario, nos ha resultado muy curioso constatar el volumen de “grabaciones piratas” que se encuentran en Internet. Lejos de la frialdad o de la perfección que se consigue repitiendo en el estudio un fragmento musical, cuantas veces sea necesario, la toma directa de una representación constituye hoy el mejor documento para revalorizar el papel jugado por un intérprete y, por qué no, replantear, a partir de la misma, la puesta en valor de los cantantes que hasta ahora se ha venido efectuando. Mientras Pedro Lavirgen como español labraba su nombre entre el listado de cantantes internacionales, otros tenores que ya tenían reconocido su prestigio mantenían contrato con las empresas discográficas. En España, los escasos sellos discográficos grabaron algunas páginas de zarzuela. Afortunadamente, la reedición de las mismas nos ha acercado a los títulos que de este género grabó Pedro Lavirgen, la mayoría en su juventud, en el estadio más inicial de su carrera y antes de dedicarse a la ópera. España, por su momento social y cultural, quedaba muy lejos como potencial de mercado para el mundo de la discografía. De ahí que se haya tenido que esperar hasta los años ochenta, periodo en que la población se lanzó al consumo de la música.

La labor interpretativa del tenor vino marcada por la realidad social e histórica en que le correspondió desarrollarse. Como hemos analizado, la zarzuela y la ópera como espectáculo han tenido sus propios itinerarios en España. La propia determinación de Pedro Lavirgen por abrirse camino en el campo de la ópera, muy limitado en un país de escasa tradición musical en general, le condujo como a otros muchos intérpretes españoles a traspasar nuestras fronteras para ganarse un nombre y poder desarrollar una carrera interpretativa a nivel internacional.

Hemos tenido en cuenta la consideración del intérprete de ambos géneros y sus posibilidades, la figura del *divo* y el papel desempeñado en las temporadas que impulsaban las Asociaciones de Amigos de la Ópera de las diferentes

capitales españolas, especialmente en Madrid, y, cómo no, la labor desempeñada en este sentido por el Gran Teatro del Liceo de Barcelona. En ningún caso debemos desdeñar el papel de los cantantes que ejercieron especial atracción, aunque el esfuerzo fuese para el montaje de una única función de ópera. El público de provincias resultaba un tanto complejo en cuanto a la programación, pues, siguiendo las predilecciones y gustos colectivos, estaba anclado en el repertorio italiano

Testimonios de los éxitos de Lavirgen han sido las críticas aparecidas en las publicaciones periódicas, tanto en prensa como en revistas; ellas han sido las fuentes más directas para testimoniar cada una de las intervenciones. En cuanto a la prensa española, de la que hemos ofrecido el oportuno análisis, destacamos la que nos ha aportado Barcelona, ciudad de trascendencia en su carrera, que mantuvo en el tiempo unas importantes firmas en los diarios, como Xavier Monsalvatge y Juan Guinjoán, entre otros.

Sobre el análisis de la música en las publicaciones periódicas en España, podemos apuntar que se precisa de un vaciado y análisis de las mismas. Con nuestra experiencia personal podemos confirmar cuanto supone la lenta labor de hemeroteca y las dificultades para las consultas. Efectivamente, todavía hoy nos ha resultado difícil encontrar un vaciado de los artículos de música de la prensa de cada ciudad o de los periódicos nacionales de mayor renombre. Sin duda, un panorama que creemos que cambiará con la progresiva incorporación de las tecnologías y en la medida en que se vayan digitalizando las bibliotecas; entonces, el investigador dejará atrás el papel impreso o los microfilm de baja calidad.

El hecho de estudiar la realidad musical de Córdoba, nos ha situado en el papel que ha tenido la zarzuela y de la ópera. No sólo nos ha permitido analizar el ambiente cultural, la labor estatal, bien pobre, o sacar a la luz la labor desempeñada por los empresarios teatrales, sino la afición existente y cómo esta se ha ido canalizando para ir dando sucesivos frutos, como las entidades o agrupaciones musicales que han ido formando y transformando la actividad lírica hasta nuestros días. En definitiva, poder comprender nuestro panorama actual: el papel de la Semana Lírica, de la Asociación de Amigos de la Ópera de Córdoba y los propios altibajos en la programación de ópera. En cuanto al estudio de ambos

géneros en nuestra ciudad, bien podemos decir que hemos abierto una vía de investigación.<sup>67</sup> En la medida en que estudiemos la vida musical de cada localidad estaremos contribuyendo a un estudio más regional, peldaño imprescindible para uno más amplio. Tal y como señalaba Lothar Siemens, “la historia de la música española no acabará de conocerse hasta que no se escriba la historia musical de las regiones de España”.<sup>68</sup>

Hechas estas consideraciones, y volviendo al tenor, la carrera internacional que en el campo de la ópera ha desarrollado Lavirgen fuera de España, sus años de plenitud, no ha sido conocida por los melómanos, pues durante los setenta la ópera era un espectáculo minoritario. En cambio, a partir de 1982, coincidiendo con su etapa asociada al espectáculo de *Antología*, gozó de mayor popularidad entre el público pero éste ignoraba, en parte, la brillante carrera operística que había tenido. Efectivamente, fue un gran profesional que rehuyó a la interpretación de papeles secundarios y que en cuarenta años de carrera llegaba a consagrarse como un cantante de primer orden destacado en los carteles, pues él mismo ha rechazado el calificativo de divo. Junto a sus virtudes vocales ha basado su carrera en la paciencia, constancia, estudio y una gran dosis de confianza en sí mismo.<sup>69</sup> Formó parte de los mejores cuadros de intérpretes de los cartelones teatrales, coincidiendo con primeras figuras del panorama musical mundial: cantantes, directores musicales y directores de escena. Citemos entre otros a Montserrat Caballé, Fiorenza Cossotto, Ángeles Gulín, Bianca Berini, Viorica Cortéz, Grace Bumbry, Aldo Protti, Piero Capucilli, Teresa Berganza, Manuel Ausensi, Raimundo Torres, Birgitt Nilson, Mirella Freni y Vicente Sardinero.

<sup>67</sup> Nosotros hemos procedido a un puntual vaciado de la prensa cordobesa. Una profundización sobre las manifestaciones musicales recogida en la misma vendría a completar el estudio de la vida musical de nuestra ciudad. Una labor que daría continuidad a la labor iniciada por M.<sup>a</sup> del Rosario Castro Castillo en su obra *Manifestaciones artísticas a través del Diario Córdoba entre los años 1890 y 1936*. Fundación Botí. Córdoba, 2002.

<sup>68</sup> SIEMENS HERNÁNDEZ, L.: *La Música en Canarias*. Edita El Museo canario. Palmas de Gran Canaria. 1977, p. 68.

<sup>69</sup> Palabras empleadas por el tenor en declaraciones a la prensa, en fechas tan distanciadas como 1968 y 1987. Véase DEL ARCO: “Mano a mano. Pedro Lavirgen”, en: *La Vanguardia Española*, 12 diciembre 1968 y “Entrevista. Pedro Lavirgen. Un cantante que no ha apostado por el divismo”. *Ritmo*. Madrid, n.º 582, noviembre 1987, p. 50.



Sirvan nuestros comentarios como una manera de reafirmarnos, de justificar el trabajo de investigación realizado para dar a conocer la trayectoria profesional del intérprete lírico, desde el manejo de numerosas fuentes y lejos de un mero análisis discográfico. Junto al tenor, cuántos compañeros de repertorio, agrupaciones y entidades musicales, cuántos críticos, directores de escena y musicales, el público, etc. Todos conformaron una manera de concebir el teatro lírico y el escenario en el que se generaba el propio personaje protagonista de este libreto: Pedro Lavirgen.

Ha sido toda una vida profesional de constancia, tesón y entrega, con el deseo de querer compartir con el público el talento y la generosidad de ser tenor. Sus representaciones permanecen en el recuerdo de quienes le aplaudieron y, junto a otras voces, han quedado atrapadas sobre el papel y en grabaciones audiovisuales y sonoras, para que las futuras generaciones revaloricen su quehacer artístico.

Finalmente, con este trabajo hemos deseado que el telón se abra en homenaje a Pedro Lavirgen, tenor de proyección internacional, de reconocido prestigio entre sus propios colegas e irrepetible para la vida musical española y mundial, con una importante carrera desconocida por la historia musical española más reciente. El intérprete lírico andaluz más importante de la segunda mitad del siglo XX y uno de los cordobeses más insignes que ha dado nuestra provincia. Al lector le corresponderá reubicar los conocimientos que le trasvasamos, esperando que puedan germinar en otras investigaciones.

Silencio... aplausos para el tenor... se baja el telón.

## **BIBLIOGRAFÍA**



## 1. FUENTES DOCUMENTALES

*Acta de Nacimiento de Pedro Lavirgen.* Libro 81, Folio 359 vuelto, Número 21, 887, correspondiente a la sección I del Registro Civil del Juzgado Comarcal de Bujalance (Córdoba).

Acta de la Sesión Extraordinaria celebrada por la Asociación de Amigos de la Ópera de Córdoba correspondiente al día 5 de junio de 2001.

Carpeta de las Memorias de Actividades de la Regiduría Local de Juventudes y de los Cursos de Servicio Social de la Escuela de Sindicatos (1970). Caja 4855. Caja de legajos, catalogada como *Sección Femenina Coros y Danzas (1965-1978)*. Archivo Histórico Provincial de Córdoba (A. H. P. C.). Contiene una serie de carpetas:

- Carpeta con facturas de reparaciones, mantenimiento y adquisiciones de la Sede Local. (A. H. P. C.)
- Carpeta del Grupo de Danzas de Córdoba (1943-1975). (A. H. P. C.)
- Carpeta del Grupo de Danzas de Córdoba (1954-1976). (A. H. P. C.)
- Carpeta de las liquidaciones de los premios de los concursos. Grupos de Danzas (1963-1976). (A. H. P. C.)
- Carpeta de gastos de las Escuelas de mandos (1944-1962). (A. H. P. C.)
- Carpeta del Grupo de Danzas de Córdoba (1954-1976). (A. H. P. C.). Contiene:

*Informe resumen de la labor realizada por la Regiduría de Cultura, Departamento de Música en el año 1961*, con fecha 14 de julio de 1961.

*Informe de los XX Años de Regiduría Provincial de Cultura*, con fecha 1 de julio de 1959, firmado por la regidora M.<sup>a</sup> Teresa López.

*Informe resumen de la labor realizada por la Regiduría de Cultura, Departamento de Música en el año 1961*.

*Informe que presenta la regidora Provincial de Cultura de la labor realizada durante 1956-57, con fecha 20 de febrero de 1958. Cuatro hojas de papel de seda mecanografiadas. La prueba tiene lugar el día 7 de febrero de 1956 en la capital.*

*Informe Resumen de la labor realizada por la Regiduría de Cultura, Departamento de Música en el año 1960. Sin firma ni fecha.*

*Informe del Jurado del XIV Concurso de Coros y Danzas. Sin firma. 1960.  
Informe de actuaciones de Grupos y Danzas de la Sección Femenina del año 1960.*

*Informe que presenta la regidora Provincial de Cultura de la labor realizada por el Departamento de Música durante 1957. Cuatro hojas mecanografiadas. Sin fecha ni firma.*

*Informe de los XX Años de Regiduría Provincial de Cultura, con fecha 1 de julio de 1959, firmado por la regidora M.<sup>a</sup> Teresa López.*

- Carpeta del Grupo de Danzas de Córdoba (1965-1975). (A. H. P. C.)  
Contiene:

*Correspondencia y autorización para la realización de actividades.*

*Informe que presenta la regidora Provincial de Cultura de la labor realizada por el Departamento de Música durante 1957. Cuatro hojas mecanografiadas. Sin fecha ni firma.*

*Informe de la actuación del Coro en la festividad de Sta. Teresa en la Iglesia de Sta. Marina, con fecha 26 de octubre de 1960.*

*Informe que presenta la regidora Provincial de Cultura de la labor realizada durante 1956-57, con fecha 20 de febrero de 1958. Cuatro hojas de papel de seda mecanografiados*

*Informe del Festival Organizado en Córdoba con motivo del XXV Aniversario de la Fundación de la Sección Femenina, celebrado el día 23 de octubre de 1959. Firmado por la Delegada Local, Sra. García, fecha 3 de noviembre de 1959.*

*Informe que presenta la regidora Provincial de Cultura de la labor realizada por el Departamento de Música durante 1957. Sin fecha ni firma.*

*Informe Resumen de la labor realizada por la Regiduría de Cultura, Departamento de Música en el año 1960. Sin firma ni fecha.*

*Informe que presenta la regidora Provincial de Cultura de la labor realizada durante 1956-57, con fecha 20 de febrero de 1958.*

*Informe que presenta la regidora Provincial de Cultura de la labor realizada por el Departamento de Música durante 1957.*

*Informe que presenta la regidora Provincial de Cultura de la labor realizada durante 1956-57.*

*Informe que presenta la regidora Provincial de Cultura de la labor realizada por el Departamento de Música durante 1957.*

Carta de Francesco Brugnoli, remitida con la fecha julio de 2002.

Libro de Contabilidad de Pedro Lavirgen.

Diario de Pedro Lavirgen.

*Expediente personal de Pedro Lavirgen.* Archivo de Secretaría de la Facultad de Ciencias de la Educación de Córdoba, contiene:

- *Expediente de Exámenes Ordinarios y Extraordinarios de Enseñanza no oficial, con fecha 20 de junio y 30 septiembre de 1948, emitido por la Escuela de Magisterio de Córdoba, dependiente del Distrito Universitario de Sevilla.*
- *Expediente de Exámenes Ordinarios y Extraordinarios de Enseñanza no oficial, con fecha 27 de junio y 30 septiembre de 1949, emitido por la Escuela de Magisterio de Córdoba.*
- *Expediente de Exámenes Ordinarios y Extraordinarios de Enseñanza no oficial, con fecha 20 de junio y 30 septiembre de 1950, emitido por la Escuela de Magisterio de Córdoba. Acta de examen y calificación de la Prueba Final del plan de 1945, expedido a 9 de octubre de 1950 por la Escuela de Magisterio.*
- Recibo del Secretario que certifica que ha recogido el Título de Maestro de Primera Enseñanza.

*Informe clínico de Pedro Lavirgen.* Historia Clínica n.º 123. Archivo del Hospital San Juan de Dios de Córdoba.

*Informe de Radio Nacional de España* que relaciona las grabaciones que conservan en su archivo sonoro sobre Pedro Lavirgen. Remitido por José Rey.

*Informe de Televisión Española* sobre la presencia de Pedro Lavirgen en sus bases de datos. Remitido por Leandro M. Aparicio.

LAVIRGEN, P.: “Conferencia: El Tenor verdiano”. Pronunciada en las Jornadas de Ópera Abierta organizadas por la Asociación de Amigos de la Ópera de Córdoba. Salón de Telares del Gran Teatro de Córdoba, 11 junio 2001. (Cedido por la Cadena COPE)

*Libro de contabilidad de Pedro Lavirgen.*

*Registros sonoros de Pedro Lavirgen.* Fichas de consulta manual, diez, que recogen los títulos de las zarzuelas, las fechas y el sello de la grabación. Biblioteca Nacional de España. Sala Barbieri.

## 2. HISTORIA GENERAL Y DICCIONARIOS

ABELLÁN, M. L.: *Censura y creación literaria en España (1936-1976)*. Ediciones Península. Madrid, 1980.

*Anuario de la Real Academia de Ciencias Bellas Letras y Nobles Artes de Córdoba.* Córdoba, 2002.

ARÓSTEGUI, J.: *La investigación histórica: Teoría y método*. Editorial crítica. Barcelona, 2001.

BARRERA, C.: *Periodismo y Franquismo. De la censura a la apertura*. Eiuusa, Barcelona, 1995.

BARRIOS ROZÚA, J. M.: *Guía de la Granada desaparecida*. Editorial Comares. Granada, 1999.

Boletín de la Junta de Andalucía, n.º 30, 7 marzo 1996.

Boletín de la Junta de Andalucía. Decreto 117/1985, BOJA 9 agosto 1985.

Boletín de la Junta de Andalucía. Decreto 32/1998, BOJA 17 febrero 1998.

BISQUERRA, R.: *Métodos de investigación en educación*. Barcelona. CEAC, 1989.

CAPITÁN DÍAZ, A.: *Historia de la educación en España (II)*. Editorial Dyknsón. Madrid, 1994.

CARRIÓN, J.: (Dir.) *Córdoba Ayer y Hoy*. Editorial Prensa Española, Madrid, 2000.

CASTRO CASTILLO, M<sup>a</sup> R.: *Manifestaciones artísticas a través del Diario Córdoba entre los años 1890 y 1936*. Fundación Botí. Córdoba, 2002.

COMELLAS, J. L.: *Historia de España Contemporánea*. Ediciones Rialp. Madrid 1988.

CUENCA TORIBIO, J. M.: *Andújar en la Guerra Civil Española*. Alcance Editorial. Andújar, 1994.

*El régimen de Franco y la transición a la democracia (de 1939 a hoy)*. Historia de España. Tomo 12. Editorial Planeta, Barcelona, 1991.

*Enciclopedia Hispánica*. Volumen 2. Enciclopedia Británica Publishers. Inc., EE.UU. 1990-1991.

*Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo- Americana*. Espasa- Calpe. Madrid, 1978. Suplemento 1955-1956.

*Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo- Americana*. Espasa- Calpe. Madrid, 1978. Suplemento 1957- 1958.

*Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo- Americana*. Espasa- Calpe. Madrid, 1981. Suplemento 1959-1960.

*Enciclopedia Universal Ilustrada, Europeo- Americana*. Espasa Calpe. Madrid, 1980. Suplemento 1961-1962.

*Enciclopedia Universal Ilustrada. Europeo- Americana*. Espasa Calpe. Madrid, 1980. Suplemento 1963-1964.

*Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo- Americana*. Espasa- Calpe. Madrid, 1980. Suplemento 1965-1966.

*Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo- Americana*. Espasa- Calpe. Madrid, 1982. Suplemento 1969- 1970.

*Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo- Americana*. Espasa- Calpe, Madrid. 1979. Suplemento 1971-1972.

*Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo- Americana*. Espasa- Calpe. Madrid, 1980. Suplemento 1973-1974.

*Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo- Americana*. Espasa- Calpe. Madrid, 1982. Suplemento 1977-1978.



*Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo- Americana.* Espasa- Calpe. Madrid, 1983. Suplemento 1979-1980.

*Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo- Americana.* Espasa- Calpe. Madrid, 1985. Suplemento 1981-1982.

*Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo- Americana.* Espasa- Calpe. Madrid, 1995. Suplemento 1993-1994.

*Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo- Americana.* Espasa- Calpe. Madrid, 1999. Suplemento 1997-1998.

*Enciclopedia Universal Ilustrada Europeo- Americana.* Espasa- Calpe. Madrid. Apéndice A-Z. Espasa- Calpe, 1996.

*Enciclopedia Universal Ilustrada, Europeo- Americana.* Espasa –Calpe. Madrid, 2003. Tomo V, Apéndice 1934-2002.

ECO, U.: *Cómo se hace una tesis.* Gedisa, México, 2000.

F.S.M.: “Pedro Lavirgen, cantante”, en: MÁRQUEZ CRUZ, F. S.: (Coord.) *Los Pueblos de Córdoba.* Volumen I. Caja Provincial de Ahorros de Córdoba. Córdoba, 1992.

FATÁS CABEZAS, G.: (Dir.) *Gran Enciclopedia de España.* Tomo 12. Enciclopedia de España S.A., Barcelona, 1998.

FORCADA SERRANO, M.: *Historia de la Hermandad de la Santa Veracruz y Ntro. Padre Jesús en la Columna.* Publicaciones Obra Social y Cultural Cajasur. Córdoba, 2000.

FUSI, J. P.: *Un siglo de España. La cultura.* Marcial Pons, edit. Madrid, 1999.

GÓMEZ TRIGO Y OCHOA, G.: *Los médicos y la medicina en la Guerra Civil.* Monografías Beechman. Saned ediciones. Madrid, 1986.

GONZÁLEZ ANLEO, J.: *El sistema educativo español.* Instituto de Estudios Económicos. Madrid, 1985.

*Gran Enciclopedia de Andalucía.* Tomo V. Promociones Culturales Andaluzas S.A. Sevilla, 1979.

*Gran Enciclopedia de Madrid Castilla -La Mancha*. Tomo XII. Comercial Aragonesa del Libro S.A. Zaragoza, 1988.

*Gran Enciclopedia Larousse*. Tomo 13. Editorial Planeta. Barcelona, 1990, p. 6419.

*Gran Enciclopedia Larousse: Suplemento II*. Editorial Planeta S.A., Barcelona, 1985.

GUARINOS CÁNOVAS, M.: (Dir.) *Córdoba y su provincia*. Tomo IV. Ediciones Gever. Sevilla, 1986.

*La Sección Femenina de F.E.T. y de la J.O.N.S. Historia y misión*. Edita Sección Femenina de F.E.T. y de la J.O.N.S. Madrid, 1951.

LEÓN, J.: "Presentación del libro *Semblanza artística de Pedro Lavirgen*", en: *Feria y Fiestas 2002*. Concejalía de Cultura del Ayuntamiento de Bujalance, pp. 65-66.

*Los Andaluces del siglo XX*. Ateneo de Córdoba, 1996.

MÁRQUEZ CRUZ, F. S.: (Coord.) *Córdoba capital*. Vol. 4. Edita CajaSur. Córdoba, 1993.

MÁRQUEZ CRUZ, F. S.: (Coord.) *Los pueblos de Córdoba*. Tomo I. Publicaciones de la Caja Provincial de Ahorros de Córdoba. Córdoba, 1993.

MÁRQUEZ CRUZ, F. S.: *Memorias de Córdoba*. Publicaciones del Monte de Piedad y caja de Ahorros de Córdoba. Córdoba, 1985.

MENÉNDEZ PIDAL, R.: *Historia de España. La época de Franco, 1939-75*. Sociedad vida y cultura. Espasa Calpe, Madrid, 2001.

MORENO GÓMEZ, F.: *La guerra civil en Córdoba (1936-1939)*. Editorial Alpuerto. Madrid, 1986.

MORENO GÓMEZ, F.: *La República y la Guerra Civil en Córdoba (I)*. Ayuntamiento de Córdoba. Córdoba, 1982.

ESTEVE RAMÍREZ, F.: *Estudios sobre información periodística especializada*. Fundación Universitaria San Pablo C.E.U. Valencia, 1997.

OTERO, L.: *La Sección Femenina*. Edaf. Madrid, 1999.

PALACIOS BAÑUELOS, L.: *Historia de Córdoba. La etapa contemporánea (1806-1936)*. Publicaciones del Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba. Córdoba, 1990.

PALACIOS BAÑUELOS, L.: *La Guerra civil. Evolución de las dos Españas*. Vol. III. Edilibro. Tudela (Navarra), 1966.

RODRÍGUEZ GÓMEZ, G., GIL FLORES, J. y GARCÍA JIMÉNEZ, E.: *Metodología de la investigación cualitativa*. Málaga, Ediciones Aljibe. 1999.

RUESGA NAVARRO, J.: “El lugar del espectáculo. Viejos edificios, nuevos teatros”, en: *Arquitectura teatral y cinematográfica. Andalucía 1800-1990*. SeviYa, Gabinete de Proyectos. Consejería de Cultura y Medio Ambiente. Junta de Andalucía. Sevilla. 1990.

SECO SERRANO, C.: “El régimen de Franco y la transición a la democracia (de 1939 a hoy)”, en: ORTÍZ, D.: (Dir.) *La transición a la democracia (1975-1982)*. Historia de España. Tomo 12. Editorial Planeta, Barcelona, 1991.

TAMAMES, R.: *La República. La Era de Franco*. Alianza editorial. Madrid, 1977.

TOPOLSKY, J.: *Metodología de la historia*. Madrid. Cátedra, 1982.

TUSSEL, J.: *La transición española a la democracia*. Historia 16. Madrid. 1997.

### 3. LIBROS Y DICCIONARIOS DE MÚSICA

*40 Años de Ópera, Amigos de la Ópera Madrid, de la Zarzuela al Real*. Asociación de Amigos de la Ópera de Madrid, Madrid, 2003.

*50 entrevistas con gente importante del mundo de la música*. Ediciones de Nuevo Arte Thor. Barcelona, 1980.

*Actas del Primer Seminario Internacional de Zarzuela*. Instituto Internacional del Teatro, Madrid, junio 1984.

AA.VV.: *Antonio Cortis. Un trono vicino al sol*. Generalitat Valenciana. Valencia, 1992.

AA.VV.: *Cuadernos de música Iberoamericana. Actas del congreso Internacional La Zarzuela en España e Hispanoamérica. Centro y periferia, 1800-1950*. Madrid 20-24 de noviembre de 1995. Fundación de autor. Madrid, 1996. Volúmenes 2-3.

AA.VV.: *Ópera Liceu. Catálogo de la exposición del Museo de Historia de Cataluña*. Ediciones Proa. Generalitat de Cataluña, 1997.

AVV: *Quién es Quién, en el teatro y en el cine Español e Hispanoamericano*. Centro de Investigaciones Literarias Españolas e Iberoamericanas, S.A. Barcelona, 1990.

ALIER, R.: *El Gran Teatro del Liceo*. Editorial Daimon. México, 1986.

-- *El Gran Teatro del Liceo*. Francesc X. Mata. Edic. S.L. Barcelona, 1994.

--: (Dir.) *Turandot*. Editorial Daimon. Barcelona. 1982.

ALIER, R., AIXALÁ, R. y MATA, F.: *El Gran Teatro del Liceo. Historia Artística*. Editorial Francesc X. Mata, S.L., Barcelona, 1991.

ALIER, R., AVIÑO, X. y MATA, F.X.: *Diccionario de la Zarzuela*. Barcelona, 1986.

ÁLVAREZ LEBREDO, C.: *Cincuenta años de música en Ribadeo*. Editorial Nigoba. Lugo, 2003.

ÁLVAREZ-BUYLLA MENÉNDEZ, J.: (Coord.) *50 aniversario de la Ópera de Oviedo*, Casaprima editor, Oviedo. 1998.

AMORÓS, A.: *La zarzuela de cerca*. Fondo Cultura Económica. Madrid, 1987.

*Anuari 1947-1997 del Gran Teatro del Liceu*. Associació Amics del Liceu. Àmbit Serveis Editorials. Barcelona 1997.

*Anuario Teatral 1985*. INAEM. Ministerio de Cultura, Madrid. 1985.

*Anuario Teatral, 1986*. INAEM. Ministerio de Cultura, Madrid. 1986.

*Anuario Teatral, 1987*. INAEM. Ministerio de Cultura, Madrid. 1987.

ARRONES PEÓN, L.: *Historia de la ópera en Oviedo (1948-1957)*. Tomo I. Edita Asociación Asturiana de Amigos de la Ópera de Oviedo, Oviedo, 1981.

--: *Historia de la ópera en Oviedo (1958-1969)*. Tomo II. Edita Asociación Asturiana de Amigos de la Ópera de Oviedo. Oviedo, 1985.

--: *Historia de la ópera en Oviedo (1970-1985)*. Tomo III. Edita Asociación Asturiana de Amigos de la Ópera de Oviedo. Oviedo, 1987.

--: *Miguel Barrosa, gran tenor de ópera*. Asociación Asturiana de Amigos de la Ópera. Oviedo, 1997.

--: *Teatro Campoamor. Crónica de un coliseo centenario, Oviedo 1892-1992*. Real Instituto de Estudios Asturianos. 1993.

*Asociación de Amigos de la Ópera de Madrid, XXV años (1964-1988)*. Asociación de Amigos de la Ópera. Madrid, 1988.

AYARRA JARNE, E.: *Hilarión Eslava en Sevilla*. Diputación Provincial de Sevilla. Sevilla, 1979.

BAÑÓ LLORCA, F.: *La Antitécnica*. Editorial Alpuerto, Madrid, 2003.

BARCE, R.: (Coord.) *Actualidad y futuro de la zarzuela*. Actas de las Jornadas. Fundación Caja de Madrid, Editorial Alpuerto. Madrid, 1993.

BOTEY, R.: *Higiene desarrollo y conservación de la voz*. Serra Hermanos y Rusell. Barcelona, 1914.

BRAVO, I.: *Un Ballo in Maschera*. Daimon. Barcelona, 1982.

*Cancionero Popular en la provincia de Córdoba*. Instructoras de la Sección Femenina del Movimiento. Córdoba, 1977.

CAÑIZARES SEVILLA, A.B.: “*La incorporación del patrimonio musical andaluz en la enseñanza: un reto*”, en: VIII Congreso de Folklore Andaluz. Córdoba, febrero de 2003 (en prensa).

CARNER, M.: *Puccini*. Javier Vergara Editor. Argentina, 1987.

CARREIRA, X. M. y BALBOA, M.: *150 anos de música galega*. Publicacions da Xunta de Galicia, 1979.

CASARES RODICIO, E. y TORRENTE, A.: (Edit.) *Congreso Internacional “La Ópera en España e Hispanoamérica, una creación propia”*. La ópera en España e Hispanoamérica: Actas del Congreso Internacional “la Ópera en España e Hispanoamérica, una creación propia”. Madrid, ICCMU (2001- 2002). Volumen 2º.

--: (Coord.) *Diccionario de la Zarzuela. España e Hispanoamérica*. Tomo I. ICCMU, Madrid, 2002.

--: (Coord.) *Diccionario de la Zarzuela. España e Hispanoamérica*. Tomo II. ICCMU. Madrid, 2003.

--: (Coord.) *Diccionario de la música española e Hispanoamericana*. Tomo 6. Sociedad General de Autores y Editores. Madrid, 2000.

--: "Nueva creación y recuperación del patrimonio operístico español en Madrid", en: *40 Años de Ópera, Amigos de la Ópera Madrid, de la Zarzuela al Real*. Madrid, 2003, pp.102 a 115.

--: *Historia gráfica de la zarzuela: del canto y los cantantes*. ICCMU y Fundación de la Zarzuela Española. Madrid. 2000.

--: "Joaquín Gasca. Un músico olvidado de la generación del 27". *Cuadernos de Música Iberoamericana*. Vol. 4. Edita Fundación de autor. Madrid, 1977.

CASERO, E.: *La España que bailó con Franco*. Ediciones nuevas estructuras. Madrid, 2000.

CASTELLS CANET, J. y BROTONS RUIZ, L. R.: *Títulos y Diplomas de los Conservatorios de Música*. Tipografía Católica.Córdoba, 2002.

--: *El Gran Teatre del Liceu*. Edit. Columna i Josep Infiesta editor. Barcelona, 1999.

CORDERO, A.: *Escuela completa de Canto en todos sus géneros y principalmente en el dramático español e italiano*. Imprenta de Beltrán y Viñas. Madrid, 1858.

*Coro de Radiotelevisión Española 1950-2000*. Servicio de publicaciones de R.N.E. Madrid, 2000.

CHUN-TAO-CHENG, S.: *El Tao de la voz*. Gaia ediciones. Madrid, 1993.

DE SAGARMÍNAGA, J. M.: *Diccionario de cantantes líricos españoles*. Fundación Caja Madrid-Edit. Acento. Madrid, 1997.

DENTICI BURGOA, N.: *Alfredo Kraus: El arte de un maestro*. Publicaciones Fher. Bilbao, 1992.

DI STEFANO, G.: *El Arte del Canto*. Javier Vergara Editor. Argentina, 1991.

DIGAETANI, J. L.: *Invitación a la ópera*. Javier Vergara editor. Argentina. 1989.

*Dirección General de Música: Organización, competencias y objetivos*. Ministerio de Cultura. Madrid, 1978.

*El Liceu dels Seixanta, 1957-1972*. Associació d' Amicss del Liceu. Art-Co/2000. Barcelona.

*El Teatro Lírico Nacional «La zarzuela»*. Serie Infraestructuras del Gabinete del INAEM. Ministerio de Cultura, Madrid, 1996.

FERNÁNDEZ-CID, A.: *La discoteca familiar*. Ediciones Rialp, Madrid, 1958, p. 101.

--: *La música y los músicos españoles en el siglo XX*. Ediciones Cultura hispánica. Madrid, 1963.

--: *El Teatro Lírico, 25 años de teatro en España*. Editorial Planeta. Barcelona, 1971.

--: *La música española en el siglo XX*. Fundación Juan March, Colección Compendios. Madrid, 1973.

--: *Cien años de teatro musical en España*. Real Musical, Madrid, 1975.

--: *Festivales de música en el mundo*. Real Musical. Madrid, 1977.

--: *La década musical de los cuarenta*. Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, Madrid, 1980.

FRANCO, E.: *Monsalvatge*. Servicio de Publicaciones del Ministerio de Educación y Ciencia. Madrid, 1975.

GARAYOA, M. y ORDOÑEZ, M.: *La Zarzuela*. Editorial Prensa Española. Madrid, 1982.

GARCÍA CARRETERO, E.: *Historia del Teatro de la zarzuela*. Tomo primero (1856-1909). Editado por la Fundación Zarzuela Española. Madrid, 2003.

--: *Historia del Teatro de la zarzuela*. Tomo segundo (1913-1955). Editado por la Fundación Zarzuela Española. Madrid, 2004.

GARCÍA, C. et all: *Semblanza artística de Pedro Lavirgen*. Ayuntamiento de Bujalance. 2002.

GONZÁLEZ DE AMENZÚA, L.: “Mis recuerdos de Federico”. En: *Federico Sopena y la España de su tiempo (1939-1991)*. Libro Homenaje editado por la Fundación Isaac Albéniz. Madrid, 2000, p. 41.

*Gran Enciclopedia de la Música Clásica*. Volumen 2. Editorial Sarpe. Madrid, 1980.

HACAR MONTERO, C.: “Más de un siglo de la Cátedra de Canto del Conservatorio Superior de Música de Córdoba”. Diputación de Córdoba, 2003 (en prensa).

HEILBRON FERRER, M.: *Mariano Rodríguez de Ledesma: Colección de cuarenta ejercicios o estudios progresivos de Vocalización (París, 1828c)*. Centro Superior de Investigaciones Científicas. Madrid, 2003.

HERNÁNDEZ GIRBAL, F.: *Cien Cantantes españoles de ópera y zarzuela (siglo XIX y XX)*. Ediciones Lira, Madrid 1994.

HERRERO, F.: *La Ópera y su estética*. Dirección General de Música y Teatro. Madrid, Ministerio de Cultura, 1983.

*Historia de los Teatros Nacionales*. Vol. 1 (1939-1962), INAEM, Madrid, 1993.

HONEGGER, M.: *Diccionario de la música, los hombres y sus obras*. Tomo I. Espasa Calpe. Madrid, 1987.

HURTADO, L.: *Apuntes sobre la crítica musical*. Grupo Editor Latinoamericano. Buenos Aires, Argentina, 1988.

IBORRA, J.: *La mirada del conserge. Dietari del Gran Teatre del Liceu (1862-1981)*. Institut del Teatre de la Diputació de Barcelona. Barcelona. 1999.

IGLESIAS, A.: *La ópera en España y su problemática*. Ministerio de Educación y Ciencia. Madrid, 1976.

--: *Coro Nacional de España. 25 años*. Instituto Nacional de las Artes Escénicas. Madrid, 1996.

KASTIYO, L. y DEL PINO, R.: *El Festival Internacional del Música y Danza de Granada, 1952- 2001*. Volumen I, (1952- 1980). Festival Internacional del Música y Danza de Granada y Centro de Documentación Musical de Andalucía. Granada, 2000.

KRAUS, E. y WEEDA, R.: *La música y el público del futuro*. Editado por Evertt Helm. París, 1975.

*La Cultura Popular y los Festivales de España 1965*. Ministerio de Información y Turismo. 1965.

LAVIRGEN, P.: "La formación del cantante de ópera español". En: IGLESIAS, A.: *La ópera en España y su problemática*. Ministerio de Educación y Ciencia. Madrid, 1976, pp. 119-134.

--: "Carta de adhesión al homenaje de José María Aguilar, con fecha 19 junio de 1978". En: SÁNCHEZ LUQUE, J.: *Biografía de José María Aguilar, El barítono de la voz de oro*. Autor y Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, Córdoba, 1979. Documento 33, página 98.



--:“El bel canto y la técnica en la época de Antonio Cortis”. En: AA.VV.: *Antonio Cortis. Un trono vicino al sol*. Generalitat Valenciana. Valencia, 1992, pp. 79-80.

--:“Prólogo”. En: BAÑÓ LLORCA, F.: *La Antitécnica*. Editorial Alpuerto, Madrid, 2003, pp. 15-17.

LOLO, B., GOSÁLVEZ, C. J. y LAMBEA, M.: *Índices de la Revista de Musicología (1978 - 1999)*, Madrid, 2000.

LÓPEZ CHÁVARRI, E.: *Cien años de música en Valencia*. Caja de Ahorros de Valencia. Valencia, 1978.

LÓPEZ RUIZ, J. M.<sup>a</sup>: *Historia del teatro Apolo y de la Verbena de la Paloma*. Editorial El avapies. Madrid, 1994.

MARCO, T.: *Historia de la música española*. Edit. Alianza. Madrid, 1983.

MARRACO ROCA, A.: *La voz cantante*. Biblioteca Teatro Mundial. Barcelona, 1914.

MATAS RICART, F.: *Diccionario biográfico de la Música*. Editorial Iberia, S.A. Barcelona, 1966.

MATAS RICART, F.: *Diccionario biográfico de la Música*. Editorial Iberia, S.A. Barcelona, 1980.

MATHEOPOULOS, H.: *Plácido Domingo mis personajes, mi vida*. Ediciones Robinbook. Barcelona, 2001.

*Ministerio de Información y Turismo. Cultura popular y espectáculos en España 1961-1971*. Dirección General de Cultura Popular y Espectáculos. Madrid.

*Montserrat Caballé 40 anys al Liceu*. Fundació Gran Teatre del Liceu. Barcelona, 2002.

MORALES VILLAR, M.<sup>a</sup> del C.: *La Agrupación Lírica “Francisco Alonso” (1963-1973). Historia de una Compañía de Zarzuela de Granada*. Consejería de Cultura. Centro de Documentación Musical de Andalucía. Granada, 2003.

MORENO CALDERÓN, J. M.: *Música y músicos en la Córdoba contemporánea*. Publicaciones CajaSur. Córdoba. 1999.

--: *Desde mi atril. Notas musicales cordobesas*. Ediciones de La Posada, Ayuntamiento de Córdoba, 2003.

MORENO MENGIBAR, A.: *La ópera en Sevilla (1731-1992)*. Biblioteca de temas sevillanos. Servicio de publicaciones del Ayuntamiento de Sevilla. Sevilla, 1994.

NIN DE CARDONA, J. M.<sup>a</sup>: “*Alfredo Kraus: el último Ruiseñor...*” Madrid, 2000, edición no venal.

*Ordenanzas Laborales. Profesionales de la Música*. Servicio de publicaciones del Ministerio de Trabajo. Madrid, 1975.

*Otello. The first Century. A Showcase of Art*. Gestion Musicart. Montreal, 1990.

PALACIOS BAÑUELOS, L.: *Historia del Real Centro Filarmónico de Córdoba «Eduardo Lucena»*. Coedición Caja Provincial de Ahorros de Córdoba y Cajasur. Córdoba, 1994.

PARDO, S. R.: “Venid y vamos todos”, en: *La vida cotidiana y canciones en la España de los 40*. Ediciones del Prado. Madrid, 1990.

PÀRIS, A.: *Diccionario de intérpretes y de la interpretación musical en el siglo XX*. Editorial Turner. Madrid, 1985.

PEÑÍN CASTILLO, I.: *50 Años de Teatro José Tamayo (1941-1991)*. Tomo I. Instituto Nacional de las Artes Escénicas y de la Música. Madrid, 1991.

PERELLÓ, J., CABALLÉ M. y GUITART, E.: *Canto- Dicción (Foniatría estética)*. Editorial Científico-Médica. Barcelona, 1982.

PÉREZ SENZ, J.: *José Carreras, el placer de cantar*. Ediciones de Nuevo Arte Thor. Barcelona, 1988.

PÉREZ ZALDUONDO, G.: *La música en España durante el franquismo a través de la legislación: 1936-1951*. Tesis doctoral (Universidad de Granada, 1993), Vol. II.

PÉREZ, M.: *Diccionario de la Música y los Músicos*. Tomo II. Editorial Istmo. Madrid, 2000.

PLAZA, S.: “Sociología del Teatro Musical Español”. University Microfilms Internacional, 1991.

*Primer Seminario Internacional de Zarzuela*. Junio de 1984. Ponencias mecanografiadas. Biblioteca Nacional. Sala Barbieri.

Programa de Formación del Profesorado de la Universidad Nacional de Educación a Distancia. Ministerio de Educación y Ciencia. Madrid, 1985.

PUIGDEVALL, F.: (Director) *Teatros*. Ediciones Rueda Madrid, 2003.

*Quién es Quién, en el teatro y en el cine Español e Hispanoamericano*. Centro de Investigaciones Literarias Españolas e Iberoamericanas, S.A. Barcelona, 1990.

REGIDOR ARRIBAS, R.: *La clasificación de la voz*. Real Musical. Madrid, 1977.

--: *La voz en la zarzuela*. Real Musical. Madrid. 1991.

RIMBLAS, F.: *Teatros*. Ediciones Rueda, Madrid, 2003, p. 119

RUÍZ JALÓN, S.: *Cien años de música en Bilbao (1880-1980)*. Caja de Ahorros Vizcaína, 1981.

SADIE, S.: (Editor) *The New Grove Dictionary of Musica and Musicians*. Tomo 10. London, McMillan Publisher Limited 1980.

--: (Editor) *The New Grove Dictionary Of Opera*. Volumen II. McMillan Publisher Limited. 1992.

SÁNCHEZ LUQUE, J.: *Biografía de José María Aguilar, El barítono de la voz de oro*. Autor y Monte de Piedad y Caja de Ahorros de Córdoba, Córdoba, 1979.

SIEMENS HERNÁNDEZ, L.: *La Música en Canarias*. Edita El Museo canario. Palmas de Gran Canaria. 1977

SOPEÑA IBÁÑEZ, F.: *Historia crítica del Conservatorio de Madrid*. Ministerio de Educación y Ciencia. Madrid, 1967.

--: *La Música dentro de la sociología del espectáculo*. Texto de la conferencia pronunciada en Granada, 2 de diciembre de 1971. Biblioteca Nacional. Sala Barbieri.

SOPEÑA, F.: *El "Réquiem" en la música romántica*. Ediciones Rialp. Madrid, 1965.

SUGDEN, D.: *Jaime Aragall en escena*. Pagés editors. Barcelona. 2000.

Suplemento del *Anuari 1947-1997 del Gran Teatre del Liceu*. Associació Amics del Liceu. Barcelona, 1997.

*Teatro de la Maestranza de Sevilla*. Fundación Manuel Lara. Sevilla, 2001.

TINTORI, G.: *Invito all'ascolto di Verdi*. Mursia editor. Milán, 1983.

TORRÁS, R.: *Escuela Española de Canto. Método de Enseñanza*. Tipo-Litografía de José Casamajó. Barcelona, 1905.

TORRES MULAS, J.: *Bibliografía de la Literatura Musical Española. Repertorio básico de fuentes impresas*. Memoria de Licenciatura. Madrid: Universidad Complutense, Cátedra de Bibliografía. 1978.

--: *Anuario de la Prensa musical española (1982-83)*. Instituto de Bibliografía Musical. Madrid, 1982.

--: *Pasado y presente de la crítica musical*. Instituto de Bibliografía Musical. Madrid, 1983, pp. 4-8.

--: *Noticias musicales en la prensa diaria*. Ministerio de Cultura. Centro de Documentación Musical. Madrid, 1989 (edición experimental restringida).

--: *Las publicaciones periódicas musicales en España (1812-1990). Estudio crítico- bibliográfico*. Repertorio general. Instituto de Bibliografía Musical. Madrid, 1991.

TURINA GÓMEZ, J.: *Historia del Teatro Real*. Alianza Edit. Madrid, 1997.

VILCHES DE FRUTOS, M.<sup>a</sup> F.: *La Temporada Teatral Española 1982-83*. Anejos de la Revista *Segismundo*, 8. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid, 1983.

VIÑAS, F.: *El arte del canto*. Salvat Editores. Barcelona, 1932.

#### 4. PERIÓDICOS

“«Carmen» a braccio di fero più forte della neozelandese”. Recorte de prensa, 24 enero 1975. (A.P.T.)

“«Carmen» ha vuelto”, en: *ABC Sevilla*, 22 septiembre 1962, p. 9.

“«Cena en Honor del Tenor español Pedro Lavirgen», en: *Excelsior*, México, 5 abril 1981, p. 10-B.

“«El dúo de la Africana» y «La Revoltosa», en el brillante arranque lírico de la Zarzuela”, en: *ABC*, 5 noviembre 1987. (A.P.T.)

“«El mundo del espectáculo».. Recorte de prensa, de fecha 9 de abril de 1981 atribuido a España. (A.P.T.)

“«La forza del destino» en la Zarzuela (5-VI-77)”, en: *La Hoja del Lunes*, mayo 1977. Recorte de prensa. (A.P.T.)

“«La Fuerza del destino de Verdi», en el Liceo”, en: *La Vanguardia Española*, 7 diciembre 1974, p. 57.

“«Las Vísperas Sicilianas» de Verdi, una ópera de gran belleza musical y difícil para los cantantes”, en: *Diario Esto*, México, 16 noviembre 1980. (A.P.T.)

“«Pedro Lavirgen cambió de repertorio para interpretar roles como Sansón», en: *Excelsior*, Méjico, viernes 3 de abril de 1981. (A.P.T.)

“Adriana Lecouvreur de Cilea, abre el IV Festival de la Ópera Valenciano”, en: *Ya*, Madrid, 16 mayo 1974, p. 44.

“Aida: ventiduesima recita consecutiva senza interruzioni”. Recorte de prensa, atribuido a agosto de 1974. (A.P.T.)

“Anoche en las Ventas, La Bandera española aclamada”, en: *El Alcázar*, 23 agosto 1979, p. 24.

“Apoteosis de la Lírica en España”, en: *ABC*, 11 mayo 1991.

“Beifallsstürme für zweiten Othello”, en: *Oberösterreichisches Tagblatt Linz*, 1 agosto 1981. (A.P.T.)

“Brillante concierto del tenor Pedro Lavirgen”, en: *El Periódico*, de Jerez, 10 noviembre 1990, p. 8.

“Busto a Pedro Lavirgen en Bujalance”. *CajaSur*. Año XX, nº 88, septiembre 2002, p. 31.

“Cantantes piden explicación sobre el gasto cultural español”, en: *El País*, Madrid, 1 julio 1984, p. 43.

“Carmen un montaje espectacular”, en: *ABC*, Sevilla, 11 junio 1981. Portada.

“Carmen”, en: *Relieve Daily Journal – American*, 11 noviembre 1978. (A.P.T.)

“Carta de Don José Tamayo sobre « Doña Francisquita »”, en: *ABC*, 19 diciembre 1962, p. 81.

“Carta de Gijón”. Recorte de Prensa. Por el contenido de la misma la atribuimos a una fecha posterior al 19 de noviembre de 1964. (A.P.T.)

“Cartas al director. Saint Saens, en Valencia”, en: *Las Provincias*, 26 diciembre 1974, p. 21.

- Cartel anunciador en: *Ya*, 12 diciembre 1962, p. 35.
- Cartel anunciador en: *Ya*, 14 diciembre 1962, p. 3.
- Cartel anunciador, en *La Hoja del Lunes*, Córdoba, 24 septiembre 1962, p. 2.
- Cartel anunciador, en: *ABC*, Sevilla, 20 septiembre 1962, p. 2.
- Cartel anunciador, en: *Córdoba*, 23 septiembre 1962, p. 4.
- Cartel anunciador de *Doña Francisquita*, en: *Córdoba*, 25 septiembre 1962, p. 4.
- Cartel anunciador en: *Córdoba*, 29 septiembre 1962, p. 4.
- Cartel anunciador de *Adriana*, en: *La Vanguardia*, 3 enero 1977, p. 43.
- Cartel anunciador de *Aida*, en: *La Vanguardia*, 22 noviembre 1977, p. 63.
- Cartel anunciador de *Carmen*, en: *Córdoba*, 20 septiembre 1962, p. 4.
- Cartel anunciador de la temporada de ópera, en: *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 20 mayo 1975, p. 9.
- Cartel anunciador de la temporada en: *Libertà*, Quotidiano di Piacenza, 2 enero 1973, p. 7.
- Cartel anunciador del *Don Carlo*, en: *La Vanguardia*, 10 noviembre 1988, p. 46.
- Cartel anunciador del *Don Carlo*, en: *La Vanguardia*, 11 noviembre 1988, p. 37.
- Cartel anunciador del *Don Carlo*, en: *La Vanguardia*, 12 noviembre 1988, p. 51.
- Cartel anunciador del reparto, en: *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, miércoles 21 mayo 1975, p. 9.
- Cartel anunciador en: *Córdoba*, 19 septiembre 1963, p. 4.
- Cartel anunciador en: *Córdoba*, 27 septiembre 1963, p. 2.
- Cartel anunciador en: *El Diario Montañés*, 22 julio 1982, p. 9.
- Cartel anunciador en: *La Vanguardia*, 4 enero 1980, p. 38.
- Cartel anunciador *Il trovatore* del Liceo, en: *La Vanguardia Española*, 21 diciembre 1973, p. 67.
- Cartel anunciador, en: *Córdoba*, 22 septiembre 1989, p. 57.

Cartel anunciador, en: *El Diario Montañés*, 10 diciembre 1984, p. 4.

Cartel anunciador, en: *La Vanguardia*, 4 noviembre 1977, p. 44.

Cartel anunciador. Teatro Fleta, en: *Heraldo de Aragón*, 14 julio 1959, p. 3.

Cartel anunciador. Teatro Fleta, en: *Heraldo de Aragón*, 15 julio 1959, p. 3.

Cartel de anuncio de *Cavalleria y Pagliacci*, en: *La Vanguardia*, 10 febrero 1981, p. 61.

Cartelera, en: *Córdoba*, 13 mayo 1979, p. 29.

Cartelera, en: *El Correo Español- El Pueblo Vasco*, 22 diciembre 1981, p. 38.

“Cartelera de la temporada de zarzuela”, en: *Córdoba*, 13 septiembre 1961, p. 2.

“Con una brillantísima jornada artística y social, el Teatro Cervantes inauguró su nueva etapa, después de la renovación de la sala”, en: *El Ideal*, Granada, 8 diciembre 1962. (A.P.T.)

“Concesión de los Premios Nacionales de Teatro 1961-62”, en: *ABC*, Madrid 28 diciembre 1962, p. 81.

“Contestación de Federico Sopena”, en: *ABC*, 19 diciembre 1962, p. 82.

“Coro Titular del Gran Teatro”, en: *Córdoba*, 21 junio 1987, p. 31.

“Cosmopolitan Carmen”, en: *Evening Standard*, Londres, 3 noviembre 1975. (A.P.T.)

“Ecos de Sociedad. Pedro Lavirgen visto por Bujalance”, en: *Córdoba*, 28 junio 1987, p. II.

“El mayor espectáculo del mundo”, en: *ABC*, Sevilla, 10 mayo 1991.

“El Miércoles y Jueves Santos, «Miserere» en el teatro San Fernando”. Subtítulo: Pedro Lavirgen será el tenor solista. Reseña de prensa atribuida a una fecha posterior al éxito de *Carmen* de 1962, tal y como hace referencia. (A.P.T.)

“El mundo de la música, en la casa de ABC”, en: *ABC*, Madrid, 5 marzo 1989.

“El Teatro de la Maestranza más de diez años”, en: *El País*, páginas de Andalucía, 12 octubre 2002, p.3.

“El Teatro Lírico de Zaragoza, con la representación de «La Dolorosa» y «Gigantes y cabezudos», ha sido la compañía ganadora de los II Encuentros de Zarzuela 1993”, en: *Barakaldo Teatro*, 22 noviembre 1993. (A.P.T.)

“El tenor cordobés Pedro Lavirgen se retira del mundo de la ópera”, en: *El Correo de Andalucía*, 12 de mayo 1993, p. 51.

“El tenor español Pedro Lavirgen tiene miedo al ridículo”. Entrevista del Instituto Nacional de Bellas Artes de México. Departamento de Prensa, 2 abril 1981. Informe n.º 222, 2-IV-81ACR. (A.P.T.)

“El tenor Lauri-Volpi recibirá un gran homenaje a los diez años de su muerte”, en: *La Vanguardia*, 10 noviembre 1998, p. 50.

“El tenor Pedro Lavirgen de quien...” Recorte de prensa, manuscrita nos remite a *Hoja del Lunes*, Oviedo, 26 de octubre de 1964. (A.P.T.)

“El tenor Pedro Lavirgen ingresó en la Real Academia de San Romualdo”, en: *Diario de Cádiz*, 13 febrero 1984, p. 7.

“El tenor Pedro Lavirgen: Particularmente prefiero la ópera por el nivel y la dimensión que te da.”, en: *La Gaceta Regional*, Salamanca, 25 mayo 1992, p. 44.

“El tenor Pedro Lavirgen: Particularmente prefiero la ópera por el nivel y la dimensión que te da.”, en: *La Gaceta Regional*, Salamanca, 25 mayo 1992, p. 44

“En el teatro Colón se presentó la ópera «Don Carlos», de Verdi”, en: *La Nación*, Buenos Aires, 17 mayo 1971. (A.P.T.)

“En la primera semana del nuevo año”, en: *La Vanguardia*, 8 enero 1978, p. 43.

“Esta noche, en el Gran Teatro. Recital del tenor Pedro Lavirgen”, en: *Córdoba*, 12 mayo 1979, p. 13.

“Estrellas españolas de la ópera”, en: *El País*, 28 julio 1979. También en la sección *Gente*. Obtenido a través del Archivo digital de *El País*.

“Éxito de Turandot”, en: *Hoja del Lunes*, Barcelona, 15 enero 1973. (A.P.T.)

“Festa per Labó a Roncole Verdi”, en: *Gazzeta di Parma*, 24 julio 1992. (A.P.T.)

“Festivales de España”, en: *La Serranica*, revista bienal, n.º 26, Aspe, agosto de 1964, sin paginar.

“Festivales de primavera. Ciclo de Zarzuela”, en: *La Gaceta*, Salamanca julio 1963, p. 6.



“Festosa prima dell’opera di Bizet al Minicipale. Una bella «Carmen»”, en: *Libertá*, 5 enero 1973. (A.P.T.)

“Fiesta internacional de los actores. «La noche de las gentes de la escena»”, en: *El País*, 27 marzo 1984. Archivo Digital *El País*.

“Figuras de la Quincena Musical. El tenor Pedro Lavirgen y el barítono Piero Cappucilli”, en: *La Voz de España*, San Sebastián, 20 agosto 1971, p. 12.

“Francisco Candel y el maestro Ros Marbà, actores en el filme Victoria»”, en: *El Noticiero Universal*, 20 agosto 1981, p. 31.

“Francisco Melguizo”, en: *El Correo de Andalucía*, 4 mayo 1993, p. 57.

“Género Lírico. Ópera y zarzuela”. Recorte de prensa. Escrito a máquina nos remite a *Dígame*, Gijón, 12 mayo 1964. (A.P.T.)

“Gente. Hoy cumplen años”, en: *ABC*, Madrid, 31 julio 1999, p. 69.

“Gente. Triunfo de Pedro Lavirgen en un recital de zarzuela”, en: *Ya*: 30 julio 1992. Centro de Documentación Musical de Madrid.

“Giacomo Lauri Volpi”, en: *El País*, 5 junio 1977. Archivo digital de *El País*.

“Gran Teatro del Liceo. Extraordinaria versión de «La forza del destino», de Verdi”. Recorte de prensa atribuido a diciembre de 1974. (A.P.T.)

“Homenaje a Pedro Lavirgen”, en: *Diario Información*, Alicante, agosto 2004. Edición digital.

“Homenaje al Tenor Cortis” en: *Canfali, Marina Alta*, 18 agosto 1990, pp. 5, 10-12, 14 y 16.

“Hoy «I Pagliacci» y «Cavallería Rusticana»”, en: *La Voz de Galicia*, 7 diciebre 1983, p. 47.

“Hoy comienza la temporada de zarzuela en Madrid”, en: *El País*, 2 julio 1980. Archivo digital de *El País*.

“Hoy en el Conservatorio. Homenaje al barítono José María Aguilar.”, en: *Córdoba*, 30 junio 1978, p. 15.

“Hoy Tosca, de Puccini, en el Festival de Opera”, en: *El Ideal Gallego*, 5 noviembre 1981. (A.P.T.)

“Inaugurata la stagione lirica a Sassari. Musica e spettacolo in «Aida» nell’edizione pilotata da Abbado”, en: *Cronaca di Sassari*, 15 noviembre 1979. (A.P.T.)

“José Tamayo, en El Sauzal”, en: *El Día*, Tenerife, 8 septiembre 1984, p. 6.

“La compañía de Tamayo, retenida durante varias horas en Chile por una orden judicial”, en: *El País*, 23 noviembre 1983. (A.P.T.)

“La Compañía Lírica «Amadeo Vives» y nueva versión de «La viuda alegre» en Principal”, en: *Las Provincias*, Valencia 22 enero 1964. (A.P.T.)

“La ópera «Carmen» definitivamente cancelada”, en: *El Alcázar*, 28 agosto 1980. (A.P.T.)

“La ópera vista por dentro. Ya ha sonado la ovación del festival”. Recorte de prensa atribuido a *El Correo Español-El Pueblo Vasco*, septiembre 1971. (A.P.T.)

“La tradición del pregón”, en: *Diario Jaén*, 17 julio 2001, p. V.

“Las caras de la noticia: Pedro Lavirgen y Antonio López”, en: *ABC*, Madrid, 26 julio 1988, p. 7.

“Las Caras de la Noticia”, en: *ABC*, Madrid, 24 marzo 1983, p. 7

“Laurel emotivo a Pedro Lavirgen, en: *Diario 16*, 26 diciembre 1993. (C.D.M.M)

“Lavirgen, splendidi protagonisti”, en: *Libertá*, Quotidiano di Piacenza, 7 enero 1973. (A.P.T.)

“Los cantantes de Carmen denuncian incumplimiento de contrato”, en: *ABC*, 28 agosto 1980. (A.P.T.)

“Los cantantes denuncian la política lírica en España”. Recorte de prensa atribuido a julio 1984. (A.P.T.)

“Los criollos en la ópera”. Recorte de prensa atribuido a junio de 1971. (A.P.T.)

“Los intérpretes de la gala lírica ensayan hoy en el teatro Maestranza”, en: *Diario 16*, 9 mayo 1991, p. 43. “Voces de Oro para la Expo ‘92”, en: *ABC*, 10 mayo 1991, p. 144. Sección gente.

“Magia sonora de Montserrat Caballé en la Mezquita”, en: *El Día de Córdoba*, 18 marzo 2001, portada y p. 59.

“Mañana comienza la temporada de ópera con «Carmen», de Bizet”, en: *El Día*, 29 noviembre 1974. (A.P.T.)

“Mañana, concierto Lírico organizado por la cátedra Donoso Cortés”, en: *Hoy*, Badajoz, 19 febrero 1961. (A.P.T.)

“Martirio chino”. Recorte de prensa, atribuido a 1980.

“Medallas y Minervas”. Recorte de prensa, atribuido a 1963. (A.P.T.)

“Montserrat Caballé interpretó «Norma» en el XV Festival de Ópera”, en: *El País*, 7 mayo 1978. (A.P.T.)

“Notables cantantes españoles en la cuarta representación liceísta de Carmen”, en: *El Correo Catalán*, 18 noviembre 1964, p. 29.

“Noticiero Musical. Pedro Lavirgen”, en: *ABC*, Madrid, 3 abril 1971, p. 77.

“Nuevas estrellas de los fregolinos. Pedro Lavirgen, medalla del Liceo de Barcelona”, en: *El Día*, 7 febrero 1995, p. 19.

“Opera Guild Production. «Carmen» performances begin on Saturday”, en: *The Daily sun-reporter*, 6 febrero 1973, p. 12.

“Ópera. Andrea Chenier, de Giordano”. Recorte de prensa a septiembre de 1971. (A.P.T.)

“Opinión. Lírica de Gala”, en: *ABC*, Madrid, 11 mayo 1991, p. 15.

“Opinión. Lírica de Gala”, en: *ABC*, Madrid, 11 mayo 1991, p. 15. La gala sevillana se unía a la actuación en Madrid de Luciano Pavarotti. En la memoria del tiempo, la apoteosis lírica en dos ciudades españolas.

“Otra compañía de aficionados cantantes prepara la representación de la zarzuela del maestro Chapí «La tempestad» para el próximo día 24”, en: *Córdoba*, 12 mayo 1948, p. 3.

“Otro éxito en el tercer programa del concurso de artistas noveles”. Reseña de prensa, la fecha manuscrita nos remite a mayo de 1948. (A.P.T.)

“Pedro Lavirgen aclamado profeta en su tierra” *La Voz de Córdoba*, 9 enero 1984. Portada. “Pedro Lavirgen renovó la afición a la zarzuela”, p. 3.

“Pedro Lavirgen fuera de peligro”, en: *Ya*, 26 diciembre 1993. (C.D.M.M)

“Pedro Lavirgen Presidente de Honor de la Asociación de amigos de la Música de Alcorcón”, en: *Alcorcón Gráfico*, febrero de 1989, año XVIII, n.º 214, p. 20.

- “Pedro Lavirgen y Macbeth”, en: *El Alcázar*, 15 diciembre 1985. (C.D.M.M)
- “Pedro Lavirgen, la gran figura de «Carmen»”, en: *El Día*, Santa Cruz de Tenerife, 3 diciembre 1974. (A.P.T.)
- “Pedro Lavirgen, premio de canto Federico Romero”, en: *El País*, 3 diciembre 1986. Archivo digital de *El País*.
- “Pedro Lavirgen, primera figura de la «Antología...La Zarzuela en la sangre»”, en: *Domingo de la República*, Lima 16 octubre 1983, pp. 11 y 12.
- “Pedro Lavirgen, profesor de lujo para alumnos de canto del Conservatori”, en: *La Mañana*, Lérida, 7 abril 1999. Artículo cedido por Francesco Brugnoli.
- “Pedro Lavirgen: La zarzuela se ha realizado durante mucho tiempo con los peores medios.” En: *La Opinión Murcia*, 25 septiembre 1993. (C.D.M.M)
- “Pedro Lavirgen”, en: *El País*, 31 mayo 1985.
- “Personal”, en: *El Correo Español-El Pueblo Vasco*, 30 julio 1992, contraportada.
- “Polémico estreno de «Carmen»”, en: *El Correo de Andalucía*, 10 junio 1981. Portada
- “Premio Nacional de Interpretación Lírica 1962”. Reseña de prensa. (A.P.T.)
- “Principal. Apoteósico éxito de la gran compañía lírica «Amadeo Vives», en su presentación con «Doña Francisquita». Reseña de Prensa, Zaragoza 14 diciembre 1961. (A.P.T.)“
- “Profesionales líricos denuncian la política musical española”, en: *ABC*, Madrid 1 julio 1984, p. 78.
- “Prórroga de las representaciones de «Carmen»” y el cartel anunciador en: *ABC*, Sevilla, 23 septiembre 1962, p. 54 y 56, respectivamente.
- “Rassegna melodrammatica”. Recorte de prensa, 1972. (A.P.T.)
- “Recepción ofrecida por el Caudillo en la Granja”, en: *El Adelantado de Segovia*, 19 julio 1972, portada.
- “Sabadell se consolida como segundo foco operístico de Catalunya”, en: *Diario de Sabadell*, 7 junio 1986, pp. 3- 4.
- “Se celebró, con gran éxito el homenaje a José María Aguilar”, en: *Córdoba*, 20 octubre 1979, p.16.

“Sección tribuna. Barcelona y el Liceo”, en: *La Vanguardia*, 8 noviembre 1977, p. 5.

“Sección Vida musical”, en: *Diario de Barcelona*, 17 noviembre 1964, p. 47.

“Segunda del «Trovatore»: Otra noche completa”, en: *La provincia*, 16 abril 1977. (A.P.T.)

“Sensacional éxito de Pedro Lavirgen, con la sinfónica, en el Teatro Cervantes”, en: *El Sur*, Málaga, 17 febrero 1972, p. 27.

“Terminó la temporada lírica”. Reseña de prensa atribuida a 1962. (A.P.T.)

“Triunfal actuación de Felisa González y Pedro Lavirgen en la Cátedra Donoso Cortés”, en: *Hoy*, Badajoz, 21 febrero 1961, p. 6.

“Tuvo dispares Méritos la Versión de «Don Carlos» Ofrecida en el Colón”, en: *La Razón*, Buenos Aires, 19 mayo 1971. (A.P.T.)

“Un «Don Carlos» correcto pero sin brillo se vio en el Colón”, en: *La Prensa*, Buenos Aires, 19 mayo 1971. (A.P.T.)

“Una bien lograda «Carmen»”, en: *Tiempo*, México, 26 julio 1982, p. 46.

“Una voz de lujo en la Mezquita”, en: *Córdoba*, 10 noviembre 1989, p. 1.

“VI Festival de La Costa del Sol: «Alma de Dios» y «Gigantes y Cabezudos»”. Reseña de prensa, periódico de la Costa, 16 julio 1963. (A.P.T.)

“Victoria de los Ángeles no podrá asistir a la gran noche de la lírica española”, en: *La Vanguardia*, 10 mayo 1991.

“VIII Festivales de España en Sevilla. Se iniciaron brillantemente con la representación de la ópera «Marina» por la Compañía «Amadeo Vives»”, en: *ABC*, Sevilla 26 junio 1962. (A.P.T.)

“Zarzuela con Lavirgen en las Arenas”. Recorte de prensa atribuida a julio de 1985. (A.P.T.)

“«Doña Francisquita» en el homenaje a Amadeo Vives”, en: *TeleExpres*, 30 enero 1972. (A.P.T.)

“«Pedro Lavirgen no está de acuerdo con la crítica»”, en: *El Ideal Gallego*, La Coruña, 23 agosto 1972, p. 13.

A. de I.: “Por nuestros Teatros. Bellas Artes. «Turandot»”. Recorte de prensa, atribuido a *El Redondel*, México, octubre 1965. (A.P.T.)

A.D.: “Homenaje a Pedro Lavirgen”, en: *El Observador*, Diario Independiente del alto Guadiato, mayo 1995.

A.J.P.: “Vida musical. Melodias de Cruz e Sousa”. Recorte de prensa, atribuido a marzo 1964. (A.P.T.)

A.M. T.: “CALDERÓN. Representaciones de la ópera «Marina», por la Compañía Amadeo Vives”, en: *La Vanguardia Española*. Reseñas de prensa atribuida a 1962. (A.P.T.)

A.O.S.: “Culminan los actos del homenaje al tenor Pedro Lavirgen”, en: *ABC*, edición de Córdoba, 17 junio de 2002, pp. 10 y 57.

AA.VV.: “Entrevista a Pedro Lavirgen”, en: *Adarve*, Diario de agosto 1987, n.º 271-272, p. 13.

ACTON, C.: “A fine performance of «Un Ballo in Maschera», en: *The Irish Times*, 2 abril 1975. (A.P.T.)

AGUADO, L.: “El nervio de Verdi”, en: *Diario 16*, 4 junio 1977. (A.P.T.)

--: “Caballé y Lavirgen vencidos por «Norma»”. Recorte de prensa, atribuido a mayo de 1978. (A.P.T.)

AGUILAR, J.: “El estreno de «Carmen» español registró media entrada en la Maestranza de Sevilla”, en: *El País*, Sevilla 11 junio 1981. Archivo digital de *El País*.

--: “El fracaso del montaje de «Carmen», en Sevilla, puede dirimirse en el juzgado”, en: *El País*, Sevilla 17 julio 1981. Archivo digital de *El País*.

--: “Pedro Lavirgen y Antonio López darán un concierto de zarzuela hoy en la ONU”, en: *ABC*, 26 julio 1988, p. 36.

AGUILÓ DE CÁCERES: “Un digno «Rigoletto», y una «Tosca» muy mediocre”, en: *Diario de Mallorca*, 29 junio 1982, p. 33

AGUSTÍN, H.: “«La Viuda Alegre» anoche en función de gala”. Reseña de prensa atribuida *Falange*, abril de 1961. (A.P.T.)

--: “Completo éxito en el debut de la compañía lírica «Amadeo Vives», anoche en el Teatro Pérez Galdós, con «Doña Francisquita»”, en: *Falange*, 18 abril 1961. (A.P.T.)

--:“Gran éxito de «Bohemios»”. Reseña de prensa atribuida a *Falange*, abril 1961. (A.P.T.)

AHRENS, L. N.: “MOT Staging, of «La Forza» Finds Favor”, en: *Memphis Press-Scimitar*, 1 noviembre 1974, p. 12.

ALCÁNTARA, F. J.: “Empezó, triunfalmente, la ópera con «El Trovador», de Verdi”, en: *El Ideal Gallego*, La Coruña, 2 julio 1971, p. 13.

--: “Triunfaron Ángeles Gulín y Pedro Lavirgen en una ovacionada «Tosca», en: *El Ideal Gallego*, La Coruña, 6 julio 1971, p. 13.

ALONMIREZ: “Los doce episodios de la serie costaron 120 millones de pesetas”. Recorte de prensa, atribuido a noviembre de 1979. (A.P.T.)

ALONSO MORENO, M<sup>a</sup>. B.: “El trío lírico Lavirgen, Manzano, Peñalver hizo vibrar al Principal”, en: *El Correo de Zamora*, 5 junio 1991, p. 33.

--: “Pedro Lavirgen, tenor: «Cuando canto no siento la prosa, sólo vivo la música»”, en: *El Correo de Zamora*, el Dominical, 9 junio 1991, p. XXXII.

AMÓN, R.: “«Caruso tenía una voz insuperable». El tenor asturiano Miguel Barrosa celebra su 90 cumpleaños”, en: *El Mundo*, 8 agosto 1994, p. 6.

--: “Entrevista de Alfredo Krauss”, en: *El Mundo*. La revista, nº. 107, 2 noviembre 1997.

ANDRADE MALDE, J.: “Espléndida clausura de la ópera con una gran «Turandot»”, en: *El Ideal Gallego*, La Coruña, 17 agosto 1972, p. 12.

--:“Diez puntualizaciones a una carta de Pedro Lavirgen”, en: *El Ideal Gallego*, La Coruña, 24 agosto 1972, página de cierre.

--: “Excelente comienzo de la ópera con «Simón Bocanegra»”, en: *El Ideal Gallego*, 7 agosto 1973. Archivo privado del tenor.

--: “Segunda función de ópera: «Payasos» y concierto coral”, en: *El Ideal Gallego*, 9 agosto 1973, p. 20.

ANGULO, J.: “Pedro Lavirgen y Vicente Sardinero cantarán una ópera en eusquera en Bilbao”, en: *El País*, 4 diciembre 1981. Archivo digital de *El País*.

Anuncio “«Cavalleria rusticana» e «I Pagliacci»”, en: *El Noticiero Universal*, 24 noviembre 1965, p. 28.

Anuncio “«Cavalleria rusticana» e «I Pagliacci»”, en: *El Noticiero Universal*, 28 noviembre 1965, p. 42.

Anuncio de *Aida*, en: “Torna il balletto con Carla Fracci”, en: *L’arena*, 20 agosto 1974, p. 10.

Anuncio de prensa de Cena Homenaje Popular, en: *Córdoba*, 8 noviembre 1980, p. 20.

Anuncio de *Rigoletto*, en: *Córdoba* 17 mayo 1979, p. 25.

Anuncio del Teatro Fleta, en: *Heraldo de Aragón*, 11 de julio de 1959.

Anuncio del Concierto Lírico Homenaje a Pedro Lavirgen”, en: *El Día de Córdoba*, 16 de junio de 2002, p. 48.

Anuncio del *Miserere* de Eslava, en: *ABC*, edición de Andalucía, 6 abril 1971, p. 25.

APONE, C.: “«Il Trovatore» shines thanks to Metropolitan”, en: *The Pittsburgh Press*, 12 marzo 1971, p. 14.

--: “Heinz Hall elevates «Aida»”, en: *The Pittsburgh Press*, 8 octubre 1971, p. 20.

ARANDA: “Gran éxito de la representación de «La Dolores»”, en: *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 22 mayo 1975. Recorte de prensa cedido por Cristóbal García.

ARBESU, D.: “Una mezcla de Caruso, Fleta y Lázaro, el tenor ideal para Pedro Lavirgen”. Reseña de prensa atribuida a septiembre de 1962. (A.P.T.)

ARCO, A.: “Pedro Lavirgen: «En la ópera no hay que dar gato por liebre, si no el público se encanalla»”, en: *La verdad*, Murcia, 19 febrero 1991, p. 49.

ARIAS, A.: “Arango, «La viuda alegre»”. Reseña de prensa atribuida a 1962. (A.P.T.)

--: “Arango. Doña Francisquita”. Reseña de prensa atribuida a 1962. (A.P.T.)

ARMENGOL, J.: “De la zarzuela a la ópera Pedro Lavirgen”. Ha protagonizado «Doña Francisquita » ciento cincuenta veces, en: *El Correo Catalán*, 10 febrero 1972, p. 34.

--: “Pedro Lavirgen”, en: *El Correo*, 26 enero 1973. (A.P.T.)

ARNAU, J.: “Noche triunfal para la interpretación de «Cavalleria Rusticana» e «I Pagliacci»”, en: *TeleExpres*, 22 noviembre 1965, p. 9.



--:“Brillantes representaciones de «Cavalleria Rusticana» y de «I Pagliacci»”. Recorte de prensa, atribuido a *TeleExpres*, diciembre 1971. (A.P.T.)

--:“Brillante noche de ópera en el Homenaje a Don Juan A. Pamias», en: *TeleExpres*, Barcelona, 28 enero 1972, p. 37.

--:“«El Trovador», de Verdi”, en: *TeleExpres*, 22 diciembre 1973, p. 29.

--:“«L’amore dei tre re», un ópera muy interesante”, en: *TeleExpres*, 28 noviembre 1973. (A.P.T.)

--:“«La Dolores», de Bretón”. Recorte de prensa atribuido a *TeleExpres*, febrero de 1975. (A.P.T.)

--:“«Macbeth», de Giuseppe Verdi”. Recorte de prensa atribuido a *TeleExpres*, enero de 1975. (A.P.T.)

--:“Cuarta «Carmen» del ciclo conmemorativo del centenario del estreno”. Recorte de prensa atribuido a *TeleExpres*, enero de 1975. (A.P.T.)

--:“La poética «Leonora» de Montserrat Caballé”, en: *TeleExpres*, 27 enero 1979, p. 30.

--:“Un interesante «Otello» a cargo de Pedro Lavirgen”, en: *Tele Expres*, Barcelona, 3 diciembre 1979, p.30.

ARRISS, R. P.: “«Cavalleria», «Pagliacci» season’s Best Production” en: *The News American*, Baltimore, 6 abril 1974, 1B.

ARRONES, L.: “Festivales de España en Oviedo. Pedro Lavirgen fue maestro de Escuela”, en: *La Nueva España*, 26 junio 1963, p. 5.

--: “Tribuna abierta. La zarzuela”, en: *Hoja de Lunes*, 29 noviembre 1986, p. 4.

ARRUGA, L.: “«Carmen» alla tedesca”, en: *Il Giorno*, 5 diciembre 1975, p. 17.

--:“«Aida» tradizionale può diventare festa”. Recorte de prensa, *Il Giorno*, Milán, 18 julio 1976. (A.P.T.)

ARTIME, N.: “Pedro Lavirgen tiene historia de cantante de película”, en: *La Nueva España*, 10 junio 1962, p. 5.

ASENSIO, A.: “La entrevista del día. Pedro Lavirgen, a la ópera”. Recorte de prensa atribuido a 1964. (A.P.T.)

ASUA, P.: “XII Festival Internacional. Despedida de la Compañía Lírica Amadeo Vives”, en: *El Diario Montañés*, Santander, 22 agosto 1963. (A.P.T.)

--:“XIV Festival Internacional. Despedida de la Compañía Lírica «Amadeo Vives»”, en: *El Diario Montañés*, Santander, 7 agosto 1965. (A.P.T.)

AUMENTE, C.: “Montserrat Caballé: «No pierdo la ilusión de encontrar temas nuevos para cantar», y “Me ha causado buena impresión la acústica de la Mezquita” en: *Córdoba*, 10 noviembre 1989.

--:“Las voces de Caballé y Lavirgen entusiasmaron en la Mezquita”, en: *Córdoba*, 10 noviembre 1989, p. 7

Aviso de suspensión de *Rigoletto*, en: *Córdoba* 18 mayo 1979, p. 24.

B. C.: “Próxima antología de la zarzuela en la plaza de toros de Las Ventas”, en: *El País*, 14 agosto 1979.

B. E.: “Pedro Lavirgen: «El nivel de los concursantes es bueno, especialmente entre las mujeres»”, en: *Navarra hoy*, 2 septiembre 1988, p. 20.

B. M.: “Sucesso personale per Pedro Lavirgen”. Recorte de prensa, *Il Nuovo Adige*, 12 agosto 1975. (A.P.T.)

B. M.: “Un tenore dalla Spagna. Esordio di Lavirgen stasera in Aida”, en: *L’Arena*, 17 agosto 1974, p. 10.

B. M.: “Due debutti, due successi”, en: *L’Arena*, 20 agosto 1974, p. 10.

B.: “«El Caserío», de Guridi, fue un éxito total para la compañía lírica «Amadeo Vives»”. Reseña de prensa, manuscrita nos remite a junio 1963. (A.P.T.)

B.: “Campoamor. «Doña Francisquita»”, para despedida de la compañía lírica «Amadeo Vives»”. Reseña de prensa, atribuida a junio de 1963. (A.P.T.)

B.: “Decisivo éxito de Inés Rivadeneyra y de Ana M.<sup>a</sup> Olaria.” en: *La Nueva España*, 10 junio 1962, p. 5.

B.: “En Festivales de España volvió al Campoamor «Marina»”. Reseña de prensa, 9 junio 1962. (A.P.T.)

BACIGALUPE, C.: “El Bilbao operístico llora la muerte de Corelli y Bonisolti”, en: *Bilbao*, eko abendua, 2003, p. 38. Archivo digital de *Bilbao.net*.

--: “Historia y anecdotario de la Asociación Bilbaína de Amigos de la Ópera”, en: *Bilbao*, eko mayo 2003, p. 36. Archivo digital de *Bilbao.net*.

BADENES, G.: “Antonio Cortis una voz para la historia”, en: *Temporadas de la Música*. Madrid. Año X, n.º 24, pp. 95-99.

BALBONA, G.: “El veterano tenor Pedro Lavirgen, hoy, en el Ciclo de Iniciación a la Música”, en: *El Diario montañés*, 24 mayo 1995, p. 75.

BALBONTIN, T.: “Una versión española de «Carmen» se representó en Argentina en los años cincuenta”, en: *ABC*, Sevilla, 11 junio 1981, p. 19.

BARBERA, R.: “Hoy, «Turandot», con Pedro Lavirgen, en el III Festival de Ópera”, en: *Jornada*, Valencia, 16 mayo 1973, pp. 6-7.

BARCE, R.: “X Festival de la Ópera «Carmen», de Bizet”. Recorte de prensa, 12 junio 1973. (A.P.T.)

--: “Ópera: “Payasos” y estreno de “Selene”, de Tomás Marco”, en: *Ya*, Madrid, 16 mayo 1974, p. 44.

--: “«La forza del destino», de Verdi: Lavirgen, Cappuccilli”, en: *Ya*, 3 junio 1977. (A.P.T.)

BARGREEN, M.: “Fine Carmen, uneven Carmen for seattle Opera audiences”, en: *Seattle Times*, 3 noviembre 1978. (A.P.T.)

BARONI, M.: “«Carmen» vista e corretta da Pesko-Puecher-Pizzi”, en: *L'Unità*, 6 diciembre 1975, p. 6.

BARROS SIERRA, J.: “Avatares de la Carmen de Bizet (2)”, en: *Excelsior*, México 20 julio 1982, c5 y c16.

BATALLÁN, L.: “Tres Noches en la ópera”. Recorte de prensa, Caracas, mayo 1973. (A.P.T.)

BAYOD Y SERRAT, R.: “Reposición de «Carmen» por un destacado conjunto de artistas españoles”, en: *Solidaridad Nacional*, Barcelona, 21 noviembre 1964. (A.P.T.)

BEDIA, R.: “Rotundo éxito de Pedro Lavirgen”, en: *Alerta*, 26 junio 1990, p. 18.

BELDERRAIN: “Brillante representación de Carmen en la Plaza de Toros”. Reseña de prensa, domingo 8 septiembre 1963. (A.P.T.)

BELLVER, C.: “Un público ansioso y deseoso de aplaudir”. Recorte de prensa, Las Palmas, 20 septiembre 1984, p. 22. (A.P.T.)

BERNARDINO CORREA, J.: “Yo, el Teatro Pérez Galdós”. Reseña de Prensa atribuida a abril de 1961.(A.P.T.)

BERNARDOS, F.: “Ayer, en el teatro Principal, Estreno de una nueva versión de la zarzuela «Bohemios»”. Reseña de prensa atribuida a 1961. (A.P.T.)

--: "Teatro Fleta. Triunfo excepcional de la Ópera «Marina»". Reseña de prensa atribuida a julio de 1959. (A.P.T.)

--: "Triunfó la compañía «Amadeo Vives» con «Doña Francisquita»". Reseña de prensa, 14 diciembre 1961, p. 5, atribuida a Zaragoza. (A.P.T.)

BIDEGAIN, M.: "Gayarre es patrimonio de la humanidad, pero debemos conservar su recuerdo", en: *Navarra Hoy*, 3 febrero 1990, p. 6.

BLANCO PASCUAL, M.: "Espléndido concierto de zarzuela y ópera", en: *El Diario Palentino-El día de Palencia*, Palencia, 27 marzo 1989. (A.P.T.)

BLANCO, J.: "El cantante Pedro Lavirgen recibió un homenaje. Teatro Lírico de Zaragoza gana los encuentros de zarzuela de Barakaldo", en: *El Mundo*, País Vasco, 23 noviembre 1993. (A.P.T.)

BOLOGNA, C.: "Turandot: piú spettacolo che musica", en: *Il Nuovo Adige*, 28 julio 1975, p. 11.

BONAFINI, U.: "Applausi e bis per «Tosca»", en: *Gazzetta di Mantova*, 8 febrero 1974, p. 7.

BONMATI, E.: "Un maestro llamado Pedro Lavirgen", en: *La Opinión*, Gaceta Cultural, 20 febrero 1991, p. 28.

BORRAJO, E.: "Una «Doña Francisquita» muy cordobesa", en: *Córdoba*, 30 septiembre 1993, p. 41.

--: "El tenor Pedro Lavirgen augura un gran éxito a la Semana Lírica", en: *Córdoba*, 25 septiembre 1993, p. 10.

BORRÁS DE PALAU, M.: "Puccini, Mascagni y Leoncavallo: tres puntales firmas de la escuela Verista", en: *El Correo Catalán*, 26 noviembre 1965, p. 39.

--: "Gran triunfo del tenor", en: *El Correo Catalán*, 14 diciembre 1971, p. 32.

BOTELLO, F.: "La Maestranza, principal protagonista de «Carmen»" en: *Sur/Oeste*, 11 junio 1981.

BRUGNOLI, F.: "El universo de la voz", en: *La Mañana*, 5 abril de 1999, p. 24.

--: "Lecciones magistrales de canto impartidas por Pedro Lavirgen", en: *La Mañana*, Lérida, 25 abril 1999. Artículo cedido por Francesco Brugnoli.

BRUNI, M.: “L’Opera di Puccini con successo al Teatro Regio. Tosca”, passione e drama”, en: *La Gazzetta del Popolo*, Turín, 16 febrero 1978. (A.P.T.)

--:“Quel diavolo di «Carmen».” L’opera diretta da De Fabritiis e interpretata da Carmen Gonzales, en: *Gazzetta del Popolo*, Turín, 24 diciembre 1971, p. 7.

BURGOS, A.: “Sección Sevilla al día. Una Carmen vernácula”, en: *ABC*, Sevilla, 11 junio 1981, p.19.

BUSTO, A.: “Los entusiastas primero”, en: *Revista Pasionario*. Santuario de Santa Gema. Año LXXII, Madrid. Febrero 1988, pp. 40-42.

C. HAYNES, A.: “Superb production of «Turandot» opens opera season”, en: *The Evening Sun*, 24 octubre 1980, p. B. 12.

C.: “Por la ATAO. Anoche, puesta en escena de «Carmen», de Bizet, en el Guimera”, en: *El Día*, 30 noviembre 1974. (A.P.T.)

C.: “Temporada de Zarzuela en la Plaza de Toros”, en: *Córdoba*, 4 septiembre 1962, p. 4.

C.B.: “Suceso di «Turandot» di Puccini. Il tenore Pedro Lavirgen sicurezza del canto lirico”.Recorte de prensa atribuido a agosto de 1975. (A.P.T.)

CABARGA, J. S.: “XIV Festival Internacional. La representación de «Doña Francisquita». Recorte de prensa, atribuida a agosto de 1965. (A.P.T.)

CABEZAS, J. A.: “Homenaje Lírico a la Zarzuela, en la Monumental”, en: *ABC*, 23 agosto 1979, p. 6-7.

CALMAESTRA, C.: “La música se convierte en centro de los cultos y fiestas de Jesús en la Columna”, en: *El Mirador de la Subbética*. Priego, 25 mayo 1999.

CALPE: “Punto y aparte: «La oportunidad» se llama Zaragoza...”. Reseña de prensa, p. 3, manuscrito nos remite al *Heraldo de Aragón* con fecha 10 enero 1963. (A.P.T.)

CAMPILLO ROS, J.: “Carmen”, un clamoroso éxito, en: *Hoja del Lunes*, 2 diciembre 1974. (A.P.T.)

CARBALLO, C.: “Un coro de estrellas”, en: *El Correo de Andalucía*, 11 mayo 1991, p. 47.

CARMELO y ZENAIDO, M.: “III Festival de ópera de la ATAO”, en: *La Tarde*, 30 noviembre 1974, p. 16.

CARO MENDOZA, H.: “Temporada de ópera. Gran estreno”, en: *El Espectador*, Diario de la mañana, 20 junio 1971. (A.P.T.)

--: “Festival de ópera. Trovatore”, en: *El Espectador*, Diario de la mañana, 23 junio 1971. (A.P.T.)

CARRASCO, M.: “«Carmen» más espectáculo que ópera”, en: *El Correo de Andalucía*, 10 junio 1981, p. 10.

--: “Pedro Lavirgen ha sido profeta en su tierra”, 29 julio 1992. Teletipo de Efe.

CARREIRA, X. M.: “«Otello» abrirá hoy en La Coruña el XXIX Festival de Amigos de la Ópera”, en: *La Voz de Galicia*, 2 noviembre 1982, p.35.

--: “Comenzó el Festival de Ópera de La Coruña”, en: *La Voz de Galicia*, 3 noviembre 1982, p. 45.

CASTEGNARO, D.: “Anoche en la ópera”. Recorte de prensa, atribuido a México, octubre 1965. (A.P.T.)

CASTELO, S.: “Gran presencia española en el Festival Lírico de La Habana”, en: *ABC*, 17 octubre 1989, p. 95.

--: “Cuba y España, al unísono. Con «La Revoltosa», la noche se echó a España en el XI Festival Lírico”, en: *ABC*, 21 octubre 1989, p. 99.

CASTILLO, M.: “Los tenores españoles ocupamos un lugar privilegiado en el extranjero”, en: *El Alcázar*, 24 agosto 1979, p. 19. Incluye foto del tenor.

CASTRO BLANCO, R.: “Festivales de España en la Plaza de Toros. Una lucida representación de la ópera «Carmen»”. Reseña de prensa. *La voz de Galicia*, agosto 1962. (A.P.T.)

CASTRO, J.: “Pedro Lavirgen. «Me emocionó el concierto de clausura del Mundial»”, en: *Ya*, 19 de julio 1994.

CATALÁ, A.: “Última representación de «Carmen» de Georges Bizet”, en: *Diario de Barcelona*, 20 noviembre 1964, p. 49.

CATONI, L. A.: “Una pareja inédita en el liceo”, en: *Mundo Diario*, 28 enero 1979. (A.P.T.)

--: “El «Otello» de Pedro Lavirgen”, en: *Mundo Diario*, 7 diciembre 1979. (A.P.T.)

CAVICCHI, A.: “Il recital Lavirgen-Strow-Magiera al Comunale. Concerto per pochi intimi”. Recorte de prensa, 21 enero 1976.

CERA, S.: “Fresh star with «Turandot»”. Recorte de prensa, atribuido a 1980. (A.P.T.)

CERRATO, F.: “Pedro Lavirgen cantará «Tosca» a beneficio del Hospital y Clínica de San Juan de Dios”, en: *El Correo de Andalucía*, 16 septiembre 1973, p. 18.

CISTUE DE CASTRO: “«La Tempranica» y «Gigantes y Cabezudos», por la compañía titular del Teatro de la Zarzuela, de Madrid”, en: *Heraldo de Aragón*, 9 julio 1959, p. 3.

CISTUE: “Estreno de la nueva versión de «Bohemios» por la compañía «Amadeo Vives»”. Reseña de prensa, diciembre 1961. (A.P.T.)

CLARIÓN: “Presentación de la Compañía «Amadeo Vives, con «La Viuda Alegre», en: *Córdoba*, 24 septiembre, 1961, p. 4.

--:“«La boda de Luis Alonso» y «La verbena de la Paloma»”, en: *Córdoba*, 28 septiembre 1961, p. 7.

--:“Brillantes representaciones de «Los Gavilanes»”, en: *Córdoba*, 29 septiembre 1961, p. 4.

--:“«Agua, Azucarillos y Aguardiente» y «La Revoltosa»”, en: *Córdoba*, 1 octubre 1961, p. 4.

--:“El barítono Villarejo en «La verbena de la Paloma» y ampliación del comentario a la representación de ésta”, en: *Córdoba*, 29 septiembre 1961, p. 7.

--:“La Temporada de zarzuela en el Gran Teatro. «El tambor de granaderos»” en: *Córdoba*, 26 septiembre 1961, p. 4.

--:“Reposición de «Pan y Toros en Córdoba», en: *Córdoba*, 27 septiembre 1961, p. 4.

--:“Temporada de Zarzuela en el Gran Teatro”, en: *Córdoba*, 10 marzo 1962, p. 6.

--:“Final de la temporada lírica en el Gran Teatro”, en: *Córdoba*, 15 marzo 1962, p.4.

--:“Presentación de la Compañía Lírica «Amadeo Vives» con «Doña Francisquita»”, en: *Córdoba*, 26 septiembre 1962, p. 5.

--:“Brillantísima reposición de «EL barberillo de Lavapies», en: *Córdoba*, 28 septiembre de 1962, p. 5

- :“Últimas actuaciones de la Compañía «Amadeo Vives». «Marina», en: *Córdoba*, 3 octubre 1962, p. 4.
- :“Música. Miscelánea Informativa”, en: *Córdoba*, 27 diciembre 1962, p. 4.
- :“Pedro Lavirgen Premio lírico nacional”, en: *Córdoba*, 8 enero 1963, p. 4.
- :“Brillante presentación de la compañía y «Amadeo Vives» en el Gran Teatro”, en: *Córdoba*, 22 septiembre 1963, p. 5.
- :“Reposición de «El Caserío» de Guridi”, en: *Córdoba*, 24 septiembre 1963, p. 17.
- :“«Alma de Dios» y «Gigantes y Cabezudos»”, en: *Córdoba*, 25 septiembre 1963, p. 6.
- :“Reposición de «Maruxa» por la compañía «Amadeo Vives», en: *Córdoba*, 26 septiembre 1963, p. 4.
- :“Música. Jornada Lírica de Homenaje a Pedro Lavirgen en Bujalance”, en: *Córdoba*, 1 octubre 1963, p. 17.
- :“Música del mundo en Córdoba y músicos cordobeses en el mundo”, en: *Córdoba*, 3 octubre 1964, p. 4.
- :“Música. Músicos cordobeses profetas fuera de su tierra”. Recorte de prensa atribuido a *Córdoba*, 1964. (A.P.T.)
- :“Los Homenajes a Pedro Lavirgen”, en: *Córdoba*, 4 noviembre 1969, p. 13.
- :“Música. Pedro Lavirgen y sus homenajes”, en: *Córdoba*, 4 septiembre 1970, p. 5.
- :“Perspectivas musicales de lo próximos días en Córdoba. Los Homenajes a Pedro Lavirgen”, en: *Córdoba*, 10 marzo 1971, p. 5.
- :“Música. Los Homenajes a Pedro Lavirgen y otros actos musicales”, en: *Córdoba*, 17 marzo 1971, p. 9.
- :“Resumen de la actualidad cordobesa”, en: *Córdoba*, 27 marzo 1971, p. 9.
- :“Córdoba desde lejos. Pedro Lavirgen y Rafael Orozco: dos triunfadores”. Recorte de prensa, *Córdoba*, febrero 1972. (A.P.T.)
- CLAVE DE SOL: “Un Pedro Lavirgen en plenitud de facultades”, en: *Córdoba*, 11 enero 1984, p. 6.



--:“Arregui. Lavirgen y de Salas derrocharon una total entrega”, en: *Córdoba*, 2 noviembre 1986, p. 25.

--:“Éxito rotundo del Coro del Gran Teatro”, en: *Córdoba*, 22 junio 1987, p. 25.

--:“El concierto del ahorro, con éxito”, en: *Córdoba*, 3 noviembre 1987, p. 31.

--:“Homenaje a Pedro Lavirgen”, en: *Córdoba*, 23 septiembre 1990. Portada y p. 80.

--:“Bujalance honra a Santa Cecilia”, en: *Córdoba*, 26 noviembre 1990, p. 42.

COBO, R.: “El certamen de canto presenta importantes novedades”, en: *Córdoba*, 20 septiembre 2002, p. 73.

--:“Cuarenta participantes en el concurso Pedro Lavirgen”, en: *Córdoba*, 9 octubre 2002, p. 72.

--:“Priego se convierte en el epicentro de la lírica”, en: *Diario Córdoba*, 24 octubre 2004. *Diario Córdoba*. Archivo digital.

CONTRAPUNTO: “Opina el crítico. Gran éxito de «Andrea Chenier», de Giordano”, en: *La Voz de Asturias*, Oviedo, 21 septiembre 1971, p. 16.

CÓRDOBA: “Calvo llama «censura cateta» que IU critique su descalificación al 98. CajaSur y la Junta crean el concurso de canto Pedro Lavirgen”, en: *El Mundo*, 23 mayo 1998.

CORREA BENINGFIELD, B.: “Impresiones. Temporada de Zarzuela en el Pérez Galdós”. Reseña de prensa que manuscrito nos remite a *Diario de Las Palmas*, 27 abril 1965. (A.P.T.)

CORREA, B.: “Pedro Lavirgen nos relata cómo pasó de ser solista de la iglesia de su pueblo a tenor de la compañía «Amadeo Vives»”. Reseña de prensa atribuida a Las Palmas, abril de 1961. (A.P.T.)

CORREAL, F.: “Una ópera nocturna a las cinco en punto de la tarde”, en: *El Correo de Andalucía*, 10 junio 1981, p. 10.

COSTAS, C.-J.: “Estrellas de la ópera. Pedro Lavirgen”. Recorte de revista sobre los programas televisivos, julio 1979, p. 33. (A.P.T.)

COURET, M.: “«Aida» clôtura la saison lyrique à l’Opéra de Nice”. Recorte de prensa atribuido a abril de 1976. (A.P.T.)

CRAPONNE, J. L.: “«Carmen»: Howard, Esposito, Lavirgen et Massard, un quatuor pour un triomphe”, en: *Le Dauphine Libere Provence*, Avignon, 5 diciembre 1977. (A.P.T.)

CUBILES, J. A.: “La zarzuela un tema polémico”. Recorte de prensa, Las Palmas, 20 septiembre 1984, p. 22. (A.P.T.)

CHACÓN, J. A.: “La elite del bel canto a la sombra de la Expo”, en: *Diario 16*, Sevilla, 10 mayo 1991, p. 27.

--: “La noche que el éxtasis sustituyó a la dialéctica”, en: *Diario 16*, Sevilla, 11 mayo 1991, p. 35.

CHÁVARRI, E. L.: “Terminan los Festivales de España, en los viveros. «Marina», por la Compañía «Amadeo Vives»” en: *Las Provincias*, 29 julio 1962. (A.P.T.)

--: “Teatro Principal. La ópera «Carmen» con presentación extraordinaria”, en: *Las Provincias*, 12 febrero 1964. (A.P.T.)

DALLAMANO, P.: “Turandot di Puccini all’Opera. Acuti di metallo della principessa”, en: *Paese sera*, 6 enero 1977. Recorte de prensa. (A.P.T.)

DE ARGILES, J. M.<sup>a</sup>: “Tres intérpretes de ópera, en Badajoz”, en: *Hoy*, Badajoz, 21 febrero 1961, p. 6.

DE CALA, M.: “En el Calderón. Grandioso éxito de la ópera «Marina» por la Compañía Lírica «Amadeo Vives»”. Reseña de prensa atribuida a 1962. (A. P.T.)

DE CASTRO BLANCO, R.: “Festivales de España en la Plaza de Toros. La lluvia obligó a suspender la función de ayer”. Recorte de prensa, *La Voz de Galicia*. (A.P.T.)

--: “La Compañía «Amadeo Vives» se lució en el Festival de la zarzuela”. Reseña de Prensa, *La Voz de Galicia*, agosto 1962. (A.P.T.)

DE CESCO, B.: “Le «trovate» di Menegatti” en: *Il Nuovo Adige*, 28 julio 1975, p. 11.

DE FREITAS, M.<sup>a</sup> H.: “A «Carmen» no coliseu com uma deslumbrante encenação de José Tamayo”. Recorte de prensa atribuido a marzo 1964, Lisboa. (A.P.T.)

DE GREIFF, O.: “Trovador, excepcional”. Recorte de prensa, 23 junio 1971. (A.P.T.)

DE LAS HERAS, J. A.: “Pedro Lavirgen: Un gran tenor para el resurgir de la zarzuela”, en: *Ya*, 17 octubre 1985.

DE LAS NAVAS PAGÁN, A.: “Entrevista con Pedro Lavirgen”, en: *El Informador*, 19 enero 1992, p. 7.

DE LLAUDER, M. R.: “Triunfal aparición de la Compañía Lírica «Amadeo Vives» con «Doña Francisquita»”, en: *El Noticiero Universal*, 1 agosto 1964, p. 24.

DE NADAL, P.: “Desde el quinto piso”, en: *El Diario de Barcelona*, 11 noviembre 1970. Suplemento especial con motivo de la apertura de temporada.

--: “«La Dolores», de Tomás Bretón”, en: *Diario de Barcelona*, 15 febrero 1975, p. 21.

--: “«La Forza del Destino» con Montserrat Caballé y Pedro Lavirgen”, en: *El Noticiero Universal*, 26 enero 1979. (A.P.T.)

DE OÑATE, I.: “Definitivo: No llega Franco Corelli para «Carmen»”. Recorte de prensa atribuido a septiembre 1971. (A.P.T.)

DE ROSSI, G.: “«Turandot» all’ insegna della professionalità”. Recorte de prensa atribuido a enero de 1977. (A.P.T.)

DE SALBIDE, J. L.: “Ópera en concierto en la Quincena Musical”, en: *El Diario Vasco*, 1 septiembre 1971. (A.P.T.)

DE SCHAUENSEE, M.: “Lyric’s Spotty «Macbeth»”, en: *The Evening Bulletin*, Philadelphia, 14 abril 1971, p. 36 B.

--: “At the Academy. Fine singing in «Norma»”, in: *The Evening Bulletin*, 19 abril 1972, p. 38 B.

DE SAGARMÍNAGA, J.M.: “Pedro Lavirgen. Temperamento y control”. *Ópera actual*. Barcelona. nº 57, enero-febrero 2003, p. 26. Sección: Intérpretes Legendarios.

DEL CAMPO, A.: Una «Carmen» delirantemente ovacionada”. Recorte de prensa atribuido a junio de 1973. (A.P.T.)

--: “Ópera en la Zarzuela. «Simón Boccanegra»”, en: *Pueblo*, 9 abril 1982, p. 22.

DELGADO: “Festivales de España, en la Plaza Mayor, clamoroso triunfo de la Compañía «Amadeo Vives», con «Marina»”. Reseña de prensa, Salamanca, p. 6. Atribuido a 1962. (A.P.T.)

DEYA, P.: “Festivales de España. «Carmen», en el Coliseo Balear”, en: *Baleares*, 3 julio 1965, p. 5.

DI BONAVENTURA, S.: “Baltimore Opera «Butterfly» is an excellent production”. Recorte de prensa, *Baltimore*, 23 abril 1971. (A.P.T.)

--: “Opera presents «Cav» and «Pag»”, en: *The Evening Sun*, Baltimore, 5 abril 1974. (A.P.T.)

DÍAZ DU-POND, C.: “La Ópera en el mundo. Memorable temporada lírica, en la Arena de Verona”, en: *El Redondel*, Méjico, 14 septiembre 1975, p. 14.

--: “La ópera en el mundo. Éxito apoteósico de «Antología de la Zarzuela»”, en: *El Redondel*, México, 23 mayo 1982, p. 11.

DÍEZ -CRESPO, M.: “La Semana Teatral en Madrid” en: *Córdoba*, 21 diciembre 1962, p. 5.

DOBARGANES, Q.: “Según el tenor Pedro Lavirgen: «España cuenta con los mejores cantantes del mundo»”, en: *Diario de Cádiz*, 12 febrero 1984, p. 17.

DOMÉNECH, M.: “El Ayuntamiento de Valencia organiza la campaña de ópera”, en: *El País*, 29 mayo 1980. Archivo digital de *El País*.

--: “Comienza en Valencia el ciclo de ópera”, en: *El País*, 5 junio 1980. Archivo digital de *El País*.

DUFOUR, C.: “Cheers for Verdi´s «Aida»”, en: *The States-Item*, New Orleans, 4 octubre 1974, p. D-1.

E. B.: “El Gran Teatro se rinde a los pies de «Doña Francisquita» en una noche de éxito”, en: *Córdoba*, sábado 2 octubre 1993.

E.F.: “«Doña Francisquita» en el teatro de la Zarzuela”, en: *Arriba*, 16 diciembre 1962, p. 21.

E.F.: “La temporada del Liceo”, en: *El País*, 27 septiembre 1978. Archivo digital de *El País*.

E.F.: “«Turandot», «Andrea Chenier» y maratón lírica”, en: *El País*, 9 enero 1980. (A.P.T.)

E.F.: “«Turandot», «Andrea Chenier» y maratón lírica”, en: *El País*, 9 enero 1980. Archivo digital de *El País*.

E.F.: “Carreras suspende su actuación de hoy en La Cartuja por enfermedad”, en: *El País*, 25 junio 1992. Archivo digital *El País*.

E.F.: “Ed eccola «Carmen» fra commedia musicale e dramma”. Recorte de prensa, 25 enero 1975, p. 10. (A.P.T.)

E.L.: “Pedro Lavirgen, artista invitado en la temporada de zarzuela”, en: *El Diario Montañés*, 12 diciembre 1984, p. 4.

E.L.-Ch. A.: «Turandot» de Puccini, para la A.V.A.O., en el Principal”. Recorte de prensa, 17 mayo 1973. (A.P.T.)

E.P.: “Pedro Lavirgen: «Los divos del “bel canto” son seres abominables»”, en: *ABC*, Madrid, 13 diciembre 1993, p. 91.

E.P.M.: “Pedro Lavirgen: «Llevo un año de autentica maratón»”, en: *El Ideal Gallego*, 5 agosto 1973, p. 34.

E.S.P.: “Clamoroso éxito de «Doña Francisquita» en la temporada de zarzuela” en: *ABC Sevilla*, 31 mayo 1961.

E.S.P.: “Informaciones y noticias teatrales y cinematográficas Brillante representación de «La viuda alegre», por la compañía lírica «Amadeo Vives»”. Reseña de prensa, atribuida a *ABC* mayo de 1961. (A.P.T)

E.T: “Anoche, en el Parque de Maria Luisa, se inauguraron brillantemente los VIII Festivales de España. Gran éxito de la compañía Lírica «Amadeo Vives», que puso en escena la ópera «Marina»”, en: *Hoja del Lunes*, 25 junio 1962, p. 25.

ECHEVESTES, C.: “Festivales de España. Gran éxito de «Doña Francisquita» por la compañía lírica «Amadeo Vives»”. Recorte de prensa atribuido a 1962. (A.P.T.)

EFE.: “Escándalo en la presentación de la «Antología de la Zarzuela»”, en: *El País*, 23 agosto 1979.

EFE: “Pedro Lavirgen abrirá el II Festival de la Habana”, en: *Diario de Burgos*, 15 octubre 1989. (A.P.T.)

EFE: “El teatro de la maestranza despide por sevillanas la actuación de los divos de la ópera española”, en: *Córdoba*, 11 mayo 1991, p. 72 de cierre.

EFE: “La junta reconoce la escuela de música tras cuatro años”, en: *El Día de Córdoba*, 11 marzo 2001, p. 17.

EFE: “Reivindica la figura del cantante actor”, en: *Diario Córdoba*, 17 diciembre 2004. Edición digital completa.

EL BAJO CONTINUO: “«El Miserere» de Eslava en el teatro San Fernando.” El maestro Braña, la Asociación Coral y los demás intérpretes fueron muy aplaudidos. Reseña de prensa atribuida a 1963. (A.P.T.)

ENRÍQUEZ DE SALAMANCA, C.: “Festivales de Viena. Triunfo absoluto de Pedro Lavirgen en «Turandot»”, en: *Ya*, 16 julio 1975. (A.P.T.)

--: “El instante glorioso. Los españoles triunfan en Viena”. Recorte de prensa, 10 febrero 1978. (A.P.T.)

ESCAMILLA RODRÍGUEZ, J.: “Homenaje al tenor Pedro Lavirgen”, en: *Diario Córdoba*, 10 junio de 2002. Suplemento dedicado a Bujalance, p. 14.

--: “Comienzan los actos de homenaje a Pedro Lavirgen”, en: *Diario Córdoba*, 10 junio de 2002, pp. 16-17.

--: “Un busto recordará la obra del tenor Pedro Lavirgen”, en: *Diario Córdoba*, 16 junio 2002, p.19.

ESPINÓS ORLANDO, J.: “Ópera en la zarzuela. «Amaya», de Jesús Guridi. Homenaje al gran compositor vasco”. Reseña de prensa, atribuida a junio de 1965. (A.P.T.)

--: “Ópera en la Zarzuela. «Cavalleria Rusticana» y «Payasos»”. Recorte de Prensa, *Madrid*, 14 junio 1965, p. 11. (A.P.T.)

F. B.: “Éxito de la «Viuda Alegre»”. Reseña de prensa, *Amanecer*, atribuida a 1961. (A.P.T.)

F. C.: “Inauguración de la temporada lírica en la Zarzuela con «Doña Francisquita»”. Reseña de prensa atribuida a diciembre de 1962. (A.P.T.)

F.L. y L.T.: Representación de «Carmen»”. Recorte de prensa que manuscrito nos remite a *El Alcázar*, Madrid, junio 1973. (A.P.T.)

F.M.G.: “Notas y Pasos rítmicos. «Sansón», en el Teatro de Bellas Artes”, en: *El Día*, México, 26 abril 1981. (A.P.T.)

F.C.: “«Carmen», un secolo di vita e di travagli”. Recorte de prensa, 26 enero 1975. (A.P.T.)

F.Q.: “Nuevo triunfo de Pedro Lavirgen, Sherrill Milnes y el maestro Guadagno”, en: *Diario de Barcelona*, 10 diciembre 1971. (A.P.T.)

FALVO, A.: L’inaugurazione della stagione lirica al «San Carlo». “Ci sono volute due «Turandot» per la vittoria del «principe Calaf»”, en: *Corriere di Napoli*, 11-12 diciembre 1972.

FARA, N.: “Triunfa al Massimo L’«Andrea Chenier» di Giordano. Affascina ancora le platee il poeta della rivoluzione”. Recorte de prensa, *L’Unione Sarda*, número 49, atribuido a febrero de 1976. (A.P.T.)

FEDERICO: “La ejemplar «Doña Francisquita» de Amadeo Vives, por la compañía que lleva su nombre”. Reseña de prensa 25 julio 1961, atribuida a Valencia. (A.P.T.)

FEEHAN, F.: “Magnificent chorus work in Un Ballo in Maschera”, en: *Evening Herald*, Dublin, 3 abril 1975. (A.P.T.)

FERNÁNDEZ-CID, A.: “La Compañía Amadeo Vives, en los jardines de Cecilio Rodríguez”, en: *Informaciones*, 4 julio 1961. (A.P.T.)

--:“Doce recuerdos musicales de 1962”, en: *Informaciones*, 13 diciembre 1962.

--:“Santander y su XII Festival Internacional de Música. La compañía Amadeo Vives, intérprete del «Caserío» y «Carmen»”, en: *Informaciones*, Madrid 23 agosto 1963. (A.P.T.)

--:“II Festival de la Ópera «Amaya», de Guridi”. Recorte de prensa atribuida a junio de 1965. (A.P.T.)

--:“II Festival de la ópera: «Cavalleria Rusticana» y «Payasos»”, en: *Informaciones*, 14 junio 1965. (A.P.T.)

--:“Una brillante y monumental «Aida», conmemora su centenario en el palacio de deportes de La Coruña”, en: *ABC*, Madrid, 13 julio 1971, pp. 65-66.

--: “Cantantes de España en el XIII Festival”. Recorte de prensa atribuido a 1971. (A.P.T.)

--:“Mirella Freni, Viorica Cortez y Pedro Lavirgen, grandes intérpretes de la «Carmen» de la A.B.A.O.”, en: *ABC*, Madrid, 10 septiembre 1971, p. 58.

--: “Éxito de Pedro Lavirgen en el festival de la ABAO, en Bilbao”, en: *Blanco y Negro*, Madrid, 22 septiembre 1971, p. 73.

--:“Nochebuena del diablo» y «La Vida Breve», dirigidas por Frühbeck, en los programas de la Orquesta nacional”, en: *ABC*, Madrid, 19 noviembre 1972, p.60.

--:“Festival de la ópera: Pedro Lavirgen, Rufa Baldani y Mirella Freni: Puntales de una brillante «Carmen»”, en: *ABC*, Madrid, 9 junio 1973, p. 97.

--:“Desde la Coruña. El XXI Festival de los «Amigos de la Ópera». Recorte de prensa que manuscrito nos remite a *La Vanguardia Española*, Barcelona, 14 agosto 1973. (A.P.T.)

- :“Ópera y «Ballet», en las fiestas de Elda”, en: *ABC*, 13 septiembre 1973, p. 71.
- :“Una magnífica versión musical de «Aida», en la «Arena» de Verona colmada por impresionante multitud”, en: *ABC*, 2 agosto 1974, p. 56.
- :“Orquesta y Coro Nacionales de España, dirigidos por Frühberck, en el Real”, en: *ABC*, 11 marzo 1975.
- :“La sensacional «Norma», de Montserrat Caballé, en Elda”, en: *ABC*, 10 septiembre 1975. (A.P.T.)
- : “XIV Festival: «La forza del destino»”, en: *ABC*, 3 junio 1977, p. 73.
- : “Puente lírico Madrid-Liceo de Barcelona: Una «Aida» de brillante reparto”, en: *ABC*, 29 noviembre 1977. (A.P.T.)
- :“Ópera. XV Festival en la Zarzuela: triunfal «Norma» de Montserrat Caballé y Fiorenza Cossotto”, en: *ABC*, Madrid, 9 mayo 1978, p. 68.
- :“Voces universales de España en una irreplicable gala lírica sevillana”, en: *ABC*, 11 mayo 1991, p. 101.
- :“La zarzuela de España y América, por voces de ambos continentes”, en: *ABC*, Madrid, 12 octubre 1991, p. 95.
- :“Krauss cerró un impresionante homenaje a Pedro Lavirgen en el Monumental”, en: *ABC*, Madrid, mayo 1993, p. 99.
- FERNÁNDEZ, J. A.: «La ópera desmelenada», en: *La Onda*, México, 5 abril 1981, p. 8.
- :“«Carmen», a pesar de todo”, en: *La Guía*, México, 16 julio 1982, n.º 42, p. 3.
- FLORESTAN: “«Carmen»”, en: *La Nueva España*, Oviedo, 17 septiembre 1971, p. 11.
- :“«Andrea Chenier»”, en: *La Nueva España*, Oviedo, 21 septiembre 1971, p. 10.
- FLORESTAN, E.: “La ópera «Carmen» el feliz reencuentro con el público cordobés”, en: *Córdoba*, 19 marzo 1990, p. 43.
- FRANCO, E.: “Frühbeck y la Nacional, en «La nochebuena del diablo» y «La vida breve»”, en: *Arriba*, 22 noviembre 1972, p. 24.
- :“Pedro Lavirgen, excepcional «Don Álvaro»”, en: *El País*, 5 junio 1977. Archivo digital de *El País*.



--:“Excelente representación de «Norma»”, en: *El País*, 9 mayo 1978. Archivo digital de *El País*.

--:“La huella de Luis Morondo y Antología de la Zarzuela”, en: *El País*, 1 septiembre 1984. Archivo digital *El País*.

--: “El género chico se come al grande”, en: *El País*, 5 noviembre 1987. Archivo digital del *El País*.

G. IBERNI, L.: “Pedro Lavirgen: «Veo muy mal el Teatro Real», en: *ABC*, 30 abril 1996. (A.P.T.)

G. P.: “Applauditissima la replica di «Trovatore» al Sociale”, en: *Gazzetta di Mantova*, 6 febrero 1974, p. 5.

G. P.: Suceso di Lavirgen a «Gli amici della Lirica». Recorte de prensa, atribuido a *Gazzetta di Mantova* febrero 1974 . (A.P.T.)

G.: “Festivales de España. «La viuda alegre» y «Doña Francisquita»”. Reseña de prensa atribuida a Valencia, julio de 1961. (A.P.T.)

G.: “Festivales de España. Compañía lírica «Amadeo Vives», «Marina»”, en: *Levante*, 29 julio 1962. (A.P.T.)

G.: “Gran éxito de «La Bruja», en el Principal”. Reseña de prensa, *Levante*, 24 noviembre 1962. (A.P.T.)

G.: “Pedro Lavirgen se recupera de una crisis cardíaca”, en: *ABC*, 26 diciembre 1993. (C.D.M.M)

G.: “Principal. «Carmen»”, en: *Levante*, Valencia 12 febrero 1964. (A.P.T.)

G.: “Principal. «Luisa Fernanda». Reseña de prensa, atribuida a noviembre de 1962. (A.P.T.)

G.:“Escenarios. Principal. «Marina»”. Reseña de prensa, *Levante* 18 noviembre 1962. (A.P.T.)

G.: “Principal, «Doña Francisquita»”. Recorte de Prensa, atribuido a enero 1964. (A.P.T.)

GAGO, J. C.: “El tenor Pedro Lavirgen actuará en Santander el próximo día 11”. Recorte de prensa, sección Guía de cultura, Santander, diciembre de 1984. (A.P.T.)

GALKIN, E. W.: “Two operas the season’s best”, en: *The Sun*, Baltimore, 5 abril 1974. (A.P.T.)

--:“Baltimore Opera Company gives impressive «Madama Butterfly»”, Baltimore en: *The Sun*, 23 abril 1971. (A.P.T.)

GALLARDO, R.: “Al alcance del pueblo”, en: *Córdoba*, 17 enero 1999, Suplemento del domingo, p. 39.

GANGUZZA, N.: “La zarzuela in scena al Metropolitan di Catania. Dalla Spagna con calore”, en: *La Sicilia*, domingo 27 de julio de 1986, p. 16.

GARCÍA-CERVIGON, A.: “El tenor Pedro Lavirgen será homenajeado mañana en Madrid”, en: *La Tribuna*, La Solana, 8 mayo 1993. (C.D.M.M)

--:“Pedro Lavirgen y Josefina Arregui participaron en el II recital de La Solana. Más de medio millón de pesetas recaudadas en la Gala de Reyes”, en: *La Tribuna*, La Solana, 6 enero 1999, p. 15.

GARCÍA INSAUSTI, W.: “Obligarón a suspender la función inaugural. Pistoleros secuestraron a director y cantante de la ópera metropolitana”, en: *El Nacional*, Caracas, 30 abril 1976, p.1.

GARCÍA, P.: “Las mejores figuras de la ópera se darán cita el próximo mes de mayo en Sevilla en el Teatro de la Maestranza”, en: *ABC*, Sevilla, 27 noviembre 1990, p. 69.

GATTI, D.: “«Tosca»: un allestimento da ricordare”, en: *Il Resto del Carlino*, 8 febrero 1974, p. 6.

GERO: “Grandes voix et grands artistes pour «La Norma» de Bellini”, en: *L'Est Republicain*, 13 mayo 1981, p. 23.

GIBSON, R.: “Opera season ends on a high note”, en: *Winnipeg Free Press*, 20 abril 1979.(A.P.T.)

GIL DE LA VEGA, C.: “«En la Plaza de las Ventas. Antología de la Zarzuela»”, en: *El Imparcial*, 23 agosto 1979. (A.P.T.)

GINGRAS, C.: “Programme double á l'Opéra du Québec”, en: *La Presse*, Montreal, 27 febrero 1973, p. C.2.

GIRÓN ROGER, J.: “Pedro Lavirgen: «Me especializaré en cuatro óperas»”, en: *Pueblo*, 3 mayo 1984. (C.D.M.M)

GÓMEZ GÓMEZ, J.: “En busca del canto lírico”, en: *La Verdad*, Murcia, 12 septiembre 2003, p. 23.

GÓMEZ, A.: “PERFILES. Pedro Lavirgen: La Zarzuela es tan importante como la Ópera, pero no da tanta universalidad», en: *El Ideal Gallego*, 1 noviembre 1990, p. 64.

GÓMEZ, J. M.: “Lucido estreno”, en: en: *El Correo de Andalucía*, 10 junio 1981, p. 10.

GÓMEZ-SANTOS, M.: “Pedro Lavirgen cuenta su vida (I)”, en: *Ya*, Madrid, domingo 18 enero 1976.

--:“Pedro Lavirgen cuenta su vida (II). El sacrificio de mi padre me permitió estudiar”, en: *Ya*, 21 enero 1976, p. 40.

--:“Pedro Lavirgen cuenta su vida (III). No he desmayado nunca ante situaciones adversas”, en: *Ya*, 22 enero 1976, p. 43.

--:“Pedro Lavirgen cuenta su vida (IV). Artísticamente, Madrid es siempre una incógnita”, en: *Ya*, 23 enero 1976, p. 43.

--:“Pedro Lavirgen cuenta su vida (y V). La importancia del si natural”, en: *Ya*, 24 enero 1976, pp. 27 y 40.

--: “Ignacio ha muerto”. Recorte de prensa, 21 marzo 1981. (A.P.T.)

GOMILA, A.: “Oportuna retransmisión en TV2 de la gala de homenaje a Pedro Lavirgen”, en: *Menorca*, Mahón, 23 septiembre 1993. (C.D.M.M)

GONZÁLEZ AGUILAR: “Habla el premio lírico nacional 1963, Pedro Lavirgen”, en: *Hierro*, 28 agosto 1964, p. 7.

GONZÁLEZ RONDA, M.: “Pedro Lavirgen: Historia de un anti-divo”, en: *La Gazeta del Norte*, 10 mayo 1981, pp. 5-7.

GOÑI DE AYALA, T.: “«La viuda alegre», en el Victoria Eugenia”. Reseña de prensa atribuida a 1961. (A.P.T.)

GUARDIA, J. L.: “«Antología de la Zarzuela», el proyecto más ambicioso de Tamayo”, en: *Diario 16*, 22 agosto 1979, p. 16.

GUERRERO MARTIN, J.: “Pedro Lavirgen; una generosidad vocal sin límites”, en: *La Vanguardia Española*, 23 noviembre 1973, p. 53.

--:“En el centenario de la ópera Carmen. Conmemoración de lujo en el Liceo: Cuatro representaciones con cuatro repartos de gala distintos”, en: *La Vanguardia Española*, 25-26 diciembre 1974, p. 31.

--: "Pedro Lavirgen canta «Carmen» en Sabadell", en: *La Vanguardia*, Barcelona 5 junio 1986, p. 38.

GUINJOAN, J.: "Commemorativa representación de «Doña Francisquita»", en: *Diario de Barcelona*, 1 febrero 1972, p. 21.

--: "Reposición de la ópera «Turandot» con Ingrid Bjoner y Pedro Lavirgen", en: *Diario de Barcelona*, Barcelona, 14 enero 1973, p. 20.

GUTIÉRREZ, S.: "Pedro Lavirgen: «Creo que yo sí he sido profeta en mi tierra»", en: *ABC*, Córdoba, 12 noviembre 2002, p. 100-101.

GUTIÉRREZ ARIAS, J. R.: "Concierto de Navidad". Recorte de prensa. Escrito a mano nos remite *El Correo de Asturias*, 1986. (A.P.T.)

GUZMÁN BRAVO, R.: "Pedro Lavirgen: La Zarzuela es para Pueblos Sanos", en: *Artes y Letras, El Mercurio*, Santiago de Chile, 13 noviembre 1983. (A.P.T.)

H. A.: "Teatro Fleta. El éxito de «Marina»". Reseña de prensa atribuida a julio de 1959. Lleva manuscrita la fecha 13 julio de 1959. (A.P.T.)

H.A.: "Grandioso éxito del estreno de la nueva versión de «Bohemios» en el teatro Principal". Reseña de prensa atribuida a 1961. (A.P.T.)

H. P.: "Crónica del teatro", en: *Ya*, 22 julio 1973, p. 41.

HARRIS, R.P.: "Baltimore Opera's «Turandot» is an innovative production", en: *News American Staff*, 24 octubre 1980. (A.P.T.)

HERMANN WILHELM, K.: "La ópera en tres diferentes ciudades de los Estados Unidos". Subtítulo: Pedro Lavirgen triunfa en Filadelfia. Recorte de prensa, 9 mayo 1971. (A.P.T.)

--: "Tercer Gran Festival de México", en: *Claridades*, semana del 24 al 30, agosto 1991, p. 13.

HERRERA CASTEJÓN: "Bujalance rindió homenaje al célebre tenor Pedro Lavirgen", en: *Informaciones*, 3 octubre 1963, p. 2.

HERRERO MINGORANCE, R.: "Pedro Lavirgen, Premio nacional de Interpretación Lírica 1962". Recorte de prensa. (A.P.T.)

HOLLWEY, P.: "«Zarzuela», opera at RHK", en: *The Irish Times*, 16 noviembre 1988. (A.P.T.)

HONTAÑÓN, R.: "La orquesta sinfónica de Bilbao, muy aplaudida en la clausura del ciclo de ópera", en: *El Diario Montañés*, 7 julio 1989, p. 8.

--:“El reencuentro con el tenor español Pedro Lavirgen”, en: *El Diario Montañés*, 24 mayo 1995, p. 84.

HUG, P.: “«Otello» mit Lavirgen”, en: *Argus*, 1 agosto 1981. (A.P.T.)

I.C.E.: “«Doña Francisquita», en el Teatro Arango”. Recorte de prensa, escrito a mano se señala *El Comercio, Gijón*, 9 junio 1965. (A.P.T.)

I.C.F.: “«Marina», en el Arango”. Recorte de prensa, escrito a mano figura *El Comercio*, 15 junio 1965. (A.P.T.)

I.E.: “La agrupación Teatro Lírico de Zaragoza ganó los II Encuentros de zarzuela de Barakaldo”, en: *El Correo Español-El Pueblo Vasco*, 23 noviembre 1993. (A.P.T.)

I.G.M.: “Presentada la estrategia de biodiversidad tras años de debates”, en: *El País*, Madrid, 9 marzo 1999. Archivo digital *El País*.

IGARTUA, P.: “El euskera no es mala lengua para cantar”, en: *El Correo Español- El Pueblo Vasco*, 19 diciembre 1981, p. 8.

IGLESIAS, A.: “«La forza del destino», de Verdi”, en: *Informaciones*, 3 junio 1977. (A.P.T.)

IGLESIAS, P.: “Córdoba ofrece un homenaje al tenor Pedro Lavirgen”, en: *El Correo de Andalucía*, Sevilla, 23 diciembre 1993. (C.D.M.M)

--:“La Orquesta homenajea a Pedro Lavirgen”, en: *El Correo de Andalucía*, Sevilla, 16 diciembre 1993. Centro de Documentación Musical de Madrid.

INARAJA, A.: “La XXXII Quincena musical de San Sebastián en los Festivales de España”. Recorte de prensa atribuido a septiembre de 1971. (A.P.T.)

INTERINO: “En el Liceo: «Cavalleria Rusticana» y «Payasos»; Gran actuación de Pedro Lavirgen”, en: *Hoja del Lunes*, 13 diciembre 1971. (A.P.T.)

IRIZAR, I.: “Una noche en la ópera. Hoy expectación ante «Carmen» ¿Hará olvidar Pedro Lavirgen a Franco Corelli?”, en: *El Correo Español-El Pueblo Vasco*, 7 septiembre 1971, p. 34.

--:“Una noche en la ópera”, en: *El Correo Español-El Pueblo Vasco*, 8 septiembre 1971, p. 34.

ISOTTA, P.: “ L’«Aida» esaltata in Arena da un suggestivo «trionfo»”. Recorte de prensa, *Il giornale degli spettacoli*, 20 julio 1976. (A.P.T.)

J.F.B.: “A ópera «Carmen», de Bizet, teve uma encenação de grande espectáculo, no coliseu”. Recorte de prensa, atribuido a marzo 1964. (A.P.T.)

J.F.B.: “En el Campoamor. Revisión y reposición de «La Viuda Alegre» de Franz Lehar”. Reseña de prensa, *La Nueva España*, p. 8, atribuida a junio de 1961. (A.P.T.)

J.L.P.: “Magnífica actuación de la compañía lírica «Amadeo Vives»”, en el Bretón de los Herreros. Reseña de prensa, atribuida a 22 agosto 1962. (A.P.T.)

J.M.: “«Bravos» a la zarzuela en la noche de estreno”, en: *El Correo Catalán*, 21 julio 1985, p. 31.

J.M.: “Música: Mi novela es maligna, como la sociedad”, en: *El País*, 27 septiembre 1989. Archivo digital *El País*.

J.M.: “Presentación de las II Jornadas de Opera abierta en el Palacio de congresos”, en: *El Día de Córdoba*, 9 junio 2001, p. 57.

J.P.: “Ópera no Coliseu. «Carmen» de Bizet”. Recorte de prensa, atribuido a *Jornal do comercio*, marzo 1964. (A.P.T.)

J.R.: Más de cuarenta participantes en la segunda edición del certamen «Pedro Lavirgen», en: *ABC*, Córdoba, 14 octubre 2000, p. 53.

J.S.C.: “XII Festival Internacional de Santander. «Carmen», por la Compañía Lírica «Amadeo Vives»”. Recorte de prensa, 22 agosto 1963. (A.P.T.)

J.V.L.: “Chronique musicale. Un bel «Aïda» a l’opéra de Gand”. Recorte de prensa, 19 enero 1979, p. 4. (A.P.T.)

J.V.L.: “«La Tosca», ultime spectacle de l’Opéra de Gand autonome”, en: *Le Courrier de Gand*, 5 junio 1981. (A.P.T.)

JANICE, K.: “Tenor is one of a rare breed”, en: *Winnipeg Free Press*, 19 noviembre 1976, p. 26.

JENNINGS, R.: “Majestic «La forza» Soars On Three Wings”, en: *The Commercial Appeal*, Memphis, 1 noviembre 1974, p. 14.

JIMÉNEZ, R.: “De tiple a tenor”. Recorte de prensa. (A.P.T.)

OHNSON, C.: “Casting and Staging Douse Carmen’s”, en: *The Argus*, 10 noviembre 1978. (A.P.T.)

JULIEN, P.: “«Aïda» de Verdi à presige de la musique”. Recorte de prensa atribuido a abril de 1973. (A.P.T.)

JUNIUS: “«Turandot», 2ª vez”. Recorte de prensa *Excelsior*, México, octubre 1965. (A.P.T.)

--: “Ópera en Bellas Artes”, en: *Excelsior*, México, octubre 1965, p. 10-B.

JURADO, A. “La plaza donde nació Pedro Lavirgen llevará el nombre del famoso tenor”. Recorte de prensa, *Diario Córdoba*. Archivo Privado de M.ª Pilar Lavirgen.

KING-MAN, L.: “A moving musical experience”. Recorte de prensa, Hong Kong, Arts Festival, 25 febrero 19. (A.P.T.)

L.G.J.: “Visto y oído. Debut de la Compañía «Amadeo Vives», en el «Pérez Galdós», con «Doña Francisquita»”. Reseña de prensa atribuida a abril de 1961. (A.P.T.)

L.G.J.: “Visto y oído. La temporada lírica en el «Pérez Galdós». Excelente presentación de «Bohemios» en su nueva versión”. Reseña de prensa atribuida a Las Palmas, abril de 1961. (A.P.T.)

L.R.: “Éxito de Pedro Lavirgen”. Recorte de prensa. Escrito a máquina nos remite a *Comercio*, Gijón, 7 mayo 1964. (A.P.T.)

LABORDA, A.: “«Doña Francisquita» en la zarzuela.” en: *Informaciones*, Madrid, 17 diciembre 1962, p. 9.

--: “«El Caserío» de Guridi en la zarzuela”, en: *Informaciones*, Madrid, 24 enero 1963. (A.P.T.)

--: “Se inicia la temporada lírica en la Zarzuela. Interesantes declaraciones de Tamayo”, en: *Informaciones*, Madrid, 15 diciembre 1962. (A.P.T.)

LAGARMILLA, R. E.: “Discreta aproximación a «Otello» de Verdi”, en: *El Día*, Montevideo, 7 octubre 1980, p. 11.

LAMOUTTE, S. M.: “Zarzuela. Variado programa lírico”, en: *El Nuevo Día*, 12 junio 1992, p. 76.

LAMPLEY, C.: “Turandot”, en: *The Critic's place*, 23 octubre 1980. (A.P.T.)

LARA, P.: “Montserrat Caballé: En este viaje a Córdoba uno el placer con el trabajo” en: *Córdoba*, 9 noviembre 1989, portada. “Una diva en Córdoba”, p. 48.

--: “El Ayuntamiento asegura su apoyo para realizar una semana lírica en Córdoba cada seis meses”, en: *Córdoba*, 26 septiembre 1995, p. 53.

LAVIRGEN, P.: "... Y la quinta «Semana lírica cordobesa»". *El Espectador*. Revista trimestral e informativa cultural. Edita Fundación Pública Municipal del Gran Teatro de Córdoba, verano de 1990, p. 5.

--:"Entre la amistad y el reconocimiento", en: *Córdoba*, 24 diciembre 1996, p. 11. Suplemento dedicado en homenaje al pintor Antonio Bujalance.

--:"La VIII «Semana Regional de Zarzuela», en: *La Tribuna*, de Ciudad Real, 13 abril 1991, p. 3.

--:"Pedro Lavirgen, de profesión tenor. Es compendio de gloria, fama, halagos, dinero; caramelo de veneno que exalta la mente y el espíritu", en: *Ya*, 3 agosto 1980, p. 25.

LENK, C.: "Esto pasa. Aciertos y Fallas en la representación de Carmen", en: *Diario Esto*, 11 abril 1980. (A.P.T.)

--: "Música. Esto pasa", en: *Diario Esto*, México, 14 noviembre 1980, pp. 29-30.

--:"Se estrenó la ópera «Visperas Sicilianas»", en: *Diario Esto*, México, 19 noviembre 1980. (A.P.T.)

--:"Música. Esto Pasa". Recorte de prensa, pp. 25 y 27. Atribuido a *Diario Esto*, México, abril 1981. (A.P.T.)

LESS, A.: "Campoamor. Presentación de la compañía lírica Amadeo Vives". Reseña de prensa atribuida a junio de 1961. (A.T.P.)

--:"Festivales de España. Otro clamoroso éxito: «Doña Francisquita»". Reseña de Prensa atribuido a junio 1962. (A.P.T.)

--:"Festivales de España. Homenaje a la zarzuela". Reseña de prensa atribuido a junio 1962. (A.P.T.)

--:"Festivales de España. Presentación de la Compañía «Amadeo Vives»". Reseña de prensa, 9 junio 1962. (A.P.T.)

--:"Festivales de España en Oviedo. Compañía Lírica «Amadeo Vives»: «El Caserío»". Reseña de prensa, manuscrita nos remite a junio 1963. (A.P.T.)

--:"Festivales de España en Oviedo. Final: gran triunfo del Tenor Pedro Lavirgen". Reseña de prensa, atribuida a junio 1963. (A.P.T.)

LÓPEZ CALO, J.: "Verdi y la obsesión por Shakespeare", en: *La Voz de Galicia*, 2 noviembre 1982, p.35.

LÓPEZ RUESTRA: "Ambiciones líricas para el gran Gijón". Recorte de prensa, *Voluntad*, Gijón. (A.P.T.)



--:“Festivales de España. Una gran compañía de zarzuela con una gran orquesta”. Recorte de prensa, escrito a mano se señala *Voluntad*, Gijón, 9 junio 1965. (A.P.T.)

--: “Cuando la música es noticia”. Recorte de prensa, *Voluntad*, Gijón, noviembre 1965. (A.P.T.)

LÓPEZ Y L. DE TEJADA, F.: Recorte de prensa que no conserva el título, atribuido a mayo de 1978. (A.P.T.)

LÓPEZ, M.: “El certamen «Pedro Lavirgen» se constituye en el mejor del país”, en: *Córdoba* 27 marzo 2004, p. 63.

LÓPEZ, M.: “Flawless Production. Bellas Artes «Arrives» with truly grand opera in Nilsson’s «Turandot»”. Recorte de prensa, manuscrito nos remite a *City Times*, octubre 1965. (A.P.T.)

LUQUE, R.: “La pasión por la ópera Pedro Lavirgen” en: *Diario Córdoba*, 10 mayo 1992. Suplemento interior, domingo página XV/55.

--:“Música y premios culturales para festejar el 63 Día Universal del Ahorro”, en: *Córdoba*, 2 noviembre 1987, p. 5.

--:“Entrevista. Pedro Lavirgen tenor retirado y profesional del Bel Canto.” en: *Diario Córdoba*, 16 junio 2002, p. 29.

LUQUE, J. M.<sup>a</sup>: “Pedro Lavirgen inicia en Montilla su ciclo de recitales por Córdoba”, en: *Córdoba*, 25 abril 1990, p. 47.

LLADÓ, C.: “Pedro Lavirgen”. Recorte de prensa, mayo-junio 1970. (A.P.T.)

LLATES, R.: “«Turandot», Ingrid Bjoner, Pedro Lavirgen”, en: *El Correo Catalán*, 17 enero 1973. (A.P.T.)

LLUCH, J.: “Entrevistas en los camerinos”, en: *El Noticiero Universal*, 9 diciembre 1974, p. 51.

--:“Liceo: excelente cuarteto protagonista para «La forza del destino»”, en: *El Noticiero Universal*, 9 diciembre 1974, p. 51.

--:“Liceo: Con la cuarta y última «Carmen», culminó la conmemoración de su estreno”, en: *El Noticiero Universal*, 3 enero 1975, p. 39.

--:“Liceo: Quinto título de Verdi de la temporada «Macbeth»”, en: *El Noticiero Universal*, 7 enero 1975, p. 36.

--: "Liceo: Feliz reposición de «La Dolores», de Bretón", en: *El Noticiero Universal*, 14 febrero 1975, p. 36.

M. A.: "Con la ópera «Marina», terminó su actuación en el Fleta la compañía de la Zarzuela de Madrid", en: *Heraldo de Aragón*, 16 julio 1959, p. 24.

M. F.: "La Compañía Lírica «Amadeo Vives» inauguró la temporada de zarzuela, en el Lope de Vega, con la nueva versión de «Bohemios», en: *ABC*, Sevilla, mayo 1961.

M. F.: "Recital de zarzuela", en: *Adarve*, Diario de agosto 1987, n.º 271-272, p. 12.

M. T.: "Calderón. Presentación de la compañía lírica «Amadeo Vives» con «Doña Francisquita», en: *La Vanguardia Española*, 24 abril 1962. (A.P.T.)

M.C.: "Representación de «El Trovador» anoche en el Teatro Cervantes", en: *El Sur*, Málaga, 10 febrero 1971, p. 20.

M.G.: "El Ayuntamiento rotula una nueva avenida con el nombre del tenor bujalanceño Pedro Lavirgen", en: *Córdoba*, 6 octubre 1995, p. 26.

M.I.F.: "Córdoba rinde homenaje a Pedro Lavirgen", en: *ABC*, Sevilla, 17 diciembre 1993. (C.D.M.M)

M.S.L.: "Festivales de España. El domingo se despidió la Compañía «Amadeo Vives» con la ópera «Carmen»". Reseña de prensa, agosto 1962. (A.P.T.)

M.S.V.: "La aportación de los compositores gallegos no ha sido numerosa", en: *La Voz de Galicia*, 2 noviembre 1982, p.35.

MADRID, M.: "Cordobeses que triunfan. El tenor Pedro Lavirgen, Premio Nacional de Interpretación Lírica" en: *Informaciones*, 5 enero 1963. (A.P.T.)

MAILOT SALINAS, M.: "Inauguración de la temporada de Zarzuela con «La viuda Alegre»", en: *La Voz de Asturias*, 11 junio 1961, p. 9.

MALUQUER, J.: "«La Dolores», de Bretón". Recorte de prensa. atribuido a febrero de 1975. (A.P.T.)

MANN, W.: "Carmen. Covent Garden". Recorte de prensa que nos remite al diario *The Times*, noviembre 1975. (A.P.T.)

MANSTRETTA, G.: "Stasera «Carmen»", en: *Libertá*, Quotidiano di Piacenza, 4 enero 1973, p. 7.

--:«Stasera Andrea Chénier», en: *Libertá*, Quotidiano di Piacenza, 7 noviembre 1974, p. 7.

MARINA, C.: “Cumpleaños de la ópera de Bilbao”, en: *Blanco y Negro Cultural*, 21 septiembre 2002, p.40.

MARIO MODONESI, G.: “Inaugurata al «Comunale» la stagione lirica. Una bravissima parte di Carmen. Spettacolo felicemente diretto da Zoltan Pesko”. Recorte de prensa atribuido a diciembre de 1975. (A.P.T.)

MARTÍN-COLINET: “Un memorable recital de Pedro Lavirgen”, en: *Córdoba*, 12 mayo 1979, p. 20.

MARTÍNEZ VELASCO: “Estreno mundial de Carmen en castellano”, en: *ABC*, Sevilla 11 junio 1981, p. 38.

MARTÍNEZ, M.: “Recital de Pedro Lavirgen: Otra noche gloriosa para el «Florida»”, en: *Área*, La Línea de la Concepción, 19 marzo 1993. (C.D.M.M)

MÁS TARRUELAS, M.: “Cartas de los lectores. El Liceu y Pedro Lavirgen”, en: *La Vanguardia*, 11 julio 1986. (A.P.T.)

MATTOS, ED: “Zarzuela”, en: *The Washington Post*, 27 enero 1984, d6.

MCLEAN, E.: “Opera du Quebec clicks with two «war-horses», en: *The Montreal Star*, 6 marzo 1973. (A.P.T.)

MCLELLAN, J.: “Spectacular Zarzuela”, en: *The Washington Post*, 14 julio 1983, f8.

MEJÍA ECHAVARRIA, S.: “El Trovador”, en: *El Colombiano*, Medellín, 13 junio 1971, p. 5.

--:“Lucia de Lammermoor”, en: *El Colombiano*, Medellín, 3 junio 1971, p. 5.

--: “Payasos”, en: *El Colombiano*, Medellín, 14 junio 1971, p. 5.

--: “Rigoletto”, en: *El Colombiano*, Medellín, 15 junio 1971, p. 5.

--:“Síntesis del II Festival Internacional en Medellín”, en: *El Colombiano*, Medellín, 21 junio 1971, pp. 5 y 23.

MELGUIZO, F.: “Córdoba desde lejos. Paco Morán un actor en alza constante. Buena andadura de Pedro Lavirgen por el mundo de la ópera”, en: *Córdoba*, 19 septiembre 1972. (A.P.T.)

--:“Nuevo triunfo de Pedro Lavirgen en Barcelona”, en: *Córdoba*, 21 enero 1973, p. 2.

--:“Solemnidad artística en el centenario del Gran Teatro”, en: *Córdoba*, 11 octubre 1973, p. 14.

--:“Cordobeses fuera de su tierra. Miscelánea de noticias”, en: *Córdoba*, 8 diciembre 1973, p. 8.

--:“Mundialmente célebre. Pedro Lavirgen, figura cimera de la ópera”, en: *Córdoba*, 28 mayo 1975, p. 26.

--: “Noticia sobre el tenor”, en: *El Correo de Andalucía*, 14 septiembre 1978. (A.P.T.)

--:“Magno recital de ópera en la Maestranza”, en: *El Correo de Andalucía*, 12 mayo 1991, p. 47.

MENÉNDEZ ALEYANDRE, A.:“Tres artistas españoles triunfan en «Carmen»”, en: *La Prensa*, Barcelona, 20 noviembre 1964. (A.P.T.)

--:“Memorable representación de «Cavalleria Rusticana» e «I Pagliacci», en: *La Prensa*, 22 noviembre 1965. (A.P.T.)

--:“Excelentes versiones de «Cavalleria Rusticana» e «I Pagliacci»”, en: *La Prensa*, 9 diciembre 1971. (A.P.T.)

MILA, M.: “La «Carmen» de siempre”, en: *La Stampa*, Turín, 24 diciembre 1971, p. 9.

--:“Tosca é un drammone truce ma Puccini non annoia mai”, en: *La Stampa*, Turín, 16 febrero 1978. (A.P.T.)

MIORGO: “Un hecho singular en el Fleta: de corista a protagonista de «Marina»”. Reseña de prensa atribuido a julio de 1959. (A.P.T.)

MIRANDA, J.: “Pedro Lavirgen, cordobés, maestro nacional y cantante de ópera”, en: *Amanecer*, Zaragoza, 20 mayo 1979, p. 12.

--:“Pedro Lavirgen, cordobés, maestro nacional y cantante de ópera”, en: *Córdoba*, 10 mayo 1979, p. 14.

MIRÓ, A.: “Pedro Lavirgen, cantante y maestro: «Con trabajo, pero sin esfuerzo»”, en: *El Lunes*, 4 junio 1984, p. 27.

MOLINA, M. y FRANCO, E.: “La noche histórica”, en: *El País*, Edición de Andalucía, 10 mayo 1991, p. 7.

--:“El mayor teatro lírico del país se inaugura en Sevilla”, en: *El País*, 3 mayo 1991. Archivo digital *El País*.

--:“La gala de los divos, en directo esta noche por La 2 y Canal Sur”, en: *El País*, 10 mayo 1991.

--:“Los grandes de la lírica española actúan por primera vez juntos en Sevilla”, en: *El País*. Suplementos de Andalucía, 10 mayo 1991, p.6.

MONSALVATGE, X.: “Ayer noche, en el Gran Teatro del Liceo. La segunda representación de «Cavalleria Rusticana» y «Pagliacci» confirmó el éxito de sus principales intérpretes”, en: *La Vanguardia*, Barcelona, 26 noviembre 1963. (A.P.T.)

--: “Una representación de «Carmen» con tres protagonistas españoles”, en: *La Vanguardia Española*, Barcelona, 20 noviembre 1964. (A.P.T.)

--: “El barítono Sherrill Milnes, una figura estelar para «I Pagliacci». Un reparto equilibrado para «Cavalleria Rusticana»”, en: *La Vanguardia Española*, Barcelona, 9 diciembre 1971, p. 44.

--:“Anoche, en el Gran Teatro del Liceo «Doña Francisquita», en el centenario de Amadeo Vives”, en: *La Vanguardia Española*, Barcelona, 30 enero 1972, p. 44.

--: «Turandot», de Puccini”, en: *La Vanguardia Española*, Barcelona, 14 enero 1973. (A.P.T.)

--: “«El Trovador», de Verdi”, en: *La Vanguardia Española Española*, Barcelona, 22 diciembre 1973, p. 44.

--: “«L’amore dei tre re», de Italo Montemezzi”, en: *La Vanguardia Española*, Barcelona, 25 noviembre 1973, p. 44

--:“«Guillermo Tell» de Rossini”, en: *La Vanguardia Española*, Barcelona, 7 diciembre 1974, p. 57.

--: “Una buena reposición de «La forza del destino», en: *La Vanguardia Española*, Barcelona, 10 diciembre 1974, p. 66.

--: “«La Dolores» de Bretón, y la apoteosis de la Jota», en: *La Vanguardia Española*, Barcelona, 15 febrero 1975, p. 45.

--: "Grace Melzia Bambry, la última «Carmen»", en: *La Vanguardia Española*, Barcelona, 3 enero 1975, p. 57.

--: "Un especial triunfo de Magdalena Bonifacio y Pedro Lavirgen en la reposición de «Lucia de Lammermoor»", en: *La Vanguardia Española*, 6 enero 1976, p. 47.

--: "Aspectos muy positivos en los dos primeros espectáculos de la temporada: «I due Foscari» y «Fidelio»" en: *La Vanguardia*, Barcelona, 8 noviembre 1977, p. 56.

--: "¡Oh, celeste Aida!", en: *La Vanguardia*, 22 noviembre 1977, p. 60.

--: "«La Forza del Destino» un nuevo éxito para Montserrat Caballé", en: *La Vanguardia*, Barcelona, 27 enero 1979. (A.P.T.)

--: "Otello: La maestría de Verdi en la cumbre", en: *La Vanguardia*, Barcelona, 4 diciembre 1979, p. 64.

--: "La «Turandot», de Montserrat Caballé, otro gran éxito en el Liceo", en: *La Vanguardia*, Barcelona, 1, 2 enero 1980, p. 38.

--: "Las inseparables «Cavalleria» y «Pagliacci»", en: *La Vanguardia*, Barcelona, 7 febrero 1981, p. 49.

--: "Representaciones de «Cavalleria Rusticana» y «pagliacci»", en: *La Vanguardia*, Barcelona, 8 febrero 1981, p. 58.

MONTIEL, J.: "Pedro Lavirgen, un magnífico tenor enamorado de su tierra", en: *Córdoba*, 24 octubre 1995. Suplemento especial San Rafael, p. IX.

MONTOYA, J.L.: "El patio", en: *ABC*, miércoles, 28 diciembre 1988, p. 85.

--: "Pedro Lavirgen y Soledad Serrano darán hoy un recital de canto en el Festival de Sanlúcar de Barrameda", en: *ABC*, 2 agosto 1997, p. 91.

MORALES, J. A: "El huracán Álvarez arrasa Córdoba", en: *Córdoba*, 16 octubre 2002. *Diario Córdoba*. Archivo digital

MORANTE BORRÁS, J.: "Al habla con Pedro Lavirgen", en: *Hoja del Lunes*, Valencia, 4 diciembre 1961. (A.P.T.)

MORGADES, L.: "Cantantes que contratan cantantes", en: *El País*, 2 febrero 1992, p. 26.

--: "Directores de orquesta y cantantes alaban la belleza y la acústica del teatro", en: *El País*, Barcelona, 8 octubre 1999. Archivo digital *El País*.

MOZOTA, M.<sup>a</sup> J.: “El tenor andaluz visitó ayer Cuenca para ofrecer una lección magistral a los alumnos de la Escuela de Canto. Pedro Lavirgen: «Ya estoy al otro lado de la pirámide»”, en: *El Día*, Cuenca, 2 marzo 1990.

MÚGICA, D.: “Panorama. Pedro Lavirgen”, en: *ABC*, Madrid, 24 mayo 1993, p. 22.

MÚGICA, J. M.: “La ópera por dentro”, en: *La Gaceta del Norte*, 3 septiembre 1976, p. 7.

MUÑOZ, N.: “Lavirgen resalta la capacidad interpretativa de los tenores”, en: *El Día de Córdoba*, 12 junio 2001, p.13.

MUÑOZ, P.: “Broche de oro para una Semana de la Zarzuela plena de éxitos”, en: *La Tribuna*, de Ciudad Real, 22 abril 1996.

MUSCAS, S.: “La Staggione lirica a Cagliari. «Andrea Chenier» rappresentato con costumi e scenografie nuovi”, en: *La Nuova Sardegna*, 28 febrero 1976. (A.P.T.)

N. de B.: “A maior companhia de zarzuela que, desde sempre, veio a Portugal”, en: *O seculo*, Lisboa, 29 febrero 1664. (A.P.T.)

N. G. R.: “Brillante inauguración de la temporada lírica en la Zarzuela”, en: *Ya*, 16 diciembre 1962, p. 29.

N.: “A estreia. Da companhia espanhola com «Doña Francisquita». Marcou uma noite de verdadeira arte no Coliseu dos Recreios”, en: *Diario de Noticias*, Lisboa 29 febrero 1964. (A.P.T.)

N.: “Coliseu Dos Recreios. «Carmen»”, en: *Diario de Noticias*, 12 marzo 1964, p. 5.

N.: “Espectáculos. Coliseu dos Recreios. «A Viuva alegre»”, en: *Diario de Noticias*, 5 marzo 1964, p. 5.

NADAL, P.: “Caruso, Tebaldi, Callas, Kraus, Caballé...”. *Metrópolis*, BMM, n.º 48. Especial Liceo.

--: “En el Liceo. «Otello», con Pedro Lavirgen”. Recorte de prensa *El Noticiero Universal*, Barcelona, diciembre 1979, p. 42. Cedido por Pablo Nadal.

NAS: “«Doña Francisquita» en el Coliseo”. Recorte de prensa que atribuida a *La Gaceta del Norte*, agosto de 1964. (A.P.T.)

--: «El Carnaval de Venecia». Recorte de prensa. Manuscrito señala *La Gaceta del Norte*, 27 agosto de 1964. (A.P.T.)

--: “«Carmen» en el festival de ABAO”, en: *El Correo Español-El Pueblo Vasco*, Bilbao, 8 septiembre 1971. (A.P.T.)

--: “Ópera. «Andrea Chénier», en el Coliseo”, en: *El Correo Español-El Pueblo Vasco*, Bilbao, 12 septiembre 1971. (A.P.T.)

--: “Se inauguró el XXV Festival de ABAO” en: *El Correo Español- El Pueblo Vasco*, Bilbao, 3 septiembre 1976, p.7.

NAYA, J.: “Pedro Lavirgen: «El papel del tenor en «Tosca» es superior al de «Macbeth» en duración y oportunidad de lucimiento””, en: *La Voz de Galicia*, 5 noviembre 1981. (A.P.T.)

NEESON, G.: “Triumph for D.G.O.S. at Opera House”, en: *The Friday morning*”, Cork, 25 abril 1975. (A.P.T.)

NICOLODI, F.: “Con Pesko e Puecher, Carmen a Bologna apre in grande stile la stagione”. Recorte de prensa, diciembre 1975. (A.P.T.)

NOVO, C.: “Pedro Lavirgen: Me encantan la ciudad y el público de La Coruña”, en: *La Voz de Galicia*, 2 noviembre 1982, p. 18. NOVOA, J.: “Furia española en lid musical”, en: *La Mañana*, Montevideo 16 octubre 1980, p. 11.

O.B.: “El concurso «Julián Gayarre» puede llegar a ser uno de los mejores de Europa”, en: *Diario de Navarra*, 31 agosto 1988, p. 24.

O'DONOGHUE, R.: “Superb Demonstration Of Verdi”. Recorte de prensa que escrito a máquina nos remite a Dublín, 23 abril 1975. (A.P.T.)

O'REILLY, W. “Opera Guild's «Carmen» merits many «Oles»...”, en: *The Miami News*, 12 febrero 1973, p. 6 B.

OBIOLS, I.: “El paseo de las estrellas” en: *El País*, Barcelona, 8 octubre 1999. Archivo digital *El País*.

OLANO, A. D.: “Pedro Lavirgen: Estoy preparando mi retirada”, en: *EL Alcázar*, Madrid, 8 noviembre 1984. (C.D.M.M)

ORENGA, V.: “¡Saint-Saens, en Valencia!”, en: *Las Provincias*, 19 diciembre 1974, p. 42.

ORIALVA: “Se estrenó la ópera «Zigor»”, en: *El Correo Español-El Pueblo Vasco*, 24 diciembre 1981, p. 8.

OTERO NIETO, I.: “Tradición en la Catedral del célebre «Misere» de Eslava”, en: *ABC*, 8 abril 1971, edición de Andalucía, p. 28.



--: «Música: sin pena ni gloria», en: *ABC*, Sevilla, 11 junio 1981, p. 39.

--: “Destacada actuación del tenor Pedro Lavirgen en el «Miserere» de Eslava”, en: *ABC*, Sevilla, 14 abril 1987. (A.P.T.)

P. R.: “Al San Carlo finalmente applausi per la «Turandot»”, en: *Corriere di Napoli*, 18-19 diciembre 1972. (A.P.T.)

P.L.: “«Doña Francisquita» y «la rosa del azafrán» tientan al amante de la lírica”, en: *Córdoba*, 17 septiembre 2003, p. 50.

P.V. S.-J.: “Debut de Pedro Lavirgen en Barcelona”, en: *ABC*, Madrid, 2 diciembre 1965. (A.P.T.)

PAKOPI: “El tenor Pedro Lavirgen y su recital”, en: *Área*, La Línea de la Concepción, 17 enero 1993. (C.D.M.M)

PALMA CARRILLO, F.: “Un gran Trovatore”. Recorte de prensa, Caracas, mayo 1973. (A.P.T.)

PANIZZA, G.: “Applausi a scena aperta per il maestro e gli interpreti”, en: *Gazzetta di Mantova*, 1 febrero 1974, p. 5.

PANKHURST, H. J.: “Opera’s new faces. Carmen: Royal Opera House”. Recorte de prensa, 1 noviembre 1975. (A.P.T.)

PARDO, F.: “La ópera «Carmen» hizo vibrar el Coliseum”. (A.P.T.) Recorte de prensa, Santander julio 1988.

PARENTE, A.: “La lirica al Teatro San Carlo. Con la Turandot di Puccini inaugurata la nuova stagione”, en: *Il Mattino*, 10 diciembre 1972. (A.P.T.)

PARMENTOLA, C.: “Una «Carmen» che riavvicina i giovani al teatro lirico”. Recorte de prensa atribuido a diciembre de 1971. (A.P.T.)

PARRA, A.: “Pedro Lavirgen. Cantante tenor. «Con Cartagena me siento ligado por fuertes recuerdos, amargos pero también felices»”, en: *La Opinión*, 31 julio 1994, p. 30.

PARRA, J.: “La ópera interesa cada vez más a nuestros jóvenes”, en: *Ya*, 20 abril 1980. Archivo privado del tenor.

--: “Pedro Lavirgen: “Dios ha querido que experimente el triunfo y el sufrimiento extremos”, en: *Ya*, 23 mayo 1988.

PARRADO, J. A.: “Pedro Lavirgen anuncia su retirada definitiva de la zarzuela y la ópera”, en: *Córdoba*, 11 mayo 1993, p. 47.

PASI, M.: “Carmen gran dama in una Spagna nera”, en: *Corriere della sera*, 6 diciembre 1975. (A.P.T.)

PASSERI, M.: “La «Carmen» è un braciere d’emozioni che «brucia» un amore implacabile”, en: *La Gazzetta del sud*, 27 agosto 1982, p. 9.

PATIÑO, R.: “«Aida», en festival popular, fue un enorme éxito”, en: *La Voz de Galicia*, 11 julio 1971, p. 8.

--:“Brillante inauguración de la temporada de ópera con «El Trovador»”, en: *La Voz de Galicia*, 2 julio 1971. (A.P.T.)

--:“Una excelente versión de la ópera «Tosca»”, en: *La Voz de Galicia*, 6 julio 1971, p. 6.

--:“Brillante función de Homenaje a «El eco» en su noventa aniversario”, en: *La Voz de Galicia*, 6 agosto 1972, p. 6.

--:“Brillante comienzo de la temporada con «Simón Boccanegra»”, en: *La Voz de Galicia*, 7 agosto 1973, p. 6.

--:“Una buena representación de «Payasos» con triunfo de Pedro Lavirgen”, en: *La Voz de Galicia*, 9 agosto 1973, p. 6.

--:“Ópera: «Tosca», de Puccini”, en: *La Voz de Galicia*, 6 noviembre 1981, p. 27.

--:“Ópera: «Macbeth», de Verdi”, en: *La Voz de Galicia*, 8 noviembre 1981, p. 33.

PEDROTE, I.: “Figuras de la ópera inaugurarán en mayo el Teatro de la Maestranza”, en: *El País*, 27 noviembre 1990.

PELOTARIS: “Pedro Lavirgen, Medalla de Oro del Círculo de Bellas Artes de Madrid”, en: *Las Provincias*, 2 febrero 1964. (A.P.T.)

PENÍN CASTILLO, I.: “Pedro Lavirgen, el gran tenor descubierto por Tamayo”. Reseña de prensa. (A.P.T.). Atribuido a 1962.

PÉREZ FERNÁNDEZ, H.: “Apoteósico triunfo de la «Antología de la Zarzuela»”, en: *ABC*, 23 agosto 1979, p. 33.

PÉREZ GIL, F. J.: “En el Auditorium de Castrelos. Se presentó con gran éxito la compañía lírica «Amadeo Vives» con «El Caserío»”. Recorte de prensa, Vigo, atribuida a julio 1963. (A.P.T.)

PÉREZ ORNIA, J. R.: “Cambios de programas”, en: *El País*, 4 noviembre 1978. Archivo digital de *El País*.

PESCADOR, F.: “Pedro Lavirgen ante «Carmen»” en: *Hierro*, 7 septiembre 1971, p. 10.

PINELLI, M.: “Felice chiusura della stagione lirica”. Recorte de prensa, 16 marzo 1974. (A.P.T.)

PINZAUTI, L.: “L’iberico senso della morte nella nuova «Carmen» del Comunale, en: *Il Resto del Carlino*, 6 diciembre 1975, p. 8.

PIRONE, M.: “Un’ Intervista con il tenor Pedro Lavirgen. Un critico deve essere innanzi tutto cronista”, en: *Il cittadino canadese*, 15 marzo 1973, pp. 18-19.

PORTERO, A.: “Teatro Lírico de Zaragoza ganó los Encuentros de Zarzuela de Barakaldo”, en: *Deia*, 23 noviembre 1993. (A.P.T.)

PORTILLO: “«Carmen»: Una brillante y espectacular representación”. Recorte de prensa, atribuida a febrero 1964. (A.P.T.).

PRADOS, R.: “Doña Francisquita, un éxito a medias”, en: *La Tribuna*, Córdoba, 17 octubre 1993.

PRIETO, E.: “Hoy sale para Moscú la «Antología de la Zarzuela» de Tamayo”, en: *Patria*, Diario de Granada, 23 de febrero de 1982, p. 10.

--:“Moscú se extasió con «La Antología de la Zarzuela»”, en: *Patria*, Diario de Granada, 28 febrero 1982, p. 13.

--:“Segundo esplendoroso éxito de Pepe Tamayo en Rusia”, en: *Patria*, Diario de Granada, 9 marzo 1982, p. 10.

--:“Antología de la zarzuela: Misión cumplida.”, en: *Patria*, Diario de Granada, 27 marzo 1982, p. 8.

--:“La «Antología de la zarzuela» y el pueblo ruso.”, en: *Patria*, Diario de Granada, 6 abril 1982, p. 13.

PRINCIPADO: “Hoy, con «Carmen», comienzo de la temporada”. Recorte de prensa atribuido a septiembre de 1971. (A.P.T.)

PUCHE, I.: “Entrevista a Tamayo”, en: *Córdoba*, 23 diciembre 1962, p. 5.

PULIDO, E. “De Música y Músicos. La ópera Turandot...” Recorte de prensa atribuido a *Novedades*, México, octubre 1965. (A.P.T.)

R.A.: “Una calle de Córdoba llevará el nombre del tenor Pedro Lavirgen”, en: *Córdoba*, 13 abril 1995, p.15.

R.C: “Una «Aida» senza trionfo”. Ottima interpretazione del mezzosoprano Cossotto e del tenore Lavirgen, en: *Giornale di Sicilia*, 17 mayo 1972, p. 8.

R. DE LLAUDER, M.: “Vibrantes reposiciones de las óperas «Cavalleria rusticana» e «I Pagliacci»”, en: *El Noticiero Universal*, 22 noviembre 1965, p. 43.

R. de M.: “Hoy, en Nueva Andalucía, actúa el Ballet Español”, en: *Ideal*, Málaga, 5 agosto 1973, p. 1.

R. L.: “La mezquita vibró con las voces de Pedro Lavirgen y Carmen Hernández”, en: *Córdoba*, 4 noviembre 1985, p. 9.

R. M .P.: “Los frustrados intérpretes de la ópera «Carmen» denunciarán a Martín Berrocal”, en: *El País*, 28 agosto 1980. (A.P.T.)

R. S.: “Subasta benéfica en Tres Cantos”, en: *El País*, Madrid, 27 junio 1998. Archivo digital *El País*.

R.S.: “Astro, trionfa il bel canto. Premiato il tenore Pedro Lavirgen per 30 anni di carriera”. Recorte de prensa, 26 de junio de 1994. (A.P.T.)

RAMÍREZ, G.: “Escándalo en la ópera. Secuestrados tres artistas. Abandonados luego en Santa Teresa del Tuy”, en: *2001, Hoy con las noticias de mañana*, Caracas, 30 abril 1976, p. 1.

Reseña de prensa con fotografía de Pedro Lavirgen, la fecha manuscrita nos remite a mayo de 1948. (A.P.T.)

REYES, V.: “Notas de música”, en: *Últimas noticias*, México, 11 octubre 1965, p. 10.

ROCA, O. “Evening of Zarzuelas”, en: *The Washington Post*, 12 junio 1982, c3.

RODRÍGUEZ, S.: “El Coro Lírico de Huelva dio con éxito sus primeros pasos en el Gran Teatro. La voz del prestigioso tenor Pedro Lavirgen clausuró la gala inaugural”, en: *La Voz*, Huelva, 7 noviembre 1996.

RODRÍGUEZ, S.: “Inauguración del Auditorio”, en: *ABC*, reportaje, 1 septiembre 1991, p. 36-37.

ROGER: “Pedro Lavirgen tiene en «Carmen» su papel y su autor preferidos”, en: *El Día*, 27 noviembre 1974, pp. 7 y 11.

ROGGERO, L.: “A l’Opéra de Nice «La Forza del destino» suscite un triomphe...” Recorte de prensa atribuido a abril de 1975. (A.P.T.)

ROLDÁN, W.: “Otello, luego de medio siglo”, en: *El País*, Montevideo, 7 octubre 1980, p. 11.

ROMERO, A.: “Pedro Lavirgen: «Siempre presumo de ser cordobés por donde voy»”, en: *Córdoba*, 13 abril 1995, p. 16.

ROMERO, J.: “Un olimpo plagado de estrellas musicales”, en: *Diario 16*, Sevilla, 11 mayo 1991, p. 91.

ROMERO, M.: “La rosa del azafrán”, en: *La Tribuna*, La Solana, 13 abril 1991, p. 3.

RONDON, R.: “Carmen de Georges Bizet en Bellas Artes”. Recorte de prensa, 11 abril 1980. (A.P.T.)

ROOS, J.: “Exceptional voices highlight «Carmen»”, en: *The Miami Herald*, 12 febrero 1973, p. 6-D.

--: “A friendlier Bullfighter Enter Ring”, en: *The Miami Herald*, 14 febrero 1973, p. 6 D.

RUAL: “La ópera, gran ausente del Festival Internacional”, en: *Alerta*, Santander, 9 julio 1971, p. 3.

RUIZ COCA, F.: “Éxito de Pedro Lavirgen y Odón Alonso, en «Carmen», de Bizet”. Recorte de prensa atribuido a junio de 1973. (A.P.T.)

--: “Gran éxito de Montserrat Caballé en «Norma» de Bellini”, en: *Ya*, Madrid, 9 mayo 1978, p. 40.

--: “Brillantísimo espectáculo, de gran belleza plástica y notables deficiencias en el sonido”, en: *Ya*, 23 agosto 1979. (A.P.T.)

--: “«Macbeth», de Verdi, en la inauguración del XVII Festival de la Ópera”, en: *Ya*, 20 abril 1980. (A.P.T.)

--: “Juan Pons, todo un gran barítono”, en: *Ya*, Madrid, 7 abril 1982, p. 35.

RUIZ JALÓN, J.: “«Festivales de España» de Portugalete”, en: *Informaciones*, 28 julio 1964, p. 2.

--: “Opereta en el Coliseo Albia «Carnaval en Venecia» de Strauss”, en: *El Pueblo español- El Correo Vasco*, 27 agosto 1964, p. 2.

--: “Triunfó en «Carmen», un gran tenor español, PEDRO LAVIRGEN”, en: *La Gaceta del Norte*, Bilbao, 8 septiembre 1971. (A.P.T.)

--: “«I Masnadieri», de Verdi, una gran ópera”, en: *La Gaceta del Norte*, 3 septiembre 1976, p. 7.

RUIZ MOLINERO: “«Carmen» de Bizet por la compañía «Amadeo Vives»”, en: *Ideal de Granada*, Granada 19 junio 1963. (A.P.T.)

RUIZ, A.: “Pedro Lavirgen califica de «ideal» el reparto de «Doña Francisquita»”, en: *El Diario Montañés*, Santander, 30 diciembre 1993. (C.D.M.M)

S. F.: “«Doña Francisquita» no Coliseu”. Recorte de prensa atribuido a *Diario Popular*, Lisboa, marzo 1964. (A.P.T.)

S. H.: “Gala lírica a favor de la Compañía Lírica Española”, en: *El País*, Madrid, 25 marzo 2001. Archivo digital *El País*.

SAINZ, L.: “Teatro Calderón «¡Costas las de Levante, playas las de Lloret!» Una «Marina» espléndida”, en: *Diario de Barcelona*, 3 junio 1962. (A.P.T.)

SALA SERRA, A.: “Ópera los príncipes del canto”, en: *Diario de Sabadell*, 22 diciembre 1979, p. 31.

SALAS, R.: “Sergio de Salas y Pedro Lavirgen no cantarán en la temporada de ópera italiana”, en: *El País*, 5 diciembre 1986, p. 43.

SALCEDO HIERRO, M.: “Carta abierta a Pedro Lavirgen”, en: *Córdoba*, 18 julio 1990.

SAMSON, M.: “L’Opéra du Québec: Un succès exceptionnel”, en: *Le Soleil*, 23 marzo 1973, p. 31.

SAN ANDRÉS, M.<sup>a</sup> T.: “Pedro Lavirgen, estrella de un espectáculo mundial”, en: *La Hoja del Lunes*, 20 octubre 1985, pp. 22-23.

SÁNCHEZ LUQUE, J.: “La zarzuela: orgullo de un pueblo”, en: *Córdoba*, 18 abril 1989, p. 49.

--: “La nueva etapa de la Asociación lírica”, en: *Córdoba*, 23 septiembre 1993, p. 60.

SÁNCHEZ PEDROTE, E.: “Espectacular presentación de «Carmen» en la Maestranza”, en: *ABC*, Sevilla, 21 septiembre 1962, p. 33.

SÁNCHEZ, J.: “Homenaje nacional a un cordobés insigne”, en: *Córdoba*, 5 mayo 1993, p. 51.

SANDOVAL, J. A.: “Pedro Lavirgen canta hoy «Payasos» en el Coliseum”, en: *Diario Montañés*, Santander, 5 julio 1989, p. 11.

SANTIÑO: “La representación de «Doña Francisquita» en los VIII Festivales de España obtuvo señalado éxito”, en: *ABC*, Sevilla 27 junio 1962. (A.P.T.)

--: “La Compañía «Amadeo Vives», dirigida por Tamayo se presentó en San Fernando con gran éxito”, en: *ABC*, 19 mayo 1965, p. 101.

SANTORO, E.: “Una magnífica «Turandot»”, en: *La Provincia*, Cremona, 9 marzo 1974, p. 4.

SASSONE, H.: “El trovador y Turandot”, en: *El Universal*, Caracas, 3 junio 1973. (A.P.T.)

SCHEYE, T.: “Brilliant Production of «Madame Buterfly»”, en: *The News American*, 23 abril, 1971, 4-D.

SCHNEIDER, E.: “Pedro Lavirgen als «Othello»”, en: *Vorarlberger Nachrichten*, 30 julio 1981. (A.P.T.)

SERRERA, R. M.: “Pedro Lavirgen, una vida para el arte lírico”, en: *ABC*, 4 agosto, 1997, p. 75.

SICILIA, F.: “Chaves pide a las administraciones, sindicatos y empresarios que se impliquen en crear empleo. El presidente de la Junta entrega las Medallas de Andalucía y el título de hijo Predilecto”, en: *Córdoba*, 29 febrero 1996, p. 4.

SIERRA, R.: “Tamayo presenta en Lisboa «Doña Francisquita»”, en: *ABC*, Madrid, 29 febrero 1964, p.73.

Sinopsis de *Rigoletto*, en: *Córdoba*, 15 mayo 1979, p. 29

SISKIND, JACOB: “L’opéra du Quebec. An enjoyable Cav and Pag”, en: *The Gazette*, 6 marzo 1973. (A.P.T.)

SOBRADOS, A. J.: “Elena Pérez y Chang Hyung Lee, premios “Pedro Lavirgen”, en: *Diario Córdoba*, 15 octubre 2002, p. 80.

--: “Finaliza el III Concurso Internacional de Canto”, en: *Priego semanal*, ediciones del sur, 23 de octubre 2002.

SOLIUS: “Se cierra el ciclo Verdi con «Macbeth»”, en: *La Vanguardia Española*, 8 enero 1975. (A.P.T.)

SOPEÑA IBAÑEZ, F.: “El Mundo de la Música Ópera en Madrid: versión espectacular de «Carmen»”. Recorte de prensa atribuido a junio de 1973. (A.P.T.)

SOPEÑA, F.: “Inauguración de la temporada de Teatro Lírico en la Zarzuela con «Doña Francisquita»”, en: *ABC*, 16 diciembre 1962, p. 109.

--: “«Cavalleria Rusticana» y «Los Payasos», en el Festival de ópera”, en: *ABC*, edición de la mañana, 13 junio 1965, p. 103.

SOTO VISO, M.: “Éxito de la representación de «Otello» en el Festival de Ópera de La Coruña”, en: *La Voz de Galicia*, 4 noviembre 1982, p. 43.

SPISSU, G.: “La seconda opera della stagione lirica al Massimo. Andrea Chénier d’alto livello”. Recorte de prensa, 28 febrero 1976.(A.P.T.)

STADLEN, P.: “Exciting new Carmen of luxuriant voice”, en: *The Daily Telegraph*, 1 noviembre 1975, p. 11.

STÉFANI, D.: “«Otello» en Montevideo. Entrevista al Tenor Español Pedro Lavirgen”. Recorte de prensa, atribuido a *El Día*, Montevideo, octubre 1980. (A.P.T.)

STEINFIRST, D.: “Opera presents «Trovatore» here”, en: *Post-Gazette, Pittsburgh*, 13 marzo 1971, p. 12.

--: “First Opera in Heinz Hall Triumphs”, en: *Post-Gazette, Pittsburgh*, 8 octubre 1971. (A.P.T.)

SUPLENTE: “El «Miserere», de Eslava en feliz interpretación”. Recorte de prensa, 15 abril 1965. (A.P.T.)

T.H.P.: “«Trovatore» presented at Bushnell”, en: *The Hartford courant*, 18 marzo 1971. (A.P.T.)

T.R.: “Aida: une soirée exceptionnelle”, en: *L’Eclair*, Nantes, 7 abril 1972. (A.P.T.)

TAMINO: “Festivales de España. Doña Francisquita”, en: *La Voz de Asturias*, 26 junio 1963. (A.P.T.)

--: “Festivales de España. Gran festival de la zarzuela” . Reseña de prensa atribuido a junio 1962. (A.P.T.)

--: “Festivales de España. Reposición de «La viuda alegre»”. Reseña de prensa atribuido a junio 1962. (A.P.T.)

--: “Festivales de España. Reposición de «Marina» en el Campoamor”. Recorte de prensa atribuido a junio 1962. (A.P.T.)



--: Presentación de la Compañía Lírica «Amadeo Vives» con «El Caserío» de Guridi”, en: *La Voz de Asturias*, Oviedo 22 junio 1963. (A.P.T.)

TARÍN, C.: “La «Antología» de Pedro Lavirgen», en: *El Correo de Andalucía*, 28 junio 1992.

TARTONI: “Un concierto del tenore Lavirgen”. Recorte de prensa alusivo al disco editado por Bongiovanni, octubre de 1976. (A.P.T.)

TAVERNA-BECH, F.: “«Otello» en el Liceo. Éxito de Lavirgen y Mastromei”. Recorte de prensa atribuida a la crítica correspondiente a la función del día 1de diciembre de 1979. (A.P.T.)

TÉLLEZ MORENO, J.: “Crónica de Teatro. Gran éxito de «El Caserío» en la zarzuela”. Reseña de prensa atribuida a 1963. (A.P.T.)

TORRES, M.: “De este tenor”, en: *El País*, 2 febrero 1992, p. 26.

TORRES, R.: “La Unión de Actores premia la trayectoria profesional de Adolfo Marsillach”, en: *El País*, Madrid, 5 marzo 2003. Archivo digital *El País*.

TORRESARPI, J. A.: “Ópera. «Sansón y Dalila»”. Recorte de prensa, México, 5 abril 1981. (A.P.T.)

VALENCIA: “«Carmen», en el X Festival de la Ópera”, en: *Marca*, 8 junio 1973, p. 29.

VALENCIA, A.: “«Norma», en la zarzuela”, en: *La Hoja del Lunes*, 15 mayo 1978, p. 41.

VALERA, A.: “Extraordinario éxito de Pedro Lavirgen y Sherrill Milnes”, en: *El Noticiero Universal*, Barcelona, 9 diciembre 1971, p. 36.

--: “Ingrid Bjoner y Pedro Lavirgen, magníficos protagonistas de «Turandot»”, en: *El Noticiero Universal*, Barcelona, 15 enero 1973, p. 41.

--: “Petkov y Lavirgen, extraordinarios en «El amor de los tres reyes»”, en: *El Noticiero Universal*, Barcelona, 26 noviembre 1973, p. 55.

--: “Tercera y última de «Carmen»”, en: *El Noticiero Universal*, Barcelona, 20 noviembre 1964, p. 27.

VALLECILLO, M. R.: “Córdoba acogerá en junio diversas sesiones de ópera”, en: *Diario Córdoba*, 11 mayo 2001, p. 80.

VALLETTA, L.: “Il maestro Giulio Razzi si e’ dimesso da direttore artistico del S. Carlo, en: *Napoli notte*, 12 diciembre 1972. (A.P.T.)

VALLS, M.: “En el Liceo. Buena representación de «Otello», de Verdi”. Recorte de prensa, crítica referida a la función del día 1 de diciembre 1979. (A.P.T.)

VÁZQUEZ- PRADA, R.: “El divo es español. «Trataré de que Oviedo oiga a Pedro Lavirgen y no al sustituto de Corelli»”, en: *Región*, Asturias, 15 septiembre 1971, pp. 10-11.

--:“Crónica del día. “Sobre «Carmen», y Pedro Lavirgen”, en: *Región*, Asturias, 17 septiembre 1971, página de cierre.

VÁZQUEZ, O.: “El recibimiento que nos han brindado nos ha emocionado a todos. Recorte de prensa, Cuba, con la fecha 22 junio 1983. (A.P.T.)

VEGA S. G.: “Antología de la zarzuela”, en: *La Libertad*, Barranquilla, 2 octubre 1983, 5-A.

VEGA, A.: “Éxito rotundo del Coro del Gran Teatro en su debut”, en: *Diario 16*, 21 junio 1987, p. 60.

VEGA, L.A.: “Pedro Lavirgen. Cantante lírico. «El tenor es un ser narcisista, pero sin él no hay espectáculo»”, en: *La Nueva España*, Oviedo, 12 diciembre 1993, p. 16.

VÉLEZ DE PIEDRAHÍTA, R.: “Cómo Haceb ópera”, en: *El Colombiano*, Medellín, 25 junio 1971, p. 13.

VICE: «La blanca vela del poeta-soldato», en: *Libertá*, 8 noviembre 1974, p. 7.

VIDIEL: “El lírico continúa en auge”. Reseña de prensa, Barcelona 4 septiembre 1961. (A.P.T.)

VILLA, J.: “Bujalance rinde público homenaje a Pedro Lavirgen. Premio Nacional”, en: *Córdoba*, 3 octubre 1963, p. 2.

W. S.: “Aida International”, en: *Der Abend*, 7 marzo 1972. (A.P.T.)

WEBSTER, D.: “Singing not the setting highlights lyric’s «Norma»”, en: *Philadelphia Inquirer*, 20 abril 1972, p. 36.

WIDDICOMBE, G.: “Covent Garden. Carmen”, en: *The Financial Times*, 3 noviembre 1975, p. 3.

YEPES, G. A.: “A propósito de «Gran estreno»”. Recorte de prensa, atribuido a *El Espectador*, junio 1971. (A.P.T.)

ZANNI, U. F.: “Teatros. Teatro Griego de Montjuich. Brillante reposición de las zarzuelas «La revoltosa» y «Gigantes y Cabezudos»”. Reseña de Prensa, atribuida a 1961. (A.P.T.)

ZIEGLER, J.: “Belgique. Liège. Otello”. Recorte de la revista *Opera Internacional*, p. 40 y 41, atribuida a 1978. (A.P.T.)

ZORRO SÁNCHEZ, B.: “Carta al director. El Alto Gualquivir en Fitur”, en: *Córdoba*, 16 febrero 2001, p. 7.

## 5. REVISTAS

“¡Batuta!” en: *Audiomúsica, actualidad mundial de la música clásica y popular*. México, año 7, n.º 146, 15 octubre 1965, pp. 3 a 6.

“«Sansón y Dalila»: Por la Orquesta Municipal y la Coral Polifónica Valentina”. *Ritmo*. Madrid. XLV, n.º 448, enero-febrero 1975, p. 39.

“A puertas cerradas, protestas abiertas”. *Ritmo*. Madrid, n.º 318, abril-mayo 1961, p. 3.

“Actividades musicales de la Sección Femenina”. *Monsalvat*. Barcelona, n.º 13, enero 1975, p. 46.

“Asturias”, en: *Ritmo*. Madrid n.º 443, 1974, p. 22.

“Avance de la programación del Liceo 74/ 75”. *Monsalvat*. Barcelona, n.º 9, septiembre 1974, p. 740.

“Congreso Nacional de la música española”. *Monsalvat*. Barcelona, n.º 38, abril 1977, pp. 237-238.

“Consideraciones en torno a la ópera en Madrid”. *Monsalvat*. Barcelona, n.º 16, abril 1975, pp. 205-209.

“Consultorio”. *Monsalvat*. Barcelona, n.º 13, enero 1975, p. 62.

“Crónica de Barcelona”, en: *Ritmo*. Madrid, n.º 438, enero 1974, p. 23.

“Crónica desde La Coruña”. *Ritmo*. Madrid, n.º 329, octubre 1962, pp. 19-20.

“Editorial. Intrusismo musical. *Ritmo*. Madrid, n.º 454, septiembre 1975, p.3.

“Editorial”. *Ritmo*. Madrid, n.º 308, enero-febrero 1960, p. 3.

- “El problema del Liceo”. *Monsalvat*. Barcelona, n.º 77, noviembre 1980.
- “En pocas líneas”. *Monsalvat*. Barcelona, n.º 78, diciembre 1980, p. 684.
- “Entrevista realizada por Tola”. *Ritmo*. Madrid, n.º 282, noviembre-diciembre 1956, pp. 16-17.
- “Entrevista. Pedro Lavirgen. Un cantante que no ha apostado por el divismo”. *Ritmo*. Madrid, n.º 582, noviembre 1987, p. 50.
- “Escuela Superior de Canto de Madrid”. *Montsalvat*. Barcelona, n.º 11, noviembre 1974, p. 880.
- “Especial dedicado Manuel de Falla y el estreno mundial La Atlántida”. *Ritmo*. Madrid, n.º 323, diciembre 1961.
- “Festivales de España 1957”. *Ritmo*. Madrid, n.º 287, septiembre-octubre 1957, p. 12.
- “Festivales de España de 1963”. *Ritmo*. Madrid, julio 1963, pp. 12-13.
- “Festivales de España”. *Ritmo*. Madrid, n.º 295, abril-mayo 1958, p. 13.
- “Fallece el musicólogo colombiano Hernando Caro Mendoza”. *Letralia Tierra de Letras*, Cagua, Venezuela. Año VIII, n.º 105, 19 enero 2004. La revista de los escritores hispanoamericanos en Internet: [w.w.w.letralia.com](http://w.w.w.letralia.com).
- “Gran Teatro del Liceo. CXXV ANIVERSARIO”. *Ritmo*. Madrid, n.º 417, diciembre 1971, p. 47.
- “Grandes escenarios: Auditorio Nacional de Música” en: *Radio clásica*. Vol. XIII, n.º 3, marzo 2000, p. 8-19.
- “Grandes escenarios: Auditorio Nacional de Música” en: *Radio clásica*. Vol. XIII, n.º 3, marzo 2000, p. 8.
- “Grandes escenarios: Gran Teatro de Huelva”, en: *Radio clásica*. Vol. XV, n.º 8, agosto 2002, pp. 8-17
- “Grandes escenarios: Teatro- Circo de Orihuela”, en: *Radio clásica*. Vol. XIV, n.º 10, octubre 2001, pp. 8-21.
- “Grandes escenarios: El Palacio Bellas Artes de México”, en: *Radio Clásica*. Madrid, Vol. XVIII, n.º 5, mayo 2005, pp. 6-13.

“La Música en toda España. Crónicas de los corresponsales”. *Ritmo*. Madrid, n.º 445, 1974, pp. 48-50.

“La música es problema en España”. *Monsalvat*. Barcelona, julio-agosto, 1976, n.º 30, pp. 437-438.

“La ópera de Viena. Temporada 1974-1975.” *Ritmo*. Madrid, n.º 447, diciembre 1974. pp. 42-43.

“La ópera Nacional de Inglaterra”. *Ritmo*. Madrid, n.º 447, diciembre 1974, pp. 42-43.

“La penuria económica de nuestros festivales de ópera”. *Monsalvat*. Barcelona, n.º 41, julio-agosto 1977, pp. 387-390.

“Lo que opinan”. *Monsalvat*. Barcelona, n.º 13, enero 1975, pp. 858-862.

“Lope de Vega. «Bohemios»”. Reseña de prensa atribuida a mayo de 1961. (A.P.T.)

“Los músicos y los discos”. *Ritmo*. Madrid, n.º 386, 1968, p. 12.

“Mallorca”, en: *Ritmo*. Madrid, n.º 439, 1974, p. 34.

“Nota de avance del XIV Festival de la Ópera de Madrid”. *Monsalvat*, Barcelona, n.º 37, marzo 1977, p. 183.

“Nota de rectificación”. *Monsalvat*. Barcelona, n.º 19, julio-agosto 1975, pp. 402.

“Noticiero Musical. Seminario sobre la problemática de la Ópera en España”. *Ritmo*. Madrid, junio 1975, n.º 452, p. 47.

“Nuestras actividades”. *El Trovador*. Extraordinario, III Jornadas de Ópera Abierta, 2002, pp. 5-6.

“Ópera en Mahón”. *Monsalvat*. Barcelona, n.º 64, septiembre 1979, p. 500.

“Política musical. Entrevista con el Director General de Música”. *Ritmo*. Madrid, n.º 511, mayo 1981, pp. 16-18.

“Por fin, el Ministerio informa”. *Monsalvat*. Barcelona, n.º 61, mayo 1979, pp. 268-273.

“Publicidad discográfica”. *Ritmo*. Madrid, n.º 298, octubre 1958, p. 20.

“Rincón del aficionado” *Monsalvat*. Barcelona, n.º 3, febrero 1974, p. 254.

- “Sección Noticiero”. *Ritmo*. Madrid, n.º 305, septiembre 1959, p. 19.
- “Sección noticias”. *Ritmo*. Madrid, n.º 306, septiembre 1959, pp. 12-13.
- “Sección Noticiero”. *Ritmo*. Madrid, n.º 310, abril-mayo 1960, p. 18.
- “Sección Noticiero”. *Ritmo*. Madrid, n.º 311, junio 1960, p. 17.
- “Sección Noticias”. *Ritmo*. Madrid, n.º 320, julio-agosto 1961, p. 14.
- “Teatro Massimo de Palermo”. *Revista Radio Clásica*. Revista mensual de programación, Vol. XV, n.º 7, julio 2002, pp. 8-21.
- “Temas de actualidad”. *Ritmo*. Madrid, n.º 326, abril-mayo 1962, p. 23.
- “Tesis doctorales”. *Revista de Musicología*, Vol. XXVI, N.º 1, 2003, pp. 311.
- “Un acierto de TVE”. *Monsalvat*. Barcelona, n.º 10, octubre 1974, p. 808.
- “XI Festival de la ópera en Madrid”. *Ritmo*. Madrid, n.º 442, 1974, p. 12.
- A. G. L.: “Temporada del Liceo”. *Monsalvat*. Barcelona, n.º 24, enero 1976, pp. 34-35.
- AGUILAR, J.: “Música en Málaga”. *Monsalvat*. Barcelona, n.º 28, mayo 1976, pp. 294-295.
- ALBIAC I LAMBAS, F.: “Entrevista: Pedro Lavirgen”. Archivo privado del tenor *Monsalvat*, p. 12-15.
- ALMADI: “Teatro Lírico. Nuevo estreno de «Bohemios»; un espectáculo de hoy, con materias primas del ayer”. Reseña de prensa, 8 mayo 1961. (A.P.T.)
- ALMAZÁN, R.: “Aspectos sociales de la ópera en Valencia”. *Monsalvat*. Barcelona, n.º 19, julio-agosto 1975, p. 436-437.
- ALONSO RIVAS, G.: “Desde Barcelona reflexiones al término de una temporada de ópera”. *Ritmo*. Madrid, n.º 442, junio 1974, p. 19.
- : “Temporada de la ópera 1974-1975 en el Gran Teatro del Liceo”. *Ritmo*. Madrid, n.º 447, diciembre 1974, p. 49.
- ANDRADE MALDE, J.: “Crónica desde La Coruña”. *Ritmo*. Madrid, n.º 444, septiembre 1974, p. 32.
- : “En la Coruña, XXII Festival de ópera”. *Ritmo*. Madrid, n.º 445, octubre 1974, pp. 48-49.

--:“La Coruña: Festival de ópera”. *Ritmo*. Madrid, n.º 431, mayo- junio 1973, p. 26.

ANFEL INARAJA: “Música. «La viuda alegre» por la «Compañía Amadeo Vives»”. Reseña de prensa atribuida a 1961. (A.P.T.)

AVIÑO, X.: “Setenta años de crítica musical en Cataluña”. *Ritmo*. Madrid. N.º 593, noviembre 1988, pp. 168-170.

BALBOA, F. M.: “La desaparición de la Compañía Lírica Nacional: una nueva vergüenza para el arte español”. *Monsalvat*. Barcelona, junio 1976, n.º 29, pp. 360.

BANÚS, R.: “Gala lírica en Sevilla”. *Temporadas de la Música*. Madrid, Año X, n.º 24, p. 17.

BASSEGODA NONELL, J.: “El teatro del Liceo. Empresa arquitectónica de envergadura”. *Monsalvat*. Barcelona, n.º 4, marzo 1974, pp. 335-338.

BETES, S.: “Málaga”. *Ritmo*. Madrid, n.º 439, 1974, p. 34.

--: “Málaga”. *Ritmo*. Madrid, n.º 410, abril 1971, p. 21.

CAMBRELEG, J.: “La ópera. Amigos Canarios de la Ópera”. *Ritmo*. Madrid, n.º 560, noviembre-diciembre 1985, p. 53.

CAÑIZARES SEVILLA, A.B.: “Pedro Lavirgen en el Gran Teatro del Liceo de Barcelona. Crónica de los éxitos del tenor en las temporadas 1967 y 1968”. *El Trovador*. Extraordinario: Año Verdi, junio 2001, pp. 33-49.

CAPUTO, P.: “Recensioni musica classica: Recital di Pedro Lavirgen”. Recorte de prensa, *Musica e dischi*, n.º 361, julio 1976. (A.P.T.)

CARLOS SAINZ DE ROBLES, F.: “La S.G.A.E. Medio siglo de Labor fecunda y feliz”. *Autores*. Revista de información de la SGAE. Número monográfico. “50 aniversario: S.G.A.E. 1932-1982”, marzo 1982.

CARREIRA, X. M.<sup>a</sup>: “La crítica musical”. *Ritmo*. Madrid. N.º 508, enero-febrero 1981, pp. 29-36.

Cartel anunciador de la Orquesta Nacional. *Ritmo*. Madrid, n.º 447, diciembre 1974, p. 35.

CASAL ARIAS, A.: “I Festival de Ópera en Sevilla”. *Monsalvat*. Barcelona, n.º 41, julio- agosto 1977, pp. 436-437.

CASAL NOVOA, J. y BADENES MASO, G.: "Entrevista con D. José María Torres Murciano, Presidente de La Asociación Valenciana de Amigos de la Ópera". *Monsalvat*. Barcelona, n.º 20, septiembre 1975, pp. 491-492.

CASAL NOVOA, J.: "V Festival Ópera Valencia". *Monsalvat*. Barcelona, n.º 18, junio 1975, pp. 378-379.

--:"VI Festival de Ópera en Valencia". *Monsalvat*. Barcelona, n.º 30, julio-agosto 1976, pp. 430-431.

--:"VII Festival de Ópera en Valencia". *Monsalvat*. Barcelona, n.º 42, septiembre 1977, pp. 490-491.

CASAS ARIAS, A.: "Música en Sevilla". *Monsalvat*. Barcelona, n.º 30 julio-agosto, 1976, pp. 426-427.

--:"II Festival de Ópera en Sevilla". *Monsalvat*. Barcelona, n.º 52, julio-agosto 1978, p. 435.

--:"XIII Mayo musical Hispalense". *Monsalvat*. Barcelona, n.º 64, septiembre 1979, pp. 498-500.

CATONI, L. A.: "Barcelona". *Opera News*. 26 enero 1974, p. 34.

--: "Permanencia de Verdi en el Gran Teatro del Liceo a los 75 años de su muerte". *Monsalvat*. Barcelona, n.º 33, noviembre 1976, pp. 608-613.

--: "Crónica del Liceo". *Monsalvat*. Barcelona, n.º 57, enero 1979, pp. 48-49.

--:"Problemática del cantante español". *Monsalvat*. Barcelona, n.º 57, enero 1979, pp. 10-17.

--: "Crónica del Liceo". *Monsalvat*. Barcelona, septiembre 1979, n.º 64, pp. 239-241.

--: "Inauguración de la temporada del liceo". *Monsalvat*. Barcelona, n.º 79, enero 1981, pp. 45-46.

--: "Liceo 1980-81". *Monsalvat*. Barcelona, n.º 81, marzo 1981, pp. 171-175.

--: "Temporada de Ópera en el Liceo". *Monsalvat*. Barcelona, n.º 82, abril 1981, pp. 236-239.

CERVELLÓ, M.: "La Scala. 20 años históricos (1946-1966)". *Monsalvat*. Barcelona, n.º 67, diciembre 1979, pp. 673- 677.

--:"Crónica del Liceo". *Monsalvat*. Barcelona, enero 1982, n.º 90, pp. 56- 61.



--: "Gran Teatro del Liceo. Programación variada". *Monsalvat*. Barcelona, n.º 93, abril 1982, pp. 249- 255.

--:"Temporada de ópera del Liceo. Últimos títulos". *Monsalvat*. Barcelona, n.º 94, mayo 1982, p. 314-319.

--: "Una iniciativa importante: «Grup d'òpera de Barcelona»". *Monsalvat*. Barcelona, n.º 94, mayo 1982, pp. 294-296.

COLOMER-PUJOL, J. M<sup>a</sup>.: "«CARMEN» no es una española". *Monsalvat*. Barcelona, n.º 11, noviembre 1974, pp. 840- 841.

--:"Voces españolas en el Liceo". *Monsalvat*. Barcelona, n.º 33, noviembre 1976, p. 598.

CURESES, M.: "Investigación en torno a la generación del 51: de los estudios posibles a los imprescindibles", en: *Revista de Musicología*, Madrid, 1997, Vol. XX, 1, pp. 703-715.

Cuadro anunciador de la temporada Liceísta. *Monsalvat*. Barcelona, n.º 42, septiembre 1977, p. 500.

CHÁVARRI ANDÚJAR, E. L.: "Crónica desde Valencia". *Ritmo*. Madrid, septiembre, 1961, p 14.

CHÁVARRI ANDÚJAR, L.: "Festivales en Valencia". *Ritmo*. Madrid, n.º 329, p. 21.

DÁVILA NIETO, C.: "Francisco Kraus nos habla de zarzuela". *Ritmo*. Madrid, noviembre 1963, p. 7.

--:"La temporada musical de las Palmas de Gran Canaria". *Monsalvat*. Barcelona, n.º 42, septiembre 1977, pp. 492-495.

--: "Las Palmas de Gran Canaria. X Festival de Ópera". *Monsalvat*. Barcelona, n.º 41, julio-agosto 1977, pp. 431-434.

--: "El Festival de Ópera de Las Palmas de Gran Canaria". *Monsalvat*. Barcelona n.º 83, mayo 1981, pp. 277-281.

DE NADAL, P.: "Generalidades históricas y actuales sobre la música en España". *Monsalvat*. Barcelona, n.º 3, febrero 1974, pp. 235- 246.

--: "52 Festival Arena de Verona". *Monsalvat*. Barcelona, n.º 10, octubre 1974, pp. 804-806.

- : "El Liceo por dentro". *Monsalvat*. Barcelona, n.º 11, noviembre 1974, pp. 866-873.
- DE TEJADA, L.: "XI Festival de la ópera en Madrid". *Ritmo*. Madrid, n.º 443, julio-agosto 1974, pp. 116- 117.
- F.F: "*L'amore di tre re*, de Montemezzi, con Pedro Lavirgen desde el Liceo. De adulterios y acosos sexuales". *Revista Verdi*. Boletín de Información Discográfica. Año III, n.º 21, noviembre 1994, p. 10.
- F.G. R.: "PHOENIX edita una *Aida* del 73 con Norman, Cossotto y Lavirgen en París. Norman y París". *Verdi*. Boletín de información discográfica. Año V, n.º 38, mayo 1996, p.12.
- FALCÓ, T.: "AVAO 5 años". *Monsalvat*. Barcelona, n.º 18, junio 1975, p. 362.
- FERNÁNDEZ-CID, A.: "El teatro Lírico en España. Sábado de gloria musical". *Música*. Revista mensual ilustrada. Madrid- Barcelona, n.º 25, año III, 1 mayo 1946, p. 17.
- :"El teatro lírico en España". *Música*. Revista mensual ilustrada. Madrid-Barcelona, n.º 22, año III, febrero 1946, p. 14.
- :"Nuestros intérpretes vocales". *Monsalvat*. Barcelona, n.º 9, septiembre 1974, pp. 694-698.
- : "El Liceo, permanente reducto del lirismo de altura en España". *Monsalvat*. Barcelona, n.º 11, noviembre 1974, pp. 831-839.
- : "Crónica viajera de un crítico musical". *Ritmo*. Madrid, n.º 443, 1974, p. 23.
- :"Consideraciones en torno a la ópera en Madrid". *Monsalvat*. Barcelona, n.º 16, abril 1975, pp. 205-209.
- FULLANA MORAGUES, A.: "Música en Palma de Mallorca". *Monsalvat*. Barcelona, n.º 64, septiembre 1979, p. 501.
- :"La Ópera en Palma de Mallorca". *Monsalvat*. Barcelona, n.º 83, mayo 1981, pp. 273- 275.
- GARCÍA PÉREZ, J.: "El liceo por dentro. Entrevista: J. Antonio Pamias". *Monsalvat*. Barcelona, n.º 38, abril 1977, pp. 214-218.
- :"Entrevista Don Luis Andreu". *Monsalvat*. Barcelona, n.º 88, noviembre 1981, pp. 596-598.

--:“Entrevista. Don Manuel Beltrán”. *Monsalvat*. Barcelona, n.º 88, noviembre 1981, p. 585 a 588.

--:“Música en Barcelona”. *Monsalvat*. Barcelona, n.º 93, abril 1982, pp. 240-241.

--:“Actualidad en Barcelona: Antología de la Zarzuela”. Artículo perteneciente a la revista *Monsalvat*, p. 57, atribuida a 1985. (A.P.T.)

GIL DE LA VEGA, C.: “Declaraciones de D. Juan Antonio García Barquero, Director General de Música y Teatro”. *Monsalvat*. Barcelona, n.º 78, diciembre 1980, pp. 643-650.

GIL DE LA VEGA, C.: “Más sobre los presupuestos del estado”. *Monsalvat*. Barcelona, n.º 77, noviembre 1980, 604-606.

--:“Madrid inaugura Temporada de Ópera”. *Monsalvat*. Barcelona, n.º 83, mayo 1981, pp. 268- 272.

GRANADOS, V. y GUTIÉRREZ, P.: *Ritmo. Índices generales. 2ª parte (1980-1988)*. Ritmo. Madrid. 1989.

GUTIÉRREZ DE LIENCRES, J. A.: “La Temporada de Ópera 1973-74 en el Gran Teatro del Liceo”. *Monsalvat*. Barcelona, n.º 4, marzo 1974, pp. 341-342.

--: “Crítica del Liceo”. *Monsalvat*. Barcelona, n.º 5, abril 1974, pp. 165-167.

--: “III Semana de la ópera en Mahón”. *Monsalvat*. Barcelona, n.º 5, abril 1974, pp. 423-424.

--:“El Liceo visto por su empresario”. *Monsalvat*. Barcelona, n.º 11, noviembre 1974, pp. 852-857.

--: “El repertorio del Liceo en la etapa Pamias”. *Monsalvat*. Barcelona, n.º 11, noviembre 1974, pp. 823-825.

--: “El repertorio del Liceo en la etapa Pamias”. *Monsalvat*. Barcelona, n.º 13, enero 1975, pp. 43-44.

--: “Gran Teatro del Liceo”. *Monsalvat*. Barcelona, n.º 16, abril 1975, pp. 229.

--: “Temporada de Ópera 1975-1976 en el Liceo”. *Monsalvat*. Barcelona, n.º 27, abril 1976, p. 229.

--: “Información: Temporada del Liceo”. *Monsalvat*. Barcelona, n.º 37, marzo 1977, pp. 169-172. <sup>1</sup>

--: “Liceo”. *Monsalvat*. Barcelona, n.º 38, abril 1977, pp. 234-237.

--: "La inauguración de la temporada liceísta". *Monsalvat*. Barcelona, n.º 45, diciembre 1977, pp. 695-697.

--: "Crónica del Liceo". *Monsalvat*. Barcelona, n.º 46, enero 1978, p. 49.

--: "Ópera en el Liceo". *Monsalvat*. Barcelona, diciembre 1984, pp. 942-943.

HEINE, CH.: "Charlot de Ramón Gómez de la Serna con Música de Salvador Bacarisse: el Nuevo género de la Opera Cómica española". *Revista de Musicología*. Madrid, XXI, 1998, pp. 39-41.

HERNÁNDEZ GIRBAL, F.: "Pedro Lavirgen: la generosidad, la verdad en el canto". *Ritmo*. Madrid, n.º 691, 1977, pp. 20-21.

I TADDEI: "D. Tadeo in Barcelona. Teatro del Liceo: Temporada 81-82". *Ritmo*. Madrid, n.º 517, diciembre 1981, pp. 69 y 70.

INFESTA, J. M.: Editorial: "Músicos, toreros, payasos...". *Monsalvat*. Barcelona, n.º 38, abril 1977, pp. 195-196.

--:"Aclaración a nuestros lectores". *Monsalvat*. Barcelona, abril 1996, n.º 27, pp. 195-196.

INFIESTA MONTERDE, J. M.: "Editorial". *Monsalvat*. Barcelona, n.º 11, noviembre 1974, p. 815. Número extraordinario dedicado al Liceo.

J. A. S. A.: "Noticias de la A.B.A.O". *Monsalvat*. Barcelona, n.º 25, febrero 1976, p. 116.

L. V. P.: "Barcelona. Rigoletto". *Monsalvat*. Barcelona, n.º 11, p. 879.

LAFUENTE IBARRA, J.: "Ópera en Zaragoza". *Monsalvat*. Barcelona, n.º 8, julio-agosto 1974, pp. 666- 667.

LAFUENTE, J.: "Ópera en Zaragoza". *Monsalvat*. Barcelona, n.º 19, julio-agosto 1975, pp. 427.

--: "Ópera en Zaragoza". *Monsalvat*. Barcelona, n.º 20, septiembre 1975, p. 489.

--: "Ópera en Zaragoza". *Monsalvat*. Barcelona, n.º 30, julio- agosto 1976, pp. 432-433.

--:"Información. Festival de Ópera en Zaragoza". *Monsalvat*. Barcelona, n.º 41, julio- agosto 1977, p. 431.

--:"Temporada (inexistente) de Ópera en Zaragoza". *Monsalvat*. Barcelona, n.º 83, mayo 1981, pp. 290-291.

LAURI-VOLPI, G.: “El Liceo en mis recuerdos”. *Monsalvat*. Barcelona, n.º 11, noviembre 1974, pp. 817-819.

LEGAZA, J. L.: “Reflexiones sobre el género lírico”. *Ritmo*. Madrid, n.º 324, enero- febrero, 1962, p. 4.

LIVA, I.: “Música en este mes”. *Revista Castellana*, vol. VII, n.º 1. Publicación del Castellana Hilton de Madrid. Gráficas Orbe. Madrid, 1963, p. 27.

LÓPEZ, J. M.: “Cosas sobre la ópera. Conversamos con Isidoro Gavari”. *Ritmo*. Madrid, n.º 445, octubre 1974 , p. 17.

--: “Crónica de un festival”. *Ritmo*. Madrid, n.º 445, octubre 1974, p.19.

--: “Ópera: Los compositores opinan”. *Ritmo*. Madrid, n.º 447, diciembre 1974, pp. 36-37.

LÓPEZ RODRÍGUEZ, R.: “Diez años como Orquesta de Foso” en: *El Trovador*. Extraordinario: IV Jornadas de Ópera Abierta, junio 2003, pp. 4-6.

--: “Otros aspectos del espectáculo. Los Teatros de la ópera (III)”, en: *El Trovador*. Extraordinario: IV Jornadas de Ópera Abierta, junio 2003, pp. 23-29.

LÓPEZ Y LERDO DE TEJADA: “Vida musical en Madrid. Nueva versión de Doña Francisquita en La Corrala”. *Ritmo*. Madrid, n.º 297, septiembre 1958, p. 14.

--: “Lo que vieron mis ojos a través de unas gafas en Santander”. *Ritmo*. Madrid, n.º 306, septiembre 1959, p. 8.

--: “El teatro de la zarzuela crea los Coros y Ballet Nacional”. *Ritmo*. Madrid, n.º 313, septiembre 1960, pp. 8-9.

--: “Estreno de «Baile en capitán» y reposición de «La Bruja»”. *Ritmo*. Madrid, n.º 314, octubre-noviembre, 1960, p. 15.

--: “Ópera en Madrid”. *Ritmo*. Madrid, n.º 328, julio- agosto 1962, p. 12.

--: “La necesidad de la Ópera en Madrid”. *Ritmo*. Madrid, n.º 329, septiembre, 1962, p. 6.

--: “Teatro lírico”. *Ritmo*. Madrid, marzo 1963, pp. 14-20.

LOZANO SOLANA, R.: “Ópera”. *Revista Siempre*, México, 22 julio 1982. (A.P.T.)

LUIS PABLOS: “Lola Rodríguez de Aragón, primera promotora de arte”. *Música*. Revista mensual ilustrada. Madrid- Barcelona, n.º 25, año III, 1 mayo 1946, p. 11.

M.C.: “Lavirgen, Pedro: *Grandes momentos*”. *Ópera actual*. Barcelona. n.º 57, enero-febrero 2003, p. 88.

MALAGÓN PELÁEZ, J. E: “Análisis de Macbeth de Verdi”. *Filomúsica*. Revista de música culta. Revista mensual de publicación en Internet, número 24, enero 2002.

MANCINI, R.: “Pedro Lavirgen. Sección Musica e dischi”. *Ópera*, julio 1976, p. 59.

MARTI, J.: “Barcelona. Carmen”, en: *L'entre'acte. Lavie des Théatrs Lyriques*, París, n.º 269, 16-28 febrero 1965, p. 222.

MARTÍNEZ, R.: “La educación musical en España”. *Ritmo*. Madrid, n.º 509, marzo 1981, pp. 27-29.

MAYA SÁNCHEZ, M.: “Más ópera para el pueblo cordobés”. *El Trovador*. Extraordinario: IV Jornadas de Ópera Abierta, junio 2003, p. 13.

MELGUIZO, F.: “País musical. Sevilla.”. *Ritmo*. Madrid, n.º 521, junio 1981, p. 84.

MENÉNDEZ, L. P.: “LXXV Temporada de Opera de Oviedo. Teatro Campoamor”. *Ritmo*. Madrid, n.º 437, Extra fin de año 1973, p. 68.

--: “Crónica del corresponsal de Asturias”. *Ritmo*. Madrid, n.º 444, 1974, p. 30.

--: “Crónica desde Oviedo”. *Ritmo*. Madrid, n.º 447, 1974, p. 56.

MERCADAL, D.: “«Amigos de La Opera de Mahón» celebra su aniversario”. *Monsalvat*. Barcelona, n.º 83, mayo 1981, pp. 286- 288.

--: “Música en Mahón”. *Monsalvat*. Barcelona, n.º 16, abril 1975, p. 238.

--: “Música en Menorca”. *Monsalvat*. Barcelona, n.º 28, mayo 1976, pp. 296-297.

--: “Música en Menorca”. *Monsalvat*. Barcelona, n.º 38, abril 1977, p. 245.

--: “VIII Semana de ópera en Mahón”. *Monsalvat*. Barcelona, n.º 61, mayo 1979, p. 310.

MIGUEL LÓPEZ, J.: “Reproducción mecánica”. *Ritmo*. Madrid, n.º 445, 1974, p. 34.

MONSET CASTELLS, L.: "Entrevista. Pedro Lavirgen". *Monsalvat*. Barcelona, n.º 16, abril 1975, pp. 210-215.

--: "IV Festival de ópera en Elda". *Monsalvat*. Barcelona, n.º 21, octubre 1975, p. 568.

--: "La Bohème en San Andrés". *Monsalvat*. Barcelona, n.º 24, enero 1976, p. 41.

--: "Liceo: Algo más que un estreno". *Monsalvat*. Barcelona, n.º 25, febrero 1976, p. 118.

--: "Ópera en Italia: Voces españolas en el Teatro alla Scala". *Monsalvat*. Barcelona, n.º 26, marzo 1976, pp. 172-175.

MONTERO VALLEJO, M.: "Crítica de la grabación de Maruxa". *Ritmo*. Madrid, n.º 445, 1974, p. 43.

MUÑOZ BLANCO, J.: "Entrevista con el tenor Pedro Lavirgen". *Revista de los Asociados de Educación*. Artes gráficas. Toledo, 1960, sin paginar.

MUÑOZ MOYA, M.: "Pedro Lavirgen". *El Trovador*. Extraordinario, III Jornadas de Ópera Abierta, 2002, pp. 28-29.

*Música en España*, n.º 0. Ministerio de Cultura. 1978.

NADAL, P.: "Páginas liceístas". *Monsalvat*. Barcelona, n.º 45, diciembre 1977, pp. 694-695.

--: "Asociación de amigos de la ópera en Sabadell". *Monsalvat*. Barcelona, n.º 95, junio 1982, pp. 357-358.

NARBONA, E.: "Festival Munich". *Monsalvat*. Barcelona, septiembre 1980, n.º 75, pp. 473-479.

NUÑEZ NUÑEZ, F.: "La zarzuela o los avatares de la ópera en España". *Amadeus*, n.º 10, 1993, pp. 23 a 37.

ORTÍZ RAMOS, R.: "Sección disco clásico". *Ritmo*. Madrid, marzo 1972, p. 20.

PÁEZ MUÑOZ, F.: "Asociación Lírica Cordobesa". *El Espectador*. Revista trimestral e informativa cultural. Edita Fundación Pública Municipal del Gran Teatro de Córdoba, primavera de 1990, p. 23.

PARERA: "La música en los grandes almacenes". *Ritmo*. Madrid, n.º 439, 1974, p. 34.

PEDRO LUIS: "XXIV temporada de ópera de Oviedo". *Ritmo*. Madrid, n.º 417, diciembre 1971, p. 37.

PERER, J.: "El coro en la zarzuela española". *La zarzuela*. Revista de la Fundación de la Zarzuela Española. Madrid, año II, n.º 4, 2002, pp. 16-19.

PÉREZ ARES, R. B.: "Barcelona. Ópera en el Liceo. Turandot". *Ritmo*. Madrid, n.º 430, abril 1973, p. 13.

--:"Barcelona: Gran Teatro del Liceo". *Ritmo*. Madrid, n.º 438, enero 1974, p. 23.

--: "Barcelona: Ópera en el Liceo". *Ritmo*. Madrid, n.º 439, 1974, pp. 20-21.

PÉREZ SOLER, R.: "La ópera en Viena". *Monsalvat*. Barcelona, noviembre 1976, n.º 33, pp. 637.

PÉREZ ZALDUONDO, G.: "El auge de la música en Sevilla durante los años veinte". *Revista de Musicología*, vol. XX, 1979, n.º 1. Actas del IV Congreso de la sociedad española de Musicología, pp. 655-688.

--:"El nacionalismo como eje de la política musical". *Revista de Musicología*. Madrid, XVIII, 1995, n.º 1-2, pp. 247-273.

POLA, J. A.: "Una zarzuela antológica". *Revista Bohemia*, Cuba, Año 75, n.º 26, 10 julio 1983, pp. 20-22.

PUJOL, R.: "Tres meses de ópera en Barcelona", en: *Miscellanea Barcinonensia*. Ayuntamiento de Barcelona. Delegación del servicio de Cultura. Año V, N.º XVII, 1966, p. 160.

Resumen de las temporadas de ópera. *Monsalvat*. Barcelona, n.º 30, julio-agosto 1976.

REVERTER, A.: "Ópera y televisión: una reconciliación posible". *Ritmo*. Madrid, n.º 534, junio 1983, pp. 15-16.

RICHART, L. M.: "Valencia. III Festival de Ópera". *Ritmo*. Madrid, mayo-junio 1973, p. 12.

--: "Valencia: IV Festival de ópera". *Ritmo*. Madrid, n.º 442, junio 1974, p.18.

*Ritmo*. Madrid. Años 1956 a 1958.

RODRÍGUEZ MORENO, A.: "Reapertura de la Zarzuela". *Ritmo*. Madrid, n.º 282, noviembre-diciembre 1956, pp. 22-23.



--: (Coord.) “Ópera en España a través de amigos de la ópera”. *Ritmo*. Madrid, n.º 447, diciembre 1974, pp. 44- 47.

--: “Un congreso para el fomento de la ópera en España”. *Ritmo*. Madrid, n.º 625, 1989, p. 36.

RODRÍGUEZ SUSO, C.: “La música vasca en los años sesenta”. *Revista de Musicología*. Madrid, XIX, 1996, Vol. 1-2, pp. 245- 264.

ROIG-FRANCOLÍ, M .A.: “Teoría, análisis, crítica: reflexiones en torno a ciertas lagunas en la Musicología española”, en *Revista de Musicología*, Madrid, 1995, Vol. XVIII, 1-2, pp. 11-25.

ROLDAN VILLEN, M: “El miércoles una ópera en directo. La Bohème de Puccini”. *Teleradio*, n.º 267, 4-10 febrero 1963, pp. 17-19.

SAGARDÍA, A.: “Nuestra música escénica y dramática”. *Ritmo*. Madrid, septiembre 1956, p. 9.

SOLANO, J. A.: “Entrevista. Ángeles Gulin”. *Monsalvat*. Barcelona, octubre 1981, n.º 87, pp. 550- 555.

SOTOCA, J. L.: “Música en Madrid”. *Monsalvat*, Barcelona, n.º 8, julio-agosto 1974, p. 652.

--: “Al habla con Sorozábal”. *Monsalvat*. Barcelona, n.º 9, septiembre 1974, pp. 688-693.

--: “Música en Madrid”. *Monsalvat*. Barcelona, n.º 10, octubre 1974, p. 788.

--: “Encuesta Gran Teatro del Liceo”. *Monsalvat*. Barcelona, junio 1975, n.º 18, p. 354.

--: “XII Festival de la Ópera en Madrid”. *Monsalvat*. Barcelona, n.º 18, junio 1975, pp. 352-354.

--: “Música en Madrid”. *Monsalvat*. Barcelona, n.º 20, septiembre 1975, p. 479-480.

--: “Información. Música en Madrid”. *Monsalvat*. Barcelona, n.º 41, julio agosto 1977, pp. 425.

--: “XV Festival de la Ópera de Madrid”. *Monsalvat*. Barcelona, n.º 52, julio-agosto 1978, pp. 433-434.

- : "El XVI Festival de Ópera de Madrid". *Monsalvat*. Barcelona, n.º 61, mayo 1979, p. 281.
- : "Festival de la Ópera de Madrid". *Monsalvat*. Barcelona, n.º 74, julio-agosto 1980, pp. 437-439.
- : "XVIII Temporada de Ópera en Madrid". *Monsalvat*. Barcelona, junio 1981, n.º 85, pp. 368-370.
- : "Temporada de ópera". *Monsalvat*. Barcelona, mayo 1982, n.º 94, pp. 302-305.
- : "XIII Festival de la Ópera de Madrid". *Monsalvat*. Barcelona, n.º 29, junio 1976, pp. 353-355.
- :"Música en Madrid. XVIII Temporada de Ópera". *Monsalvat*. Barcelona, n.º 85, julio-agosto 1981, pp. 433-435.
- :"Música en Madrid. XIX Temporada de Ópera". *Monsalvat*. Barcelona, n.º 93, abril 1982, pp. 240-241.
- SUBIRÁ, J.: "Recordando a Vives. Evocaciones Personales." *Ritmo*, Madrid, n.º 417, diciembre 1971, pp. 21-25.
- TORRES MULAS, J.: "Panorama de las revistas musicales españolas". *Ritmo*. Madrid, n.º 496, noviembre 1979, pp. 95-100.
- :"Los índices de Ritmo. Medio siglo de Historia".*Ritmo*. Madrid, n.º 504, septiembre 1980, pp. 22-23.
- : *Cincuenta años de música (1929-1979). Índices generales de la revista musical ilustrada "Ritmo"*. *Ritmo*. Madrid, 1980.
- VEGA MUÑOZ, M.<sup>a</sup> D.: "La música como factor de desarrollo cultural". *Ritmo*, Madrid, n.º 452, junio 1975, pp. 20-21.
- VEGAS PÉREZ, A.: "La ópera en Madrid". *Monsalvat*. Barcelona, n.º 16, abril 1975, pp. 222-224.
- VILCHES DE FRUTOS, M.<sup>a</sup> F.: *La Temporada Teatral Española 1982-83*. Anejos de la Revista *Segismundo*, n.º 8. Consejo Superior de Investigaciones Científicas. Madrid, 1983, p. 47.
- WEAVER, W.: "Dischi". *Revista Panorama*, 24 agosto 1976, p. 11.

## 6. CARTELES Y PROGRAMAS

Cartel. Reproduce el texto del telegrama para el *Concierto Lírico*, Bujalance, junio 1968.

Cartel anunciador. Teatro Máximo, 1 abril 1971. Gráfica Pezzino.

Cartel Anunciador. *Aida*. Scala de Milán, 13 febrero 1976.

Cartel anunciador de la Scala de Milán. *Turandot*, domingo 23 mayo 1976.

Cartel de *Aida*. Scala de Milán, temporada 1975/ 76.

Cartel de *Aida*. Arena de Verona, temporada 1975/ 76.

Cartel anunciador. A Munka Vörös Zászló érdemrendjével kitüntetett. Magyar Állami. Operaház. *La Bohème*, 17 febrero 1977.

Cartel anunciador. A Munka Vörös Zászló érdemrendjével kitüntetett. Magyar Állami. Operaház. *Carmen*, 19 febrero 1977.

Cartel anunciador de *Antología de la Zarzuela*. Teatro Bolivar, días 12 al 14 de agosto de 1983.

“Especial homenaje a Amadeo Vives”. Separata editada por el Gran Teatro del Liceo de Barcelona, enero 1972.

Libreto del teatro, *Opus 14, number 8*. Philadelphia Liric Opera Company. Academy of Musica, Philadelphia, 13 abril 1971.

Libro-programa. Festival Internacional de Ópera del Instituto Colombiano de Cultura, temporada 1971.

Libro-programa. X Festival Internacional de Música y Danza de Asturias. Universidad de Oviedo, Oviedo, 1984.

*Libreto de la XIX Semana Lírica Cordobesa*. Imprenta Provincial de Córdoba, 2004.

Libro-programa. Temporada del Gran Teatro del Liceo, 1965- 1966.

Programa de mano de la Gran Velada Artístico- Musical, en Homenaje al Hijo Predilecto y Párroco de la ciudad Fray Ladislao de Jesús María, 27 de junio de 1952.

- Programa de mano. Compañía Titular del Teatro de la Zarzuela: *Bohemios*. 1959.
- Programa de mano. Concierto del Centro Gallego de Madrid, 18 febrero 1959.
- Programa de mano. *Extraordinario concierto lírico*. Gijón, 28 junio 1960. Tipografía Infer, Gijón.
- Programa de mano. Compañía Titular del Teatro de la Zarzuela. *Marina*: El Ferrol, 30 julio 1960. Imprenta Viuda Montero.
- Programa de mano. *Concierto Lírico*. Badajoz, 20 febrero 1961.
- Programa de mano. Teatro Pérez Galdós. Festivales de primavera: *Bohemios*, 22 abril 1961.
- Programa de mano. Teatro Pérez Galdós. Festivales de primavera: *Doña Francisquita*, 18 abril 1961.
- Programa de mano. Teatro Pérez Galdós. Festivales de primavera: *La viuda alegre*, 29 abril 1961. Tipografía Espino.
- Programa de mano. Compañía Amadeo Vives. Gran Temporada Lírica del Teatro Pérez Galdós, 1961.
- Programas de mano. Festivales de España. Santa Cruz de Tenerife: *Bohemios*, 5 mayo 1961.
- Programa de mano. Festivales de España. Teatro Leal de La Laguna: *Doña Francisquita*, 16 mayo 1961. Imprenta Vera.
- Programa de mano. Festivales de España. Elche: *Doña Francisquita*, 1961.
- Programa de mano. Festivales de España. Cartagena: *El tambor de granaderos y Gigantes y cabezudos*, 1961.
- Programa de mano. Teatro Lope de Vega de Sevilla. Temporada oficial de Zarzuela desarrollada del 24 al 30 de mayo de 1961. Gráficas Sevillanas.
- Programa de mano. Teatro Coliseum de Plasencia, Empresa Ambracia S. A. *La viuda alegre*, 7 junio, y *Doña Francisquita*, 8 junio 1961. Imprenta Gabriel y Galán.
- Programa de mano. Teatro Campoamor de Oviedo: *La viuda alegre*, 10 junio 1961. Imprenta Trutero.

Programa de mano. Festivales de España. Melilla: *Gigantes y cabezudos, Agua, azucarillos y aguardiente*. 19 julio 1961.

Programa de mano. Festivales de España. Valencia: *La viuda alegre*, 23 julio 1961.

Programa de mano. Festivales de España. VIII Festival Internacional en Vigo, con *La viuda alegre*, 1 agosto 1961;

Programa de mano. Festivales de España. Pontevedra: *La viuda alegre*, 4 agosto 1961

Programa de mano de Festivales de España. Málaga: *Doña Francisquita y La viuda alegre*, los días 14 y 15 de agosto de 1961.

Programa de mano. Festivales en el Teatro Griego de Montjuich, (Barcelona) 1961. Imprenta Peralta.

Programa de mano. Teatro Lope de Vega de Valladolid. Temporada centenario (1861-1961), septiembre de 1961. Tipografía Minerva de Valladolid.

Programa de mano. Teatro Principal de Valencia. Gran Temporada de Zarzuela, octubre de 1961. Imprenta Pau, Valencia.

Programas de mano. Gran Teatro de Córdoba. Temporada FERIA de Otoño de 1961. Empresa Sánchez-Ramade. Imprenta A.G. San Antonio, Córdoba.

Programas de mano. VIII Festival de Sevilla, 1962.

Programas de mano. IX Festival de Cartagena, 1962.

Programas de mano. Teatro Calderón: *Bohemios y Marina*, 1962. Empresa Lusarreta.

Programa de mano. Ciclo de Teatro Lírico de Oviedo: *Marina*, 8 junio 1962.

Programa de mano. Ciclo de Teatro Lírico de Oviedo: *Gran Festival de la Zarzuela*, 11 junio 1962.

Programa de mano. Primer Festival de Primavera. Salamanca 1962. Ediciones Anaya.

Programa de mano. Festivales de España. Edición IX Cartagena, del 16 al 19 de junio 1962.

Programa de mano. Compañía Lírica Amadeo Vives en la Plaza de Toros de Pamplona, días 23, 24 y 25 de julio 1962.

Programa de mano. Festivales de España. Valencia: *Marina*, 28 julio 1962.  
Programa de mano. V Festival de Teatro y Danza «Costa del Sol». Balneario del Carmen, Málaga, agosto 1962.

Programa de mano. Festivales de España. Algeciras: *Doña Francisquita* 17 agosto 1962.

Programa de mano. Teatro Arango de Gijón. Temporada de Zarzuela, días 1 y 2 de septiembre de 1962.

Programa de mano. Zarzuela en la Feria Mayor de Zamora: *Marina*, 8 y 9 septiembre de 1962.

Programa de mano. *Carmen*. Plaza de la Real Maestranza de Sevilla, 22 al 25 septiembre de 1962.

Programa de mano. Compañía Lírica Maestro Mendoza Lasalle. Teatro Principal. Valencia. 1962. Imprenta Pau.

Programa de mano. Primer centenario del Teatro Romea de Murcia. 27 al 29 de octubre de 1962.

Programa de mano. Teatro Principal de Alicante: *La tabernera del puerto* y *La bruja*, 2 noviembre 1962. Imprenta R. Costa, Alicante.

Programa de mano. Teatro Principal de Alicante: *Los Burladores* y *Marina*, 3 noviembre 1962, Imprenta R. Costa, Alicante.

Programa de mano. Teatro Principal de Alicante: *Luisa Fernanda*, *Molinos de viento* y *La canción del olvido*, noviembre 1962. Imprenta R. Costa, Alicante.

Programa de mano. Compañía Lírica del Maestro Mendoza Lasalle. Teatro Circo de Orihuela: *Luisa Fernanda* y *Marina*, 7 noviembre 1962. Imprenta Rafael Costa. Alicante.

Programa de mano. Compañía Lírica del Maestro Mendoza Lasalle. Teatro Circo de Orihuela: *El caserío* y *La tabernera del Puerto*, 8 noviembre 1962. Imprenta Rafael Costa. Alicante.

Programa de mano. Teatro Chapí de Crevillente: *Marina* y *El caserío*, 9 y 10 noviembre de 1962. Imprenta Rafael Costa. Alicante

Programa de mano. Compañía Mendoza Lasalle. Teatro Argensola.: *Luisa Fernanda* y *El caserío*, 1 diciembre 1962. Gráficas Iris. Zaragoza.

Programa de mano. Compañía Mendoza Lasalle. Teatro Argensola: *Maruja y Marina*, 5 diciembre 1962. Gráficas Iris. Zaragoza.

Programa de mano. Compañía Lírica Amadeo Vives. Gala de prensa con motivo de la reapertura del Teatro Cervantes de Granada. *Doña Francisquita*, 7 diciembre 1962.

Programa de mano. *Valencia Canta*, Valencia 6 de marzo de 1963. Imprenta Jesús Ortega y Cía. S. L., Valencia.

Programa de mano. *Concierto Sacro*. Organizado por la Delegación de Cultura y Festejos del Ayuntamiento de Sevilla. 1963. Imprenta Municipal.

Programas de mano. Festivales de España, 1963.

Programa de mano. VIII Festival de España de Oviedo. 1963. Impreso servicio de publicaciones.

Programa de mano. Festivales de España. IX Festival de Vigo, 23 julio al 3 de agosto de 1963. Impreso Servicio de publicaciones.

Programa de mano. I Festival de Bilbao, 21 al 31 agosto 1963. Impreso Servicio de publicaciones.

Programa de mano. Festivales de España. III Festival de Albacete, del 12 al 18 septiembre 1963. Impreso Servicio de publicaciones

Programa de la temporada 1963-64. Libreto anunciador de la Compañía Amadeo Vives en Lisboa.

Programa de mano de la Compañía Amadeo Vives. Coliseo Dos Recreios, Lisboa, época 1963-64.

Programa de mano. Teatro Nacional de San Carlos. *Carmen*, 3 marzo 1964.

Programa de mano. *Aida*. Palacio de Bellas Artes, México 1964.

Programa de mano. Festivales de España. XI Festival de Cartagena, del 29 mayo al 4 de junio de 1964.

Programa de mano. IV Festival de Salamanca, del 10 al 21 de junio de 1964.

Programa de mano. II Festival en el Teatro Griego de Montjuich (Barcelona). Festivales de España: XXV Años de Paz. Del 8 de julio al 20 de agosto de 1964.

Programa de mano. Festivales de España. III Festival de Motril, del 8 al 16 de agosto de 1964.

Programa de mano. Festivales de España. Bilbao. 27 al 29 de agosto de 1964. Artes Gráficas Sta. Casa de Misericordia de Bilbao.

Programa del Gran Teatro del Liceo de Barcelona. Temporada de Invierno 1964-65. Empresa Juan Antonio Pamias.

Programa- libro. II Festival de la Ópera. Madrid, 14 de mayo al 14 de junio de 1965. Teatro de La Zarzuela. Editado por Festivales de España.

Libreto de la Ópera de Canadá, septiembre 1965, Vol. VI, n.º 3. Editado por el Teatro Lírico de Canadá.

Programa de mano. *Aida*. Houston Grand Opera, 16, 19 y de 21 febrero 1971.

Programa de mano. *Madama Butterfly*. Baltimore Opera., los días 22, 24 y 26 abril 1971. Lyric Theatre.

Programa de mano. *Don Carlos*. Teatro Colón de Buenos Aires. Temporada Oficial 1971: días 14 al 22 de mayo de 1971.

Programa General de la Extraordinaria Temporada del Liceo de Barcelona, Ópera-invierno 1971-72.

Programa de mano. *La forza del destino*. Gran Teatro del Liceo, 21 noviembre 1971.

Programa de mano. *I pagliacci*. Gran Teatro del Liceo, 16 diciembre 1971.

Programa de mano. *I Concierti di Torino*. Auditorium della Radiotelevisione Italiana. RAI. Turín, 1972.

Programa de mano. *Il trovatore*. Centennial Concert Hall, 24 y 26 febrero 1972.

Programa Calendario. Teatro di San Carlo. Temporada lírica 1972-73.

Programa de mano. *Turandot*. Teatro di San Carlo, 9 diciembre 1972.

Programa de mano. *Turandot*. Gran Teatro del Liceo: 13 al 21 de enero de 1973.

Programa de temporada. *Carmen*. The Fujiwara Opera Bunka-Kaikan, 28 y 30 de enero, 1 y 3 de febrero de 1973.

Programa de mano. *Carmen*. Dade County Auditorium. Miami. EEUU. Opera Guild of Grater Miami, 12 febrero 1973.



Libro- programa. II Temporada Internacional de Ópera de Caracas. Venezuela. Teatro Municipal, mayo 1973.

Programa general. I Festival Internacional de Ópera y Ballet en Nueva Andalucía, agosto 1973. Imprime Gráficas Infante.

Programa de mano del II Festival de Ópera de Elda. *Aida*, 7 septiembre 1973.

Programa de mano del Gran Teatro de Córdoba. Conmemoración del primer centenario de la inauguración (1873-1973). Función de Gran Gala: *Tosca*, 5 octubre 1973. Empresa Sánchez Ramade. Impreso por papelería artes gráficas San Antonio.

Programa de mano del Gran Teatro de Córdoba. Conmemoración del primer centenario de la inauguración (1873-1973), octubre 1973. Empresa Sánchez Ramade.

Programa de mano. *Carmen*. Tehran Opera Compay, octubre de 1973.

Programa de mano del Gran Teatro del Liceo: *Il trovatore*, 20, 23 y 25 de diciembre de 1973.

Programa de mano. Termas de Caracalla XXXIII Temporada Lírica 1974, del 1 de julio al 31 de agosto.

Programa de mano. *Carmen*. Organiza Manitoba Opera Association. Winnipeg, 21 y 23 de noviembre de 1974.

Programa de mano. Memphis Opera Theatre's '74-'75 season: *La forza del destino*. Editado por Memphis opera teathre magazine, Memphis State University.

Cartel de la Arena de Verona: *Aida*, jueves 22 agosto 1974.

Programa de mano. Orquesta Municipal de Valencia. Temporada 1974-75. Edita Ayuntamiento de Valencia.

Programa de mano. Gran Teatro del Liceo: *Macbeth*, 12 enero 1975.

Programa de mano. Dublín and Cork. International Opera Spring Season, del 3 de marzo al 26 de abril de 1975.

Programa de Mano. Wiener Festwochen im Theater an der Wien. Compañía Lírica Nacional, Madrid. *La Dolores* de Tomás Bretón, días 5, 7 y 9 junio 1975.

Programa de mano. 53 Festival de Arena di Verona, 1975. Cedido por Julio Cano López.

Programa de mano del Teatro Comunale Bologna. Recital, 19 enero 1976.

Programa de la temporada. 1ª Temporada de Ópera de Caracas, 29 de abril a 30 de mayo de 1976. Programa editado por Producción Ópera Metropolitana A. C. Imprime Editorial Arte.

Programa de mano. XXV Festival de Ópera ABAO. 1 al 13 de septiembre de 1976.

Programa de mano. *El Trovador*. Teatro Staatsoper de Viena, 29 septiembre 1976.

Programa de mano. Teatro Municipal de Sao Paulo (Brasil). Temporada Lírica Oficial de 1976. Impreso por Velox Industria Gráfica Ltda.

Programa de mano. *Carmen*. Théâtre Du Capitole, Toulouse. Temporada 1976-77, 29 octubre al 7 de noviembre de 1976. Imprenta Medous, Toulouse.

Programa de mano. *Carmen*. Yoshida Musica Management, Tokyo, 1977. The Tokyo Opera. Production International.

Programa de mano. Yoshida Musica Management, Tokyo, 1977.

Programa de mano. *Carmen*. Théâtre du Capitole. Toulouse, octubre 1977.

Programa de mano. *Carmen*. Seattle, Washington. Encore Magazine of the Arts. Seattle Opera Association. Volume III, n.º 2. Encore publishing. 1978.

Programa de mano. *Carmen*. Edimburgh Internacional Festival Opera 1978. Publisehd by Edimburgh Festival Society Ltd.

Programa de mano. Arena Sferisterio Macerata, XV Temporada Lírica, 11 julio a 4 de agosto de 1979.

Programa de mano. *Il trovatore*. Centennial Concert Hall Cenntennial de Winnipeg. Opera 78/79, abril 1979.

Programa de mano. *Turandot*. Baltimore Opera Lyric Theatre. 23, 25 y 27 de octubre de 1980.

Programa de mano. *Otello*. Teatro Solis (México), días 5, 7, y 11 de octubre de 1980.

Programa de mano del Teatro Principal de Valencia. Ciclo de Ópera 1980.

Programa de mano del XXX Festival Internacional de Santander, 27 agosto 1981.

Programa de mano. *Turandot*. Vancouver Opera octubre 1981.

Programa de mano. Primera Temporada Lírica. Teatro Monumental de Madrid. Septiembre y octubre de 1982.

Programa de mano. Concierto de Canto Lírico en Tecla, 17 septiembre 1982.

Programa de mano. Gran Festival. Teatro Principal de Palencia, 13 febrero 1983.

Programa de mano. Trío de Zarzuela de España. Teatro Municipal de Caracas, 12 y 13 de marzo de 1983.

Programa-Póster. Antología de la Zarzuela. Programa Internacional, junio-diciembre de 1984.

Programa de mano. Homenaje al tenor Pedro Lavirgen, 4 octubre 1985.

Programa de mano. Concierto de Corales Cordobesas. Mezquita-Catedral de Córdoba, 3 noviembre 1985.

Programa de mano. Concierto de zarzuela. Spanisches Kulturinstitut de Viena, 16 abril 1985.

Programa-invitación. Concierto ante el Cuerpo Diplomático acreditado en Madrid, 19 diciembre 1985.

Programa de mano. Gran gala lírica. Editado por Gravisal.

Programa de mano. Concierto, 21 febrero 1991.

Programa de mano. Concierto en el Patio de la Real Colegiata de San Isidoro de León, 24 junio 1991.

Programa de mano. Recital lírico. Conservatorio de Música de Lucena, 21 diciembre 1991.

Programa de mano. Homenaje a Luis Buenosvinos, 23 noviembre 1991.

Programa de mano. Ciclo de Grandes Coros de Ópera. 14 diciembre 1991.

Programa inaugural Teatro de la Maestranza de Sevilla. 1991.

Programa Gala lírica. Teatro de la Maestranza de Sevilla, 10 mayo 1991.

Programa de mano. Concierto lírico, 13 noviembre 1993.

Programa de mano. Ciclo Internacional de Música de Guadix (Granada), junio 1994.

Programa de mano. 6º Semana Musical de Primavera en el Conservatorio de Música de Priego (Córdoba), 17 junio 1994.

Programa de mano. 8º Semana Musical de Primavera del Conservatorio de Música de Priego (Córdoba), 17 al 22 de junio de 1996.

Programa de mano. Gran gala lírica. Motril (Granada), 22 enero 1994.

Programa de mano. Clases Magistrales de Canto. Conservatorio Profesional de Música de Jaén, del 24 al 28 de febrero de 1994.

Programa de mano. Concierto de Alumnos de la Cátedra Pedro Lavirgen. Real Conservatorio Superior de Música de Madrid, 24 marzo 1994.

Programa de mano. Terme di Castrocaro, 25 junio 1994.

Programa de mano. Concierto. Cartagena (Murcia), 31 julio 1994.

Programa de mano. Homenaje a Manuel Ausense. Teatro Principal Cervantes de Petrer (Valencia), 15 octubre 1994.

Programa de mano. Recital lírico. Auditorio Martín Recuerda de Almuñécar (Granada), 1 diciembre 1994.

Programa de mano. Concierto Extraordinario de Navidad. Palau de la Música de Valencia, 18 diciembre 1994.

Programa de mano. Concierto Pro-obras del Convento de las Trinitarias. Quintanar de la Orden (Toledo), 19 de mayo de 1995.

Programa de mano. Recital de zarzuela. Ciclo de Iniciación a la Música, Santander, 24 mayo 1995.

Programa de mano. Gala de Navidad en Beneficio del Asilo de los Ancianos Desamparados, Quintanar de la Orden (Toledo), 17 diciembre 1995.

Programa de mano. Concierto de Navidad. Auditorio Caja de Ávila, 21 diciembre 1995.

Programa de mano. Gala lírica en Homenaje a Pilar Lorengar. Auditorio del Palacio de Congresos de Zaragoza, 11 noviembre 1996.

Programa de mano. XII Semana Lirica Cordobesa, septiembre 1997.

Programa del acto. III Acto Literario Musical en solidaridad con el Tercer Mundo. Teatro Español de Bujalance, 17 febrero 1997.

Programa de mano. Concierto de Clausura del I Concurso Internacional de Canto "Pedro Lavirgen", 31 octubre 1998.

Libro-Programa. I Concurso Internacional de Canto "Pedro Lavirgen", octubre 1998.

Programa de mano. Centro Asturiano de Madrid, XII Ciclo "Lunes Musicales", 15 marzo 1999.

Programa de mano. Clases Magistrales de Interpretación y Técnica vocal en el Conservatorio Superior de Música de Córdoba "Rafael Orozco", del 17 al 19 de mayo de 1999. Cedido por Pilar Lavirgen.

Programa de mano. Homenaje In Memoriam a Marisol Lacalle. Centro Cultural de la Villa de Madrid, 11 diciembre 1999.

Programa de *La forza del destino* del Teatro Real de Madrid, Temporada 1999/2000.

Programa de mano. Concierto de Clausura del II Concurso Internacional de Canto Pedro Lavirgen, 31 octubre 2000.

Libro-Programa del III Concurso Internacional de Canto "Pedro Lavirgen", octubre 2002.

Programa de mano del I Concurso Iberoamericano de Canto en Guanajuato (México) .2003.

Programa de mano. XIX Semana Lirica Cordobesa. Córdoba, 2004.

## 7. ENTREVISTAS

Entrevistas a Pedro Lavirgen Gil:

- 5 de mayo de 2000
- 24 de julio de 2000
- 3 de diciembre de 2000
- 8 de diciembre de 2000

- 7 de febrero de 2001
- 13 de mayo de 2001
- 15 de septiembre de 2001
- 21 de septiembre de 2002
- Enero de 2003
- 25 de septiembre de 2003
- 19 de diciembre de 2003
- Marzo de 2004
- 16 de noviembre de 2004

Entrevista a Jaime Tribó (Barcelona, 21 de junio de 2000).

Entrevista a Fiorenza Cossotto (Córdoba, 31 de octubre de 2000).

Entrevista a Luis M.<sup>a</sup> Andreu (Córdoba, 16 de marzo de 2001).

Entrevista a Montserrat Caballé (Córdoba, 16 de marzo del 2001).

Entrevista a Pablo Nadal (Barcelona, 30 marzo de 2001).

Entrevista a Antonio Bujalance (Córdoba, 10 diciembre de 2001).

Entrevista a Carmen Blanco (Córdoba, 18 septiembre de 2002).

Entrevista a Eduardo Lucas Bueso (Jaén, 10 de febrero de 2003).

## **8. OTROS**

Teatro A. Ponchielli, página oficial del teatro: [www.teatroponchieli.it](http://www.teatroponchieli.it).

El Regio Teatro Nuovo de Pisa, página oficial del teatro: [www.teatrodipisa.pi.it](http://www.teatrodipisa.pi.it)



## **APÉNDICES**





## APÉNDICE I

### TABLA DE REPRESENTACIONES DE PEDRO LAVIRGEN DESDE 1962 A 1992

En esta Tabla recogemos las representaciones dramáticas realizadas por Pedro Lavirgen desde 1962 hasta 1992. Incluimos las actuaciones de ópera, de zarzuela, las desarrolladas con el espectáculo *Antología de la Zarzuela* y los conciertos de carácter singular. Junto a los solistas principales mostramos los títulos, el lugar de representación y la fecha.

1962	OBRA	LUGAR	REPARTO
Abril 23 circa	<i>Doña Francisquita</i>	Barcelona T. Calderón	Compañía Lírica Amadeo Vives: P, Lavirgen, A.M. <sup>a</sup> Olaria; I. Rivadeneira
Abril	<i>Marina y Bohemios</i>	Barcelona T. Calderón	Compañía Lírica Amadeo Vives: P, Lavirgen , A. M. <sup>a</sup> Olaria; A. Campo; J. Catania; d. E. M. Marco
Junio 8	<i>Marina</i>	Oviedo T. Campoamor	Compañía Lírica Amadeo Vives: P. Lavirgen; A. M <sup>a</sup> Olaria L. Villarejo; J. Catania. Orquesta sinfónica Provincial; d. E. M. Marco
Junio 9	<i>Doña Francisquita</i>	Oviedo T. Campoamor	Compañía Lírica Amadeo Vives: P. Lavirgen; I. Rivadeneira; A. M. <sup>a</sup> Olaria.
Junio 11	<i>Homenaje a la Zarzuela</i>	Oviedo T. Campoamor	Compañía Lírica Amadeo Vives: P. Lavirgen; A. M <sup>a</sup> Olaria; D. Cava; I. Rivadeneira; M. Lacalle; J. Manzaneda; A. Campó; L. Villarejo; J. Catania; d. E. M. Marco
Junio 14 y 15	<i>Doña Francisquita y Marina</i>	Salamanca Plaza Mayor	Compañía Lírica Amadeo Vives: P. Lavirgen; A. M. <sup>a</sup> Olaria; A. Campo; J. Catania; d. E. M. Marco
Junio 16 al 19	<i>Bohemios, Marina, Doña Francisquita, y Gran Festival de Zarzuela.</i>	Cartagena	Compañía Lírica Amadeo Vives
Junio 24	<i>Marina</i>	Sevilla Glorieta de Aníbal González (Parque de Maria Luisa)	Compañía Lírica Amadeo Vives: P. Lavirgen; A. M. <sup>a</sup> Olaria; A. Campó; J. Catania; A. Bausili
Junio 26	<i>Doña Francisquita</i>	Sevilla Glorieta de Aníbal González (Parque de Maria Luisa)	Compañía Lírica Amadeo Vives: P. Lavirgen; D. Cava
Julio 23-25	<i>Doña Francisquita</i>	Pamplona Plaza de toros	Compañía Lírica Amadeo Vives: P. Lavirgen
Julio 23-25	<i>Marina y Barberillo de Lavapies</i>	Pamplona Plaza de toros	Compañía Lírica Amadeo Vives
Julio	<i>Marina y Barberillo de Lavapies</i>	Valencia	Compañía Lírica Amadeo Vives. P. Lavirgen ; M. <sup>a</sup> Olaria; Orquesta Municipal de Valencia; E. M. Marco
Agosto 14	<i>Marina</i>	Málaga Balneario del Carmen	Compañía Lírica Amadeo Vives: P. Lavirgen
Agosto 14-16	<i>Festival Chueca y Bohemios</i>	Málaga Balneario del Carmen	Compañía Lírica Amadeo Vives
Agosto 17	<i>Doña Francisquita</i>	Algeciras	Compañía Lírica Amadeo Vives: P. Lavirgen; Orquesta Sinfónica Municipal de Jerez
Agosto 1962 21 circa	<i>Doña Francisquita</i>	Logroño T. Bretón de los Herreros	Compañía Lírica Amadeo Vives: P. Lavirgen; A. M. <sup>a</sup> Olaria

1962	OBRA	LUGAR	REPARTO
Agosto	<i>Festival de Zarzuela</i>	La Coruña Plaza de toros	Compañía Lírica Amadeo Vives: P. Lavirgen
Agosto	<i>Carmen</i>	La Coruña Plaza de toros	Compañía Lírica Amadeo Vives: P. Lavirgen; I. Rivadeneira; A. M. <sup>a</sup> Olaria; D. Cava; M. Lacalle; J. Rico; Coro Titular y Cantores de Madrid; d. E. M. Marco
Septiembre 1	<i>Doña Francisquita</i>	Gijón T. Arango	Compañía Lírica Amadeo Vives: P. Lavirgen
Septiembre 2	<i>La viuda alegre, Festival de Zarzuela</i>	Gijón T. Arango	Compañía Lírica Amadeo Vives
Septiembre 9	<i>Doña Francisquita</i>	Zamora	Compañía Lírica Amadeo Vives: P. Lavirgen
Septiembre 20, 21 y 22	<i>Carmen</i>	Sevilla Plaza de Toros de la Real Maestranza	Compañía Lírica Amadeo Vives: P. Lavirgen; A. M. <sup>a</sup> Rota; A. M. <sup>a</sup> Olaria; P. Miranda Ferraro; Orquesta Bética de Cámara ampliada; d. E. M. Marco
Septiembre 26	<i>Doña Francisquita</i>	Córdoba Gran Teatro	Compañía Lírica Amadeo Vives: P. Lavirgen
Septiembre 29	<i>Marina</i>	Córdoba Gran Teatro	Compañía Lírica Amadeo Vives.
Días 27, 28 y 29	<i>Luisa Fernanda, La Bruja</i>	Murcia T. Romea	Compañía Medoza Lasalle: P. Lavirgen
Noviembre 2	<i>La bruja</i>	Alicante T. Principal	Compañía Medoza Lasalle: P. Lavirgen
Noviembre 3	<i>Marina</i>	Alicante T. Principal	Compañía Medoza Lasalle: P. Lavirgen
Noviembre 4	<i>Luisa Fernanda</i>	Alicante T. Principal	Compañía Medoza Lasalle: P. Lavirgen
Noviembre 7	<i>Luisa Fernanda</i>	Orihuela T. Circo	Compañía Medoza Lasalle: P. Lavirgen
Noviembre 9	<i>Marina</i>	Crevillente T. Chapí	Compañía Medoza Lasalle: P. Lavirgen
Noviembre	<i>Luisa Fernanda</i>	Valencia T. Principal	Compañía Medoza Lasalle: P. Lavirgen; L. Huarte; M. <sup>a</sup> D. Ripollés; E. Astarloa
Noviembre 18	<i>Marina</i>	Valencia T. Principal	Compañía Medoza Lasalle: P. Lavirgen; R. Abril; E. Astarloa
Noviembre 24	<i>La bruja</i>	Valencia T. Principal	Compañía Medoza Lasalle: P. Lavirgen
Diciembre 7	<i>Doña Francisquita</i>	Granada T. Cervantes	Compañía Lírica Amadeo Vives: P. Lavirgen; A. M. <sup>a</sup> Olaria; M. Lacalle; S. Pérez Carpio; A. García Abril
Diciembre 15	<i>Doña Francisquita</i>	Madrid T. de la Zarzuela	Compañía Lírica Amadeo Vives: P. Lavirgen; A. M. <sup>a</sup> Olaria; I. Rivadeneira; S. Pérez Carpio; G. Monreal; Orquesta Sinfónica de Madrid; d. B. Lauret

1963	OBRA	LUGAR	REPARTO
Enero 23	<i>El caserío</i>	Madrid T. La Zarzuela	Compañía Lírica Amadeo Vives: P. Lavirgen; A. M. <sup>a</sup> Olaria; E. Astarloa; S. Pérez; M. <sup>a</sup> C. Andrés
Marzo 6	<i>Concierto "Valencia Canta"</i>	Valencia T. Principal	P. Lavirgen; R. Cebriá; A. M. <sup>a</sup> Olaria; Amparin; F. Boch; M. Redondo; Banda Unión Musical de Liria
Marzo 25	<i>Miserere</i>	Sevilla. T. San Fernando	P. Lavirgen; E. Vázquez; A. Garduño Navas; Escolanía Ntra. Sra. de los Reyes; Asociación Coral de Sevilla; Orq. Municipal y Bética; d. Braña
Junio	<i>El caserío y Alma de Dios</i>	Salamanca Plaza Mayor	Compañía Lírica Amadeo Vives: P. Lavirgen; Orq. Sinfónica de Madrid; d. B. Lauret
Junio 21-25	<i>El caserío y Doña Francisquita</i>	Oviedo T. Campoamor	Compañía Lírica Amadeo Vives: P. Lavirgen; L. Huarte; Astarloa; S. Pérez
Julio 18	<i>Carmen</i>	Granada Paseo de los Tristes	Compañía Lírica Amadeo Vives: P. Lavirgen; L. Villarejo; L. Huarte; M. Lacalle; d. B. Laurent
Julio	<i>Alma de Dios. Gigantes y cabezudos</i>	Málaga. Plaza de Toros	Compañía Lírica Amadeo Vives: P. Lavirgen
Julio 28	<i>El caserío</i>	Vigo Auditorium del Parque Quiñones de León de Castrelos	Compañía Lírica Amadeo Vives: P. Lavirgen; E. Astarloa; M. <sup>a</sup> C. Ramírez; S. Pérez
Julio	<i>Doña Francisquita</i>	La Coruña Plaza de Toros	P. Lavirgen
Agosto 21	<i>Carmen. El caserío</i>	Santander	Compañía Lírica Amadeo Vives: P. Lavirgen; L. Huarte; I. Rivadeneira; L. Villarejo; Orq. Cámara de Madrid; Escolanía Santanderina de los Escolapios; Coro Cantores de Madrid; d. B. Lauret
Agosto 22 al 27	<i>El Caserío. Doña Francisquita. Marina</i>	Bilbao Coliseo Albia	Compañía Lírica Amadeo Vives: P. Lavirgen; Orq. Municipal de Bilbao; B. Lauret
Septiembre 8	<i>Carmen</i>	Gijón Plaza de toros.	E. Astarloa; L. Huarte; V. Catalina; M. <sup>a</sup> C. Ramírez; M. Lacalle; V. Sarmiento; J. del Castillo. Orq. Sinfónica de Madrid; d. A. Torres
Septiembre 11-18	<i>Molinos de viento</i>	Albacete Parque de los Mártires	P. Lavirgen; B. Lauret
Septiembre 23- 25	<i>El caserío. Alma de Dios. Gigantes y Cabezudos</i>	Córdoba Gran Teatro	Compañía Lírica Amadeo Vives: P. Lavirgen; L. Huarte
Octubre 2	<i>Concierto- homenaje a Pedro Lavirgen: Alma de Dios y Fin de fiesta</i>	Bujalance (Córdoba) T. Español	Compañía Lírica Amadeo Vives: P. Lavirgen; M. <sup>a</sup> C. Ramírez; S. Pérez ; M. Lacalle; J. Pello

1964	OBRA	LUGAR	REPARTO
Enero 21	<i>La viuda alegre. Doña Francisquita</i>	Valencia T. Principal	Compañía Lírica Amadeo Vives: P. Lavirgen; L. Huarte
Febrero	<i>Carmen</i>	Valencia T. Principal	Compañía Lírica Amadeo Vives: P. Lavirgen; I. Rivadeneira; L. Huarte; Orq. Municipal de Valencia; d. J.A. Torres
Febrero 28 al 12 de marzo	<i>Doña Francisquita. La viuda alegre. Carmen</i>	Lisboa (Portugal) Coliseo Dos Recreios	Compañía Lírica Amadeo Vives: P. Lavirgen; L. Huarte; I. Rivadeneira; L. Huarte; E. Astarloa; d. E .M. Marco
Abril 20	<i>Miserere</i>	Sevilla	P. Lavirgen
Mayo 6	<i>Concierto organizado por la A.G.A.L</i>	Gijón (Oviedo) Sala Acapulco	P. Lavirgen; J. Luis Rubio (piano)
Junio 14	<i>La viuda alegre</i>	Salamanca Plaza Mayor	Compañía Lírica Amadeo Vives: P. Lavirgen
Junio 2-4	<i>Doña Francisquita. La Dolores. La viuda alegre</i>	Cartagena (Murcia) Teatro Circo	Compañía Lírica Amadeo Vives: P. Lavirgen; Orq. Municipal de Valencia; d. E. M. Marco
Junio 15	<i>Carmen</i>	Salamanca Plaza Mayor	Compañía Lírica Amadeo Vives: P. Lavirgen
Julio	<i>La Dolores. La viuda alegre</i>	Portugalete (Vizcaya) Parque del Doctor Areilza	Compañía Lírica Amadeo Vives: P. Lavirgen; A. M. <sup>a</sup> Olaria
Julio- agosto 31 al 9	<i>Doña Francisquita (10)</i>	Barcelona Teatro Griego de Montjuich	Compañía Lírica Amadeo Vives: P. Lavirgen; A. M. <sup>a</sup> Olaria
Agosto 13,14 y 15	<i>La viuda alegre. Pan y Toros. Marina</i>	Motril (Granada)	Compañía Lírica Amadeo Vives: P. Lavirgen; Orq. Sinfónica de Málaga
Agosto	<i>El carnaval de Venecia. Doña Francisquita</i>	Aspe (Alicante) Plaza Mayor	Compañía Lírica Amadeo Vives: P. Lavirgen
Agosto 27-29	<i>Marina. La viuda alegre. Doña Francisquita</i>	Bilbao Coliseo Albia	Compañía Lírica Amadeo Vives: P. Lavirgen; d. E. M.Marco
Septiembre	<i>Marina</i>	Santander	
Septiembre 12	<i>Aida</i>	México T. Bellas Artes	P. Lavirgen ; A. Stella; R. Merrill; d. R. Karp
Noviembre 19	<i>Carmen</i>	Barcelona G. T.Liceo	P. Lavirgen ; I. Rivadaneira; M. Lacambra; O. Gualtieri; d. E. Marco

1965	OBRA	LUGAR	REPARTO
Abril 14 circa	<i>Miserere</i>	Sevilla T. San Fernando	P. Lavirgen; J. Rosales; Orfeón Calasancio; Niños del Rede; d. L. Izquierdo.
Abril 27 circa	<i>Marina</i>	Las Palmas T. Pérez Galdós	Compañía Lírica Amadeo Vives: P. Lavirgen.
Mayo 18 circa	<i>Marina</i>	Sevilla T. San Fernando	Compañía Lírica Amadeo Vives: M <sup>a</sup> A. Rey; P. Lavirgen; L. Villarejo; J. Valentín.
Mayo 26	<i>Amaya</i>	Madrid T. de la Zarzuela	P. Lavirgen; D. Pérez; I. Rivadeneira, A. de la Victoria; M <sup>a</sup> T. Batlle; P. Vidal; Orq. Sinfónica y Coro del Liceo; d. E. Jordá.
Junio 12	<i>Cavalleria rusticana</i>	Madrid T. de la Zarzuela	P. Lavirgen; F. Cossoto; A M <sup>a</sup> Canali; U. Borghui; Orq. Sinfónica y Coro del Liceo; d. C. Felice Cillario.
Junio 8 al 14	<i>Marina y Doña Francisquita.</i>	Gijón T. Arango	P. Lavirgen; I. Rivadeneira; A. M. <sup>a</sup> Olaria.
Julio 2	<i>Carmen</i>	Baleares Plaza de Toros	Compañía Lírica Amadeo Vives: P. Lavirgen; I. Rivadeneira; A. M <sup>a</sup> Olaria; L. Villarejo; d. E. M. Marco.
Julio 18	<i>La tabernera del puerto</i>	Valencia	Compañía Lírica Amadeo Vives: P. Lavirgen.
Agosto	<i>Marina y Doña Francisquita.</i>	Santander	P. Lavirgen; A. M <sup>a</sup> Olaria; L. Villarejo; M. Aguerri; Orq. del Liceo.
Octubre 5	<i>Turandot (3)</i>	México T. Ópera de Bellas Artes	B. Nilsson; M. Caballé; W. Wildermann; Orq. Sinfónica Nacional de México; d. N. Rescigno.
Noviembre 20, 25 y 28	<i>Cavalleria rusticana (3)</i>	Barcelona G. T. Liceo	N. Nikoloff; M. Nicolova; D. Pérez; Orq. Sinfónica y Coro del Liceo; d. O. Ziino.
Noviembre 25 y 28	<i>I Pagliacci (2)</i>	Barcelona G. T. Liceo	M. Nicolova; C. Lluch; A. Protti y A. Morales; Orq. Sinfónica y Coro del Liceo; d. O. Ziino.
1966	OBRA	LUGAR	REPARTO
Abril 23	<i>I pagliacci</i>	Viena Staatsoper	P.Lavirgen; W. Lipp; A.Protti; K. Paskalis; d. H. Swarowsky.
Julio 18	<i>Marina</i>	Melilla	P.Lavirgen
Julio 23	<i>Carmen</i>	Lloret	P.Lavirgen
Julio 31	<i>I pagliacci</i>	Logroño	P.Lavirgen
Agosto 2	<i>Marina</i>	Burgos	P.Lavirgen
Agosto 3	<i>Marina</i>	Santander	P.Lavirgen
Agosto 9	<i>I pagliacci</i>	Coruña	P.Lavirgen
Agosto 14	<i>I pagliacci</i>	Aspe (Alicante)	P.Lavirgen
Agosto 18	<i>Marina</i>	Motril (Granada)	P.Lavirgen

1966	OBRA	LUGAR	REPARTO
Agosto 25-27	<i>Marina</i> (2)	Bilbao	P.Lavirgen
Septiembre 29 y 30	<i>Cavalleria rusticana</i> (2)	México T. Palacio Bellas Artes	P.Lavirgen; M. Nicolova; S. Bruscantini.
Septiembre 29 y 30	<i>I pagliacci</i> (2)	México T. Palacio Bellas Artes	P.Lavirgen; C. Marsh; J. Sierra; C. de los Santos; D. de la Peña. Orq. de la Ópera; d. A.Guadagno.
Octubre 4 y 8	<i>Aida</i> (2)	México T. Palacio Bellas Artes	P.Lavirgen; E. Suliotis; E.Cernei; G.Giacomo Guelfi; Carlo Maestrini; Orq. de la Ópera; d.R.Karp.
Octubre 11 y 15	<i>Carmen</i> (2)	México T. Palacio Bellas Artes	P.Lavirgen; E.Cernei; N.Treigle; Gilda Cruz; G.Saavedra; Orq. de la Ópera; d. C.F.Cillario.
Octubre 13	<i>Recital operístico</i>	México T. Hidalgo	P.Lavirgen; E.Cernei; C.Ortega.
Octubre 20-21	<i>Tosca</i> (2)	Madrid Palacio de los Deportes	P.Lavirgen; M. Kikolova; R.Torres; d. M.Marco.
Diciembre 2, 5,8 y 10	<i>Carmen</i> (4)	Barcelona G.T. Liceo	P.Lavirgen; G.Bumbry; M <sup>a</sup> C .Bustamante; d.O.Ziino.
1967	OBRA	LUGAR	REPARTO
Enero 18	<i>I pagliacci</i>	Viena (Austria) Staatsoper	
Enero 28, 30 y 31	<i>María del Carmen</i> (3)	Barcelona G. T. Liceo	P. Lavirgen; M. Aparici; M <sup>a</sup> C. Bustamante; J. Sabaté; J. Rico; L. Ara; R. Campos; d. J. P. Santa Susana
Enero 30	<i>Acto de Concierto en homenaje al Ballet del Liceo y a Joan Magriñá</i>	Barcelona G. T. Liceo	P. Lavirgen; M <sup>a</sup> C. Bustamante; J. Rius; C. Luch; G. Kronstein; J. Cook; d. M.A. Veltri
Febrero 2-5. circa	<i>Aida</i> (3)	Como (Italia) T. Sociale	P. Lavirgen. B. Berini, P. Guelfi, A. Marchica; A. Zerbini; Orq. y Coro del Liceo; d .F.C. Cillario
Febrero 18	<i>Carmen</i>	Viena (Austria) Staatsoper	P. Lavirgen
Febrero 26	<i>I pagliacci</i>	Viena (Austria) Staatsoper	P. Lavirgen
Marzo 10	<i>Aida</i>	Bilbao	P. Lavirgen
Abril 14	<i>Lohengrin</i> (3)	Catania (Italia) T. Máximo Bellini	P. Lavirgen. M. Nikolova; d. H. Albert.
Abril 18	<i>Tosca</i>	Grecia	P. Lavirgen



<b>1967</b>	<b>OBRA</b>	<b>LUGAR</b>	<b>REPARTO</b>
Abril 22	<i>Aida</i>	Belgrado (Serbia)	P. Lavirgen
Mayo 27	<i>Tosca (2)</i>	Nápoles (Italia) T. San Carlo	P. Lavirgen
Julio 8	<i>Tosca</i>	Valencia	P. Lavirgen
Julio	<i>I pagliacci (3)</i>	Budapest (Hungría) T. Margitszigeti	P. Lavirgen; H. Erzsébet; A. Protti.
Julio 30	<i>Aida</i>	Split (Cracia)	P. Lavirgen
Julio 21	<i>Concierto</i>	Budapest (Hungría)	P. Lavirgen
Octubre 21	<i>Norma</i>	México T. Palacio Bellas Artes	P. Lavirgen
Octubre 5, 21	<i>Marina (2)</i>	México T. Palacio Bellas Artes	P. Lavirgen; M. Ausensi; C. Ortega; R. Vargas; L. Columba; A. Nieto; A. Hantín; d. M. A. Veltri
Octubre 26, 28	<i>Lucia de Lammermoor (2)</i>	Pittsburgh (Pensilvania) Syria Mosque	P. Lavirgen; M. Ausensi; R. Scotto; P. Cho; d. R. Karp
Octubre	<i>Concierto</i>	Chihuahua (México)	P. Lavirgen
Noviembre 18	<i>Turandot (5)</i>	Ankara (Turquía)	P. Lavirgen
Noviembre 30	<i>I pagliacci</i>	Viena (Austria) Staatsoper	P. Lavirgen
Diciembre 10	<i>Turandot</i>	Budapest (Hungría) T. Húngaro	P. Lavirgen; Y. Paula; S. István; Antalff ; Albert
Diciembre 13	<i>Carmen</i>	Budapest (Hungría) T. Húngaro	P. Lavirgen
<b>1968</b>	<b>OBRA</b>	<b>LUGAR</b>	<b>REPARTO</b>
Enero 6, 11, 14 y 16	<i>Aida (4)</i>	Barcelona G. T. Liceo	P. Lavirgen; E. Lee; M. Ausensi; M. Aparici; d. A. Guadagno
Enero 10	<i>Concierto del XXX aniversario de RNE</i>	Barcelona G. T. Liceo	P. Lavirgen; M. Caballé; B. Martí; C. Bardelli
Enero 20, 24, 28, 30	<i>Marina (4)</i>	Barcelona G. T. Liceo	P. Lavirgen; C. Albanese; P. Farrés; M. Solomonoff; d. M. A. Veltri
Febrero 4	<i>Carmen</i>	Málaga T. Cervantes	P. Lavirgen; M <sup>a</sup> M. Kopitar; E. Lttanti; M, Lacambra; M Solomonoff; M. Lacalle; d. M. Veltri
Febrero 6	<i>Tosca</i>	Málaga T. Cervantes	P. Lavirgen; E. Renzi; E. Cittanti; M. Solomonoff; D. Monjo; J. Rico; C. Marco; C. Rigay
Febrero 20, 22, 25	<i>Il trovatore (3)</i>	Roma (Italia)	P. Lavirgen

1968	OBRA	LUGAR	REPARTO
Marzo 6, 10	<i>Il trovatore</i> (2)	Atenas (Grecia)	P. Lavirgen
Marzo 15	<i>Il trovatore</i>	Viena (Austria) Staatsoper	P. Lavirgen
Abril 25 y 27	<i>Tosca</i> (2)	Madrid T. de la Zarzuela	P. Lavirgen; E. Dara; J. Rico; a: Stella; G. Taddei; d. A. Guadagno
Abril 30 circa	<i>Il trovatore</i>	Budapest (Hungría)	P. Lavirgen
Mayo 4 circa	<i>Tosca</i>	Budapest (Hungría)	P. Lavirgen
Mayo 18	<i>Aida</i>	Zaragoza T. Principal	P. Lavirgen; M. Lacambra; M. Aparici; M. Ausensi; J. Catania; d. F. Balagne
Junio 3	<i>Il trovatore</i>	Rijeka (Croacia) T. Nacional Ivan Zajc	P. Lavirgen; L. Puglisi; M. Lacambra; M. Maddalena
Junio 8	<i>Il trovatore</i>	Belgrado (Serbia)	P. Lavirgen; L. Puglisi; M. Lacambra; M. Maddalena
Julio 4	<i>Marina</i>	Valencia	P. Lavirgen
Julio 21	<i>Marina</i>	Lloret de Mar (Barcelona)	P. Lavirgen
Julio 23 y 26	<i>Aida</i> (2)	Madrid Chopera del Retiro	P. Lavirgen; E. Lee; M. Ausensi; N. Rankin; Orq. Sinf. de RTVE; d. M.A. Veltri
Julio 27 y 29	<i>Marina</i> (2)	Madrid Chopera del Retiro	P. Lavirgen; Orq. Sinf. de RTVE
Agosto 2	<i>Marina</i> (2)	Barcelona Plaza de Toros de las Arenas	P. Lavirgen; M. L. Cioni; P. Farrés; E. Serra; d. G. P. Busquer
Agosto 12 al 19	<i>Aida</i> (4)	Szegel (Hungría)	P. Lavirgen
Agosto 30, 31 y 1 septiembre	<i>Aida</i> (3)	Sevilla Plaza de España	Compañía del Gran Teatro del Liceo de Barcelona: P. Lavirgen; M. Solomonoff; M. Ausensi; N.-J. Tyl, N. Rankin; Orq. Filarm. de Sevilla; d. M.A. Veltri.
Octubre 12 y 15	<i>Il trovatore</i> (2)	Lausanne (Suiza) T. Beaulieu	P. Lavirgen; F. Mattiucci; M. Zanasi; L. Maragliano
Noviembre 10, 14 y 19	<i>Don Carlo</i> (3)	Barcelona G.T. Liceo	P. Lavirgen; F. Cossotto; M. A. Rosati; M. Ausensi; G. Foiani; I. Vinco; d. Ziino
Diciembre 14, 19 y 22	<i>Il trovatore</i> (3)	Barcelona G.T. Liceo	P. Lavirgen, M. Lacambra; D. Dondi; Z. Papadakis; d. A. Guadagno
Diciembre 3	<i>Tosca</i>	Nueva York Metropolitan	P. Lavirgen, L. Amara; W. Dooley ; L. Sgarro; P. Plishka; d. Otto Schenk

1969	OBRA	LUGAR	REPARTO
Enero 7	<i>Madama Butterfly</i>	Philadelphia (Pensilvania) Lyric Opera Academia	P. Lavirgen; M. Arroyo; T. Uppman; D. Krebilli. d. A. Guadagno
Febrero 1, 4, 9	<i>Aida (3)</i>	Bari (Italia) T. Petruzzelli	P. Lavirgen; E. Rendi; B. Cvejic; P. Cappuccilli; d. F. Ferrari
Febrero 22, 24, 27 Marzo 4, 15	<i>Aida (6)</i>	Palermo (Italia)	P. Lavirgen; E. Rendi; B. Cvejic; P. Cappuccilli; d. F. Ferrari
Marzo 9	<i>I pagliacci</i>	Viena (Austria)	P. Lavirgen
Marzo 21	<i>Don Carlo</i>	Berlin (Alemania) Deutsche Oper Berlin	P. Lavirgen; P. Lorengar; P. Lagger; I. Wixell; d. H. Zanotelli
Abril 7-9-11-14	<i>Il trovatore (4)</i>	Dublín (Irlanda)	P. Lavirgen; B. Berini; D' orazi; M. Stoica; d. N. Annovazzi
Abril 17, 18, 21, 24 Mayo 1	<i>Aida (5)</i>	Estambul (Turquía)	P. Lavirgen
Mayo 10 al 15	<i>Lucia de Lammemoor (4)</i>	Estambul (Turquía)	P. Lavirgen
Junio 5-8	<i>Il trovatore (2)</i>	Buenos Aires (Argentina)	P. Lavirgen
Julio 13	<i>Aida</i>	Split (Croacia)	P. Lavirgen
Agosto 24 al 31	<i>Carmen (4)</i>	Santiago de Chile (Chile) T. Municipal	P. Lavirgen; M. Dunn; A. Protti; C. Haiquel; C. Stock; X. Riveros; d. A. Guadagno
Septiembre 27	<i>Tosca</i>	Santiago de Chile (Chile) T. Municipal	P. Lavirgen; N. López; B. Morell: A. Protti; R. Vinay
Octubre 9 y 11	<i>Carmen (3)</i>	Pittsburgh (Pensilvania) Syria Mosque	P. Lavirgen; M. Miller: J. Pateneande; B. Turgeon
Octubre 18	<i>Adriana Leconvreur</i>	Hartford (Connecticut) Bushnell Meniorial	P. Lavirgen; M. Olivero; d. C. Moresco
Noviembre 13, 16, 18 y 22	<i>Carmen</i>	Barcelona G. T. Liceo	P. Lavirgen; E. Cernei; M. L. Cioni; D. Torrentó; N. Duwez; d. O. Alonso
Diciembre 5, 7 y 9	<i>La Dolores</i>	Barcelona G. T. Liceo	P. Lavirgen; R. Torres; M. F Acebal; R. Contreras; E. Astarloa; d. S. Ochoa

1970	OBRA	LUGAR	REPARTO
Febrero 12	<i>Cavalleria rusticana</i>	Las Palmas T. Pérez Galdós	P. Lavirgen; M. Aparici; M. Stechi; M. D'Anna; d. E. M. Marco
Febrero 16	<i>Aida</i>	Las Palmas T. Pérez Galdós	P. Lavirgen
Febrero 1 y 25	<i>I pagliacci</i>	Viena (Austria) Staatsoper	P. Lavirgen
Marzo 31 Abril 4,7 y 19	<i>Rigoletto (4)</i>	Dublín (Irlanda) T. Gaiety	P. Lavirgen; A. Protti; N. Mirea Curta; H. Bömches; RTE Symphony Orchestra. d. G. Morelli
Abril 14,16 y 18	<i>Andrea Chénier (3)</i>	Dublín (Irlanda) T. Gaiety	P. Lavirgen; A. Rosatti ; M. Tomazian; G. Scalco; RTE Symphony Orchestra; d. N. Annovazzi
Abril 22	<i>Concierto operístico</i>	Dundalk (Irlanda) Town Hall	P. Lavirgen; H. Bomches; A. Carusi; A. Rosati; G. Scalco; M. Tomazian; RTE Symphony Orchestra d. N. Annovazzi.
Abril 27	<i>Norma</i>	Philadelphia (Pensilvania) Academy of Music	P. Lavirgen; J. Sutherland; E. Flagello; N. de Lazzari; d. R. Bonyge.
Mayo 18	<i>Il trovatore</i>	Viena (Austria)	P. Lavirgen
Julio 8 y 11	<i>Tosca (2)</i>	Cincinnati (Ohio) Music Hall del Zoo Pavilion	P. Lavirgen; A. Saunders; K. Paskalis; d. A. Guadagno
Julio 26,29 y 31 Agosto 2 y 5	<i>I vespri siciliani (5)</i>	Buenos Aires (Argentina) T. Colón	P. Lavirgen; S. Milnes; M. Arroyo; B. Gaiotti; G.P Mastromei; J. Algorta; L. Boero; E. Sarramida; H. Mastrango; R. Yost; I. Pasini; d. F. Molinari-Pradelli
Septiembre 17	<i>I vespri siciliani</i>	Munich (Alemania)	P. Lavirgen
Noviembre 10, 14, 19 y 22	<i>Aida (4)</i>	Barcelona G. T. Liceo	P. Lavirgen; Á. Gulín; R. Baldani; J. Charles Gebelin; d. A. Guadagno/ S. Ochoa (22)
Noviembre 30 Diciembre 2,4 y 8.	<i>Carmen (4)</i>	Dublín (Irlanda) T. Gaiety	P. Lavirgen; R. Gómez; P. Farrés; V. Twomey; d. N. Annovazzi
Diciembre 11 y 17	<i>I pagliacci (2)</i>	Viena (Austria) Staatsoper	P. Lavirgen

1971	OBRA	LUGAR	REPARTO
Febrero 6	<i>I pagliacci</i>	Viena (Austria) Staatsoper	P. Lavirgen
Febrero 9	<i>Il trovatore</i>	Málaga T. Cervantes	P. Lavirgen; A. D'Orazzi; C. Micalucci; Z. Papadakis; M. <sup>a</sup> A. Rosatti, d. Annovazzi
Febrero 16,19 y 21	<i>Aida</i>	Houston (texas)	P. Lavirgen; H. Enns; B. Wolff; M. Krilovici; d. Walter Herbert
Marzo 11 y 14	<i>Il trovatore</i>	Pittsburgh (Pensilvania) Syria Mosque	P. Lavirgen; S. Milnes; N. Rankin; d. Richard Karp
Marzo 17	<i>Il trovatore</i>	Hartford (Connecticut) T. Bushnell Memorial	P. Lavirgen; J. Crader; J. Grillo; C. Meliciani; d. O. Ziino.
Abril 1 y 3	<i>Il trovatore (2)</i>	Palermo (Italia) T. Massimo	P. Lavirgen; P. Cappuccilli; R. Kabaivanska; F. Cossotto; I. Vinco; d. A. Votto
Abril 7	<i>Miserere</i>	Sevilla Catedral	P. Lavirgen; R. Torres; M. Rodrigo; d.L. Izquierdo
Abril 13	<i>Macbeth</i>	Baltimore (Maryland) Academia de música	P. Lavirgen; G. Bumbry; C. MacNeill; D. Naboko; d. O. Ziino
Abril 22,24 y 26	<i>Madama Butterfly (3)</i>	Baltimore (Maryland) T. Baltimore	P. Lavirgen; d. L. Mueller
Mayo 14,16,18, 20 y 22	<i>Don Carlo (5)</i>	Buenos Aires (Argentina) T. Colón.	P. Lavirgen; M. Parutto; R. Orlanda Malaspina; P. Cappuccilli; G. Foiani; N. Ghiaurof; d. G. Gavazzeni
Junio 3	<i>Lucia de Lammermoor</i>	Medellín (Colombia) T. Pablo Tobón	P. Lavirgen; C. Albanese; J. Algorta; I. Arango; C. Gallo
Junio	<i>Rigoletto</i>	Medellín (Colombia) T. Pablo Tobón	P. Lavirgen
Junio	<i>Il trovatore (2)</i>	Medellín (Colombia) T. Pablo Tobón	P. Lavirgen; J. Algorta; V. Sardinero; B. Berini.
Junio	<i>Payasos (2)</i>	Medellín (Colombia) T. Pablo Tobón	P. Lavirgen
Junio 17	<i>La Bohème</i>	Bogotá (Colombia) T. Colón	P. Lavirgen; C. Gallo; S. Ghione; V. Sardinero
Junio 21	<i>Il trovatore</i>	Bogotá (Colombia) T. Colón	P. Lavirgen; B. Berini
Julio 1	<i>Il trovatore</i>	La Coruña Palacio de Deportes	P. Lavirgen; Á. Gulín; V. Cortez; S. Carroli; d. L. Gavarini
Junio 5	<i>Tosca (2)</i>	La Coruña Palacio de Deportes	P. Lavirgen; Á. Gulín; A. Blancas; V. Cortez; J. Catania,
Junio 10	<i>Aida (2)</i>	La Coruña Palacio de Deportes	P. Lavirgen; Á. Gulín; V. Cortez; S. Carroli; d. L. Gavarini
Septiembre 2	<i>I pagliacci</i>	Viena (Austria) Saatsoper	P. Lavirgen
Septiembre 7	<i>Carmen (2)</i>	Bilbao Coliseo Albia	P. Lavirgen; M. Freni; P. Capuccilli; V. Cortez; G. Guelfi, Orq. Sinf. de Bilbao; Coro de la ABAO; d. I. Savini

1971	OBRA	LUGAR	REPARTO
Septiembre 12	<i>Andrea Chénier</i> (2)	Bilbao Coliseo Albia	P. Lavirgen; Á. Gulín; R. Brusson; M. Pecile, Orq. Sinf. de Bilbao; Coro de la ABAO; d. L. Maggiera
Septiembre 15	<i>Carmen</i> (2)	Oviedo T. Campoamor	P. Lavirgen; V. Cortez; R. Brusson; M. Freni; Orq. Sinf. de Bilbao; Coro del Liceo; d. I. Savini
Septiembre 19	<i>Andrea Chénier</i> (2)	Oviedo T. Campoamor	P. Lavirgen; Á. Gulín; R. Brusson; M. Pecile; N. Carata; R. Arena; M. Guggia; Orq. Sinf. de Bilbao; Coro del Liceo; d. L. Maggiera
Octubre 7 y 9	<i>Aida</i> (2)	Pittsburg (Pensilvania) Heinz Hall	P. Lavirgen; B. Berini; N. Moscona; T. Tipton; E. Corwin; d. R. Karp
Noviembre 21	<i>La forza del destino</i>	Barcelona G. T.Liceo	P. Lavirgen; R. Kabaiivanska; N. Herlea; G. Howell; d. I. Savini
Diciembre 8,12 y 16	<i>I pagliacci</i> (3)	Barcelona G. T.Liceo	P. Lavirgen; S. Milnes; N. Stokes; J. Manzaneda; V. Sardinero; d. A. Guadagno
Diciembre 23- 31	<i>Carmen</i> (3)	Turín (Italia) T. Regio	P. Lavirgen; C. Gonzales; A. Cannarile; D. Dondi; d. O. de Fabritiis
1972	OBRA	LUGAR	REPARTO
Enero 26	<i>Gala Lírica en Homenaje a A. Pamiás</i>	Barcelona G. T .Liceo	P. Lavirgen; Á. Chamorro; B. Berini; E. Renzi; M. Caballé; C. Deutekom; J. M. <sup>a</sup> Carreras; J. Aragall; M. Ausensi; G. Lauri Volpi.
Enero 29 Febrero 1,6 y 11	<i>Doña Francisquita</i>	Barcelona G. T. Liceo	P. Lavirgen; A. Torres-Garza (29)/ Á.Chamorro (1, 6, 11); C. González; d. E. Mario Marco.
Febrero 24 y 26	<i>Il trovatore</i> (2)	Winnipeg (Canadá) Centennial Concert Hall.	P. Lavirgen; V. Sardinero; M. Krilovici; B. Allen; d. P. Gamba
Marzo 17	<i>Carmen</i> (2)	Turín (Italia)	P. Lavirgen
Marzo 5 y 15	<i>Aida</i> (2)	Berlín (Alemania)	P. Lavirgen; D. J.López Cobos
Abril 5, 7, 9 y 11	<i>Aida</i> (4)	Graslin (Francia)	P. Lavirgen; B. Berini; M. L. Stanesco; d. P. Ethuin
Abril 18	<i>Norma</i>	Baltimore Academia de Música (Pensilvania)	P. Lavirgen; M. Caballé; B. Berini; P. Plishka; d. A. Guadagno
Mayo 5	<i>La vida breve</i>	Turín (Italia) Auditorio de la Radiotelevisión	P. Lavirgen; Á. Gulín; V. Cortez; d. R. Frühbeck de Burgos
Mayo 16 al 7 junio	<i>Aida</i> (9)	Palermo T. Massimo	P. Lavirgen; F. Cossotto; I. Vinco; V. Zeani; d. F. Previtalo.
Julio 18	<i>Concierto</i>	Segovia Palacio de la Granja.	P. Lavirgen; M. Orán; Orq. Sinf. de la RTVE; d. O. Alonso
Julio 1 y 3	<i>Carmen</i>	Tokio	P. Lavirgen

1972	OBRA	LUGAR	REPARTO
Agosto 5 circa	<i>Cavalleria Rusticana</i>	La Coruña	P. Lavirgen; E. Rienzi; W. Colla; V. Sardinero
Agosto 12	<i>Turandot</i>	La Coruña Palacio de los Deportes	P. Lavirgen; E. Renzi; Á. Chamorro.
Septiembre 19 al 14 de octubre	<i>Aida (7)</i>	Toronto	P. Lavirgen
Septiembre 24	<i>La vida breve</i>	San Sebastián	P. Lavirgen
Noviembre 22	<i>La vida breve (3)</i>	Madrid	P. Lavirgen; Á. Gulín; J. Molina; V. de Narké; I. Rivadeneira; E. Serra; M. Muro.
Noviembre 27 circa	<i>Carmen</i>	Viena (Austria) Staatsoper	P. Lavirgen
Diciembre 21	<i>Turandot (4)</i>	Nápoles (Italia) T. San Carlos	P. Lavirgen
Diciembre 30	<i>Carmen</i>	Piacenza (Italia) Teatro Municipale	P. Lavirgen
1973	OBRA	LUGAR	REPARTO
Enero 4 y 6	<i>Carmen</i>	Piacenza (Italia) Teatro Municipale	P. Lavirgen; V. Cortez; d. G. Morelli
Enero 13, 16, 18 y 21	<i>Turandot (4)</i>	Barcelona G. T. del Liceo	P. Lavirgen; I. Bjoner; U. de Vargas; C. de Bosca; A. García; B. Bardagi y J. Manzaneda; D. Monjo; S. de Salas; d. O. Ziino y d.e. Jacobo Kaufmann
Enero 28 y 30 Febrero 1 y 3	<i>Carmen (4)</i>	Tokio (Japón) The Fujiwara Opera Bunka-Kaikan	P. Lavirgen; M. Sunahara; E. Koga; P. Francia; d. T. Mori y d.e Piero Faggioni
Febrero 10 al 17	<i>Carmen (3)</i>	Miami (Florida) Dade County Auditórium. / Miami Beach Auditórium.	P. Lavirgen; J. Davidson; A. Maliponte y N. Treigie/ J. Díaz; d. E
Marzo 5, 7, 10, 12, 15 y 17	<i>I pagliacci (6)</i>	Montreal (Canadá) Sala Wilfrid-Pelletier del Gran Teatro de las Artes	P. Lavirgen; H. Thomson; L. Quilico; B. Turgeon y S. Sciascia; Orq. Sinf. de Québec; d. Franz-Paul Decaer y d. e. C. Maestrini
Marzo 22, 24 y 26	<i>I pagliacci (3)</i>	Québec (Canadá) Gran Teatro de la Ópera	P. Lavirgen; H. Thomson; L. Quilico; B. Turgeon y S. Sciascia; Orq. Sinf. de Québec; d. Franz-Paul Decaer y d. e. C. Maestrini
Marzo 29 y 31	<i>I pagliacci (2)</i>	Ottawa (Canadá) Centro Nacional de las Artes.	P. Lavirgen; H. Thomson; L. Quilico; B. Turgeon y S. Sciascia; Orq. Sinf. de Québec; d. Franz-Paul Decaer y d. e. C. Maestrini
Mayo 12	<i>Aida (versión concierto)</i>	París (Francia) Sala Pleyel	P. Lavirgen; J. Norman; F. Cossotto; Orq. y Coro de la ORTF; d. N. Sanzogno
Mayo	<i>Il trovatore</i>	Viena (Austria) Staatsoper	P. Lavirgen

1973	OBRA	LUGAR	REPARTO
Mayo 16	<i>Turandot</i>	Valencia Teatro Principal	P. Lavirgen; Á. Chamorro; D. Mastilovic; Orq. Municipal de Valencia; d. F. M. Martini
Mayo 19	<i>I pagliacci</i>	Valencia Teatro Principal	P. Lavirgen
Mayo 26	<i>Il trovatore</i>	Caracas (Venezuela) Teatro Municipal	P. Lavirgen; O. Santunione; F. Mattiucci; V. Sardinero; Orq. Sinfónica de Venezuela; d.m. M. A. Veltri
Mayo 30	<i>Turandot</i>	Caracas (Venezuela) Teatro Municipal	P. Lavirgen
Junio 7 y 9	<i>Carmen</i>	Madrid Teatro de la Zarzuela	P. Lavirgen; R. Baldani; M. Freni; D. Cava; A. Nafé; G. Mastromei; Orq. Sinf. de la RTVE y Coro Nacional de España; d. Odón Alonso
Agosto 2	<i>Aida</i>	Marbella (Málaga) Plaza de Toros	P. Lavirgen; J. Pons; S. Silva, Ella Lee
Agosto 6	<i>Simon Boccanegra</i>	La Coruña	P. Lavirgen; A. Romano; F. Bordón; L. Gambelli; d. E. Marco y d. e. G. Zennaro
Agosto 8	<i>Payasos</i>	La Coruña	P. Lavirgen; L. Nucci; E. Casas; F. Bordón; d. F. M. Martini
Agosto 11	<i>Carmen</i>	Marbella (Málaga) Plaza de Toros	P. Lavirgen; J. Grillo; E. Kubota; M. Manuguerra, R. Campos; Ruiz ; Ch. Poulizac; d. A. Guadagno
Septiembre	<i>Aida</i>	Elda (Alicante) Pabellón de los Jardines Cautelar	P. Lavirgen; P. Farrés; A. Gómes; S. Silva; C. del Bosco; J. Pons; d. G. Pérez Busquier
Octubre 5	<i>Tosca</i>	Córdoba Gran Teatro	P. Lavirgen; M. Lacambra; P. Farrés; J. Catania; Coro del "Real Centro Filarmónico de Córdoba"; d. Eugenio Marco y d.e. D. Monjo
Octubre 20 circa	<i>Carmen (3)</i>	Teherán (Irán) La Tehran Opera Compay	P. Lavirgen; Pari Arianpour; H. Gharakhanian; G. Fioravanti; d. L. Mansouri
Noviembre 15	<i>Don Carlo</i>	Hamburgo	P. Lavirgen
Noviembre 24, 27 y 29	<i>L'amore dei tre re</i>	Barcelona G. T. del Liceo	P. Lavirgen; I. Meriggioli; A. d'Orazi; D. Petkov; d. Ino Savini y d.e. G. Bechi
Diciembre 21, 23 y 25	<i>Il trovatore</i>	Barcelona G. T. del Liceo	P. Lavirgen; B. Berini; F. Bordón; C: Neblett; C. del Bosco; C. Fondevila; J. Ruiz; d. M. Veltri



1974	OBRA	LUGAR	REPARTO
Enero 3	<i>Il trovatore</i>	Viena (Austria) Staatsoper	P. Lavirgen
Enero 18	<i>Il tabarro (2)</i> <i>I pagliacci (2)</i>	Pittsburgh (Pensilvania)	P. Lavirgen
Enero 31 y 5 Febrero	<i>Il trovatore (2)</i>	Mantua (Italia) Teatro Sociale	P. Lavirgen; G. Bombin; F. Bordon; S. Silva; L. Bergamonti; D.G. Morelli
Febrero 7 y 19	<i>Tosca (2)</i>	Mantua (Italia) Teatro Sociale	P. Lavirgen; V. Zeani; A. Protti; d. W. Ferrari
Marzo 15	<i>Cavalleria rusticana</i>	Pisa (Italia) Teatro Verdi	P. Lavirgen; Mirna Pecile, (Santuzza), Pedro Lavirgen; d. Nino Bonavolontà
Marzo 26	<i>Carmen</i>	Viena (Austria) Staatsoper	P. Lavirgen
Marzo 15	<i>Cavalleria rusticana</i>	Pisa (Italia) Teatro Verdi	P. Lavirgen; Mirna Pecile; d. N. Bonavolontà
Abril 4,6 y 8	<i>I pagliacci (3)</i>	Baltimore (Maryland)	P. Lavirgen; R. Edwards; P. Craig; J. Atherton; F. Lorey; N. Karousatos; D. Link; d. Wendelken-Wilson's
Mayo	<i>Carmen</i>	Caracas (Venezuela)	P. Lavirgen
Mayo	<i>Il tabarro</i>	Caracas (Venezuela)	P. Lavirgen; G. Cruz Romo.
Mayo 7	<i>I pagliacci</i>	Hamburgo (Alemania)	P. Lavirgen
Mayo 11	<i>Don Carlo</i>	Viena (Austria) Staatsoper	P. Lavirgen
Mayo 16	<i>I pagliacci</i>	Madrid Teatro de la Zarzuela	P. Lavirgen; G. Mastromei; M. Orán; J. Molina; A. Blancas; Coro Nacional de España; Orq. Sinf. de RTVE; d. Odón Alonso
Mayo 19	<i>Andrea Chénier</i>	Valencia Teatro Principal	P. Lavirgen
Junio 15	<i>Il trovatore</i>	Viena (Austria) Staatsoper	P. Lavirgen
Junio 25	<i>Don Carlo</i>	Viena (Austria) Staatsoper	P. Lavirgen
Julio	<i>Turandot</i>	Roma (Italia) Termas Caracalla	P. Lavirgen; H. Janku; C. Nava; A. Cantarile; d. A. La Rosa Parodi; d.e. M. Wallmann
Agosto 12	<i>Carmen</i>	La Coruña Teatro Colón	P. Lavirgen; V. Cortez; A. Chamorro; V. Sardinero; d. E. Marco
Agosto 17 y 22	<i>Aida (2)</i>	Verona (Italia) T. La Arena	P. Lavirgen; G. Cruz Romo; S. Silva; A. Protti; L. Roni; G. Foiani.
Agosto 25	<i>Requiem</i>	San Sebastián	P. Lavirgen
Septiembre 7	<i>Don Carlo</i>	Viena (Austria) Staatsoper	P. Lavirgen

<b>1974</b>	<b>OBRA</b>	<b>LUGAR</b>	<b>REPARTO</b>
Septiembre 18	<i>I pagliacci</i>	Hamburgo (Alemania)	P. Lavirgen
Octubre 3 y 6	<i>Aida (2)</i>	New Orleans (Louisiana) Theatre of the Performing Arts.	B. Berini; M. Devlin; G. Tosí; Orq. Filarm. de Nueva Orleans; d. K. Andersson
Octubre 15	<i>Il trovatore</i>	Belgrado (Serbia)	
Octubre 31 al 2 Noviembre	<i>La forza del destino (2)</i>	Memphis (Tennessee) Auditorium Music	P. Lavirgen; M. Arroyo; C. Ludgin
Noviembre 7	<i>Andrea Chénier</i>	Piacenza (Italia) Teatro Municipal.	P. Lavirgen; A. Romano; R. Bruson; d. O. Ziino
Noviembre 21 y 23	<i>Carmen</i>	Winnipeg (Manitota) Centennial Concert may.	P. Lavirgen; O. Stapp; J. Patenaude; C. Ophot; Orq. Sinf. Winnipeg; d. A. Polson
Noviembre 30	<i>Carmen</i>	Santa Cruz de Tenerife Teatro Guimerá	P. Lavirgen; R. Lantieri; F. Matuzzi; E. Sordillo; D. Cava; C. Sinova; "Coro de voces blancas de la Caja General de Ahorros"; Coros de la ATAO; Orq. Sinf. de Tenerife; D. E. Mario Marco
Diciembre 7	<i>La forza del destino</i>	Barcelona G. T del Liceo	P. Lavirgen; H. Janku; V. Sardinero; B. Gaiotti; D. Adolfo Camozzo
Diciembre 19 y 21	<i>Samson y Dalila (versión concierto)</i>	Valencia	P. Lavirgen; P. Farrés; J. Catania; K. Ezostek y M. <sup>a</sup> T. Oller; d. Martínez Palomo
Diciembre 23	<i>Samson y Dalila (versión concierto)</i>	Murcia	P. Lavirgen; P. Farrés; J. Catania; K. Ezostek y M. <sup>a</sup> T. Oller; d. Martínez Palomo
<b>1975</b>	<b>OBRA</b>	<b>LUGAR</b>	<b>REPARTO</b>
Diciembre al 4 de enero	<i>Carmen (3)</i>	Barcelona G. T. del Liceo	P. Lavirgen; G. Bumbry; M. C. Hernández; F. Schiavi
Enero 6, 9 y 12	<i>Macbeth (3)</i>	Barcelona G. T. del Liceo	P. Lavirgen; G. Sarabia; M. Rinaudo (6) / J. Pons (9; 12); M. Galvany; M. Uriz; J. Manzaneda; J. Tomás; F. Quiles; J. Pons (6) / R. Campos (9; 12); d. G. Ruisi
Enero 19	<i>Gala benéfica UNICEF</i>	Barcelona G. T. del Liceo	P. Lavirgen; M. Caballé; J. Pons; V. Sardinero; E. Serra; C. Hernández; J. Aragall; S. de Salas; E. Giménez; Á. Chamorro; W. Ganzarolli; N. Ghivselev
Enero 29-31	<i>Carmen (3)</i>	Bari (Italia) Teatro Petruzzelli	P. Lavirgen; A. Lazzarini; G. Amato; E. Sordello; d. Nino Verchi
Febrero 4	<i>I pagliacci</i>	Hamburgo (Alemania)	P. Lavirgen
Febrero 13, 15 y 17	<i>La Dolores (3)</i>	Barcelona G.T. del Liceo	P. Lavirgen; M. Lacambra; V. Sardinero; J. Pons; J. Catania; C. Fondevilla; d. G. Pérez Busquier
Febrero 27	<i>Requiem (3)</i>	Hong Kong City Hall Concert Hall	P. Lavirgen; E. Tarrés; A. Nafé; S. Estés; d. R. Frühbeck de Burgos

Febrero	<i>La vida breve</i> (3) (versión concierto)	Hong Kong City Hall Concert Hall	P. Lavirgen; E. Tarres; A. Nafé; S. Estes; Coro del Festival; d. R. Frühbeck de Burgos
Marzo 9	<i>Requiem</i> (3)	Madrid Teatro Real	P. Lavirgen; E. Tarres; A. Nafé; S. Estes; Coro del Festival; d. R. Frühbeck de Burgos
Marzo 23	<i>Andrea Chénier</i>	Cremona	P. Lavirgen
Abril 1 al 26	<i>Un ballo in maschera</i> (2)	Dublín (Irlanda) Gaiety Theatre	P. Lavirgen; S. Sasu; F. Norelli ; W. Sallio´s ; N. Mirea; S.Mitten; D. N. Annovazzi
Abril 1 al 26	<i>Tosca</i> (2)	Dublín (Irlanda) Gaiety Theatre	P. Lavirgen
Abril 24 y 26	<i>Un ballo in maschera</i> (2)	Cork (Irlanda) Cork Opera House.	P. Lavirgen; S. Sasu; F. Norelli ; W. Sallio´s ; N. Mirea; S.Mitten; D. N. Annovazzi
Abril 22 y 25	<i>Tosca</i> (2)	Cork (Irlanda) Cork Opera House	P. Lavirgen
Abril 13	<i>La forza del destino</i> (2)	Teatro de la Ópera. Niza	P. Lavirgen R. Orlandi-Malaspina; d. G. Masini
Mayo 17 circa	<i>Il trovatore</i> (4)	Seattle (Washintong)	P. Lavirgen
Mayo 21	<i>La Dolores</i>	Zaragoza Teatro Principal	P. Lavirgen Á. Gulín; R. Gómez; J. Manzaneda; M. Grijalba; A. Blancas y E. Astarloa; d. Eugenio M. Marco y d. e. Antonio Amengual
Junio 3 circa	<i>Il trovatore</i> (2)	Génova	P. Lavirgen
Junio 5; 7 y 9	<i>La Dolores</i> (2)	Viena (Austria) Wiener Festwochen im Theater an der Wien.	P. Lavirgen; Á. Gulín; R. Gómez J. Manzaneda; P. Farrés; A. Blancas; E. Astarloa; d. Eugenio M. Marco
Junio 15	<i>Turandot</i>	Viena (Austria) Staatsoper	P. Lavirgen
Junio 18	<i>Un ballo in maschera</i>	Viena (Austria) Staatsoper	P. Lavirgen
Agosto 3; 8 y 12	<i>Turandot</i> (3)	Verona (Italia) La Arena de Verona	P. Lavirgen; H. Janku; Y. Hayashi; A. Maliponte; P. Washington; d. Giuseppe Pátané
Agosto 10; 14 y 17	<i>Carmen</i> (3)	Verona (Italia) La Arena de Verona	P. Lavirgen; G. Bumbry; W. Vernocchi; G. Fioravanti; d. R. Giovaninetti
Septiembre 5	<i>La forza del destino</i>	Verona (Italia) La Arena de Verona	P. Lavirgen; I. Meriggioli; Mª L.Nave; R. Bruson; d. F. Molinari Pradelli
Septiembre 7	<i>Norma</i>	Elda (Alicante) Teatro Cervantes	P. Lavirgen; M. Caballé; J. Coster; J Pons: Orquesta y Coro del Liceo; d. G. Pérez Busquier
Noviembre	<i>Carmen</i> (6)	Londres Covent Garden.	P. Lavirgen; R. Baldani; G. Jevtovic; M. Devlin; R. Van Allan; Th. Allen; d. J. López-Cobos
Noviembre 27	<i>La forza del destino</i>	Tenerife	P. Lavirgen
Diciembre	<i>Carmen</i> (8)	Bolonia (Italia) Teatro Comunale	P. Lavirgen; M. Chiara; V. Cortez; G. Zancanaro; d. Z. Pesko

1976	OBRA	LUGAR	REPARTO
Enero 4, 6 y 10	<i>Lucia di Lammermoor</i>	Barcelona G. T. del Liceo	P. Lavirgen; M. Bonifacio; D. González; I. Vinco (4) G. Casarini (6 y 10); C. Fondevilla; J. Manzaneda; d. F. Cavaniglia
Febrero 5 circa	<i>Aida</i> (4)	Milán (Italia) T. de la Scala	P. Lavirgen; M. Caballé; P. Cappucilli; G. Fioani; M. Percile; L. Molnar; d. Thomas Schippers
Febrero	<i>Andrea Chénier</i>	Cerdeña (Italia) T. Massimo de Cagliari.	P. Lavirgen; G. Fioravanti; O. Santunione; G. Onesti; A. di Stasio; R. Arena; C. del Bosco; d. N. Bonovolontá
Abril	<i>Otello</i>	Mahón T. Municipal	P. Lavirgen; C. Hernández; V. Sardinero; A. Borrás; D. González
Abril 19 y ¿?	<i>Aida</i>	Niza T. de la Ópera	P. Lavirgen; R. Orlando Malaspina; M. Vilma; d. F. Ferraris
Abril	<i>Tosca</i>	Viena (Austria) Staatsoper	P. Lavirgen
Abril Circa 24	<i>Turandot</i>	Viena (Austria) Staatsoper	P. Lavirgen
Abril 29	<i>Il trovatore</i>	T. Municipal de Ópera. Caracas	P. Lavirgen; d. M. Veltri
Mayo 23 y 25	<i>Turandot</i> (2)	Milán (Italia) T. de la Scala	D. Mastilovic; A. Cerri; P. Washintong; d. Zubin Metha
Junio	<i>La forza del destino</i>	Viena (Austria) Staatsoper	P. Lavirgen
Julio- Agosto	<i>Aida</i> (9)	(Italia) La Arena de Verona	P. Lavirgen; S. del Grande; B. Baglioni; B. Giaotti; G. Foiani; G. Mastromei; d. Molinari Pradelli
Agosto 19	<i>Tosca</i>	Elche (Alicante)	P. Lavirgen
Septiembre 1	<i>Il Masnadieri</i>	Bilbao Coliseo Albia	P. Lavirgen; B. Gaiotti; M. Manuguerra; C. Deutekom; G. Manganotti; J. Pons; P. Zuchelli; d. Michelangelo Veltri y d.e. D. Monjo
Septiembre 9, 12 y 15	<i>Turandot</i>	T. de la Ópera de Brasil. Sao Paulo	P. Lavirgen; K. Shimada; R. Lucci; d. N. Bonovolontá
Septiembre 29	<i>Il trovatore</i>	Viena (Austria) Staatsoper	P. Lavirgen; F. Bordón; L. Molnar-Talajic; M. Lilota; P. Wimberger; M. Nikolova; d. H. von Karajan y d.e. G. Patané
Octubre	<i>Tosca</i>	Viena (Austria) Staatsoper	P. Lavirgen
Octubre	<i>I pagliacci</i>	Viena (Austria) Staatsoper	P. Lavirgen
Octubre	<i>Il trovatore</i>	Viena (Austria) Staatsoper	P. Lavirgen
Octubre 29 y 31 Noviembre 5 y 7	<i>Carmen</i>	Toulouse (Francia) T. Du Capitole	P. Lavirgen; S. Browne; E. Mandac; G. Zancanaro; d. Michel Plasson
Noviembre 28	<i>Otello</i>	Besancón	P. Lavirgen

1976	OBRA	LUGAR	REPARTO
Noviembre 19, 20 y 21	<i>I pagliacci</i>	Centennial Concert Hall. Winnipeg	P. Lavirgen
Diciembre	<i>Il trovatore</i>	Viena (Austria) Staatsoper	P. Lavirgen
Diciembre	<i>Don Carlo</i>	Viena (Austria) Staatsoper	P. Lavirgen
1977	OBRA	LUGAR	REPARTO
Diciembre Enero	<i>Turandot</i> (5)	Roma T. de la Ópera	P. Lavirgen; D. Mastilovic; G Amato; d. F. Scaglia
Enero 26, 28, 30	<i>El trovador</i>	Barcelona G. T. del Liceo	P. Lavirgen; F. Cossotto; A. Gómez; V. Sardinero; I. Vinco; d. N. Bonavolontá y d.e. D. Monjo
Febrero	<i>Carmen</i>	Budapest (Hungría)	P. Lavirgen; K. Erzsébet; F. András y A. Éva
Febrero 19 circa	<i>La Bohème</i>	Budapest (Hungría)	P. Lavirgen; S. Rózsa; H. Erzsébet
Marzo 6	<i>Otello</i> (2 versión concierto)	Málaga	P. Lavirgen
Marzo 22 circa	<i>Il trovatore</i> (4)	Marsella (Francia) Théâtre des Arts de Rouen	P. Lavirgen
Marzo 29 al 4 abril	<i>Carmen</i> (2)	Mahón T. Principal	P. Lavirgen; M. Aparici; C. Hernández; J. Pons y A. Borrás; d. R. Bottino y d.e. D. Monjo
Abril 13 y 15	<i>Il trovatore</i> (2)	Las Palmas (Gran Canaria) T. Pérez Galdós.	P. Lavirgen; R. Orlandi-Malaspina; A. Stemenova; F. Bordoni; G. Casarini; Orq. Sinf.de las Palmas; Coro "Regina Coeli"; d. M.A. Verchi
Mayo 1	<i>Carmen</i> (5)	Bolonia (Italia) Circulo Culturale Lirico Musicale.	P. Lavirgen
Mayo	<i>Ernani</i> (2)	Valencia T. Principal	P. Lavirgen
Mayo	<i>Carmen</i> (2)	Zaragoza T. Principal	P. Lavirgen; M. Cándida; M. C. Hernández; M. Stechi; d. E. M. Marco y d.e. D. Monjo
Junio 1, 3 y 5	<i>La forza del destino</i> (3)	Madrid T. de la Zarzuela	P. Lavirgen; P. Cappuccilli; B. Giaotti; S. Silva; R. Orlandi Malaspina ; A. Marlotti; Orq. Sinf. y Coro de RTVE; d. O. de Fabritis
Julio 15	<i>Don Carlo</i>	Viena (Austria) Staatsoper	P. Lavirgen
Julio 10	<i>Carmen</i>	Tokio T. Kanagawa Kenmin Hall	P. Lavirgen; P. Samar; V. Sardinero; M. Matsumoto; Japan Philharmonic Sif. Orq.; d. H. Loewlein y d.e. P. Faggioni
Julio 18, 21, 23	<i>Carmen</i> (3)	Tokio Bunka Kaikan	P. Lavirgen; P. Samar; V. Sardinero; M. Matsumoto; Japan Philharmonic Symphony Orchestra; d. H. Loewlein y d.e. P. Faggioni

Octubre 31	<i>Carmen</i>	Toulouse (Francia) Théâtre du Capitole	P. Lavirgen; S.Browne; G. Zancanaro; E. Mandac; d. Michel Plasson y d.e.d J.C. Auvray
Noviembre 5, 8, 13	<i>I due foscari(3)</i>	Barcelona G. T. del Liceo	P. Lavirgen; R. Orlandi Malaspina; V. Sardinero; d. Molinari Pradelli
Noviembre 20, 22, 26	<i>Aida (3)</i>	Barcelona G. T. del Liceo	P. Lavirgen; F. Cosotto; L. Molnar Talakic; V. Janulako; I. Vinco; J. Pons.; d. O. Ziino
Diciembre	<i>Carmen (4)</i>	Avignon (Francia) T. Municipal	P. Lavirgen; A.Howard; A. Esposito; R. Massard
<b>1978</b>	<b>OBRA</b>	<b>LUGAR</b>	<b>REPARTO</b>
Enero 3, 5	<i>Adriana Lecouvreur (2)</i>	Barcelona G. T. del Liceo	P. Lavirgen; A. Cannarile; M. L. Nave; V. Brunetti; J. Ruiz; A. D´Orazi; G. de Angelis; P. Gilabert ; L. Torrentó y C. Fondevila; d. E. Mario Marco
Enero 22	<i>Carmen</i>	Viena (Austria) Staatsoper	P. Lavirgen; D. M .A. Gómez Martínez
Febrero 29	<i>Il trovatore</i>	Besançon (Francia)	P. Lavirgen
Marzo	<i>Tosca (13)</i>	Turín (Italia) T. Regio	P. Lavirgen; O. Santunione; G. P. Mastromiei; d. C. F. Cillario y d.e. A. Miko
Mayo 6 al 10	<i>Norma (3)</i>	Madrid T. de la Zarzuela	P. Lavirgen; M. Caballé; F. Cossotto; I. Vinco; Coro y Orq. Nacional de España; d. García Asensio
Mayo al 2 junio	<i>Turandot (6 )</i>	Palermo (Italia)	P. Lavirgen
Julio	<i>Norma (8)</i>	Londres	P. Lavirgen; M. Caballé; G. Bumbry
Agosto	<i>Carmen (5)</i>	Edimburgo	P. Lavirgen; T. Berganza; I. Cotrubas; A. Nafé; T. Krause; London Symphony Orchestra; d. C. Abbado
Noviembre 2 al 11	<i>Carmen (4)</i>	Seattle (Washington) Sala de la Ópera	P. Lavirgen; F. Arrauzau; D. Collins; G. Fowles; d. R. LaMarchina
Noviembre 17 al 10 Diciembre	<i>Otello (7 )</i>	Lieja (Bélgica) Centre Lyrique de Wallonie	P. Lavirgen; A. Francois; J. Derksen; d. G. Sebastián
Diciembre	<i>Un ballo in maschera (7 )</i>	Gante (Bélgica) Opera Royal	P. Lavirgen

1979	OBRA	LUGAR	REPARTO
Enero 17, 19, 21	<i>Aida (3)</i>	Gante (Bélgica) Opera Royal	P. Lavirgen; G. Savova; G. Scandola; R. Heynen; B. Zanibelli; T. Wierzbicki; d. Luigi Martelli y d.e. E. Dejonghe
Enero 25	<i>La fuerza del destino</i>	Barcelona G. T. del Liceo	P. Lavirgen; M. Caballé; J. Simarra; M. Manuguerra; M. Coder; M. Rinaudo; O. Borgonovo; C. Fondevilla; R. Montero; J. Ruiz; R. Campos; d. E. M. Marco y d.e. D. Monjo
Marzo 31	<i>Don Carlo (3)</i>	Montecarlo	P. Lavirgen
Abril	<i>Aida (2)</i>	Mahón T. Principal	P. Lavirgen; L. Canepa; F. Matiucci; C. Fondevila; F. Bordón; J. L. Barrera; A. Borrás
Abril 19, 21 y 24	<i>Il trovatore (3)</i>	Winnipeg (Canadá) Cenntennial Concert Hall	P. Lavirgen; M. Mekler; G. Kukurugya; G. Patterson; N. Mittelmann; d. P. Gamba
Mayo 5	<i>I pagliacci</i>	Munich (Alemania)	P. Lavirgen
Junio 9	<i>Otello</i>	Frankfurt (Alemania)	P. Lavirgen
Julio 29 y 1,3 agosto	<i>Carmen (3)</i>	Macerata Arena Sferisterio	P. Lavirgen; F. Cossotto; y S. Carroli; A. Kuroda; d. H. Cattini
Agosto 4	<i>Norma</i>	Macerata Arena Sferisterio	P. Lavirgen; M <sup>a</sup> Luisa Nave; I. Vinco; d. P. Maag
Agosto 21 Septiembre	<i>Antología de la zarzuela (17)</i>	Madrid Plaza de Las Ventas	P. Lavirgen y la Compañía de Antología de la Zarzuela; S. de Salas; Á. Chamorro; M. C. Ramírez; F. Chico. Orq. RTVE; Ballet Español de Luisillo y "Agrupación Lírica Madrileña"; d. E. M. Marco
Noviembre 14 y 20	<i>Aida (4)</i>	Sassari (Italia)	P. Lavirgen; I. Ligabue; C. Parada; G. Koral; M. Mazzieri; G. Tosi; d. R. Abbado y d.e. G. de Tomasi
Diciembre 1 al 8	<i>Otello (3)</i>	Barcelona G. T. del Liceo	P. Lavirgen; Á. Gomes; G. Mastromei; A. Moroni; C. Fondevilla; J. L. Barrera; A. Heilbron; E. Soto, R. Campos; d. G. Morelli y d.e. G. Zennaro
Diciembre 30	<i>Turandot</i>	Barcelona G. T. del Liceo	P. Lavirgen; M. Caballé; P. de Palma; M. R. Carminati; d. E. M. Marco y d. e. G. de Tomasi

1980	OBRA	LUGAR	REPARTO
Enero 3 y 5	<i>Turandot</i> (2)	Barcelona G. T. del Liceo	P. Lavirgen; M. Caballé (Turandot); P. de Palma; M. R. Carminati; d. E. M. Marco y d.e. G. de Tomasi
Febrero 1	<i>Carmen</i> (7)	Catania (Sicilia)	P. Lavirgen
Febrero 25	<i>Don Carlo</i>	Berlín(Alemania)	P. Lavirgen
Febrero 27	<i>I pagliacci</i>	Munich (Alemania)	P. Lavirgen
Abril 8 circa	<i>Carmen</i> (2)	México	P. Lavirgen; M. Félix; R. Andrade; R. Bañuelas; S. Macías
Abril 18 al 22	<i>Macbeth</i> (3)	T. de la Zarzuela. Madrid	P. Lavirgen; G. Sarabia; O. Stapp; M. Rinaudo; d. S. Turchak y d.e. C. Hamilton
Mayo 4	<i>I pagliacci</i>	Dusseldorf (Alemania)	P. Lavirgen
Mayo 22	<i>Turandot</i>	Belgrado (Serbia)	P. Lavirgen
Junio	<i>Carmen</i> (2)	Valencia	P. Lavirgen; I. Bisson; G. Knight; F. Ortiz; N. Stefani; J. Pons; M. C. Hernández; A. Anelli; d. Francis Balagna
Junio	<i>Tosca</i> (2)	Valencia	P. Lavirgen; N. Stefan; J. Pons; L. Bergamonti; J. Manzaneda.
Junio 25	<i>Norma</i>	Viena (Austria) Staatsoper	P. Lavirgen
Julio	<i>Antología de la zarzuela</i> (14)	Madrid	P. Lavirgen; Á. Chamorro; S. de Salas.; M. C. Ramírez; F. Carmona; P. Pérez-Iñigo; F. Mudarra; R. Castejón; F. Chico; Ballet Español de Luisillo, Agrupación Lírica, Rondalla Española y Banda; d. E. M. Marco y d.e. José Tamayo
Septiembre 2	<i>I pagliacci</i>	Santander	P. Lavirgen
Septiembre 17	<i>La forza del destino</i> (2)	Oviedo T. Campoamor	P. Lavirgen; Á. Gulín; A. Salvadori ; M. L. Nave; M. Rinaudo; E. Fissore; C. Fondevilla; G. Foiani; G. Manganotti; N. Carta; Orq. de Cámara de Asturias; Coro de la ABAO; d. A. Campori y d.e. D. Monjo
Septiembre 25	<i>Il tabarro</i> (2)	Oviedo T. Campoamor	P. Lavirgen; Á. Gulín; G. Mastromei; M. R. Ysas; N. Carta; G. di Rocco; G. Manganotti; d. M. Roa
Septiembre 25	<i>I pagliacci</i> (2)	Oviedo T. Campoamor	P. Lavirgen; B. Genicio; G. Mastromei; E. Serra; G. Manganotti; d. E. Sagi
Octubre 5 al 11	<i>Otello</i> (3)	Montevideo Uruguay) T. Solís	P. Lavirgen; J. C. Gebelin; R. Contino; M. Hadjes; d. Krieger
Octubre 23 al 27	<i>Turandot</i> (3)	Baltimore (Maryland) Lyryc Theatre	P. Lavirgen; P. Myers; M. Galvany; Orq. Sinf de Baltimore; d. K. Schmerhorn
Noviembre 8	<i>I pagliacci</i>	Viena (Austria) Staatsoper	P. Lavirgen



1980	OBRA	LUGAR	REPARTO
Noviembre 16	<i>Las visperas sicilianas</i> (versión concierto)	México Ciudad de México	P. Lavirgen; R. Bañuelas; G. Higareda; J. Cheek Giovanni; Coro del Instituto de Música de la Universidad de Veracruz; d. F. Lozano
Noviembre 18 al 20	<i>Las visperas sicilianas</i> (versión concierto)	México Sala Ollin Yoliztli	P. Lavirgen; R. Bañuelas; G. Higareda; J. Cheek Giovanni; Coro del Instituto de Música de la Universidad de Veracruz; d. F. Lozano
1981	OBRA	LUGAR	REPARTO
Febrero 10 y 14	<i>I pagliacci</i> (2)	Barcelona G. T. del Liceo	P. Lavirgen; B. di Bella; I. Sinnone; J. Ruiz; E. Serra; d. F. Maria Martín
Marzo 16	<i>Aida</i> (2)	México T. de Bellas Artes	P. Lavirgen
Marzo 24 circa	<i>Otello</i> (2 versión concierto)	Reikiavit (Islandia)	P. Lavirgen
Abril	<i>Sansón y Dalila</i> (4)	México T. de Bellas Artes	P. Lavirgen; F. Cosotto; R. Bañuelas; I. Vinco
Abril	<i>Norma</i>	Besançon (Francia) T. Lionel Patrik	P. Lavirgen; L. Patrik, L. Strow-Piccolo; M. Volován; Orq. y Coro de la Scala de Milán; d. Martignoni y d.e. G. de Tomasi
Mayo 15	<i>Otello</i>	Budapest (Hungria)	
Mayo 30	<i>Tosca</i> (4)	Lieja y Gante (Bélgica)	P. Lavirgen; Anne-Marie Antoine; S. Popov
Junio 9	<i>Carmen</i> (4)	Sevilla Plaza Toros de la Real Maestranza	P. Lavirgen; V. Sardinerio; S. Silva; M. C. Ramírez J. Arregui; Orq. Nacional y de RTVE y del Teatro de la Zarzuela
Julio 19	<i>Antología de la zarzuela</i> (4)	Granada	P. Lavirgen y la Compañía de Antología de la Zarzuela
Julio 27	<i>Antología de la zarzuela</i>	León	P. Lavirgen y la Compañía de Antología de la Zarzuela
Agosto	<i>Otello</i> (3)	Breguenz (Austria)	P. Lavirgen; S. Carroli; A. Tomowasintow; d. N. Santi y d.e. P. Faggioni
Octubre 24, 27, 29 y 31	<i>Turandot</i> (4)	Vancouver (Canadá)	P. Lavirgen; M. Galvani; M. Pellegrini; C. Corbeil; A. Gray; D. Meek; L. Benson; M. Larochelle; D. del Puppo; d. A. Guadagno y d.e. I. Guttman
Noviembre 5	<i>Tosca</i>	La Coruña T. Colón	P. Lavirgen; L. Canepa; J. Manzaneda; Orq. Sinf. de La Coruña; d. M. Roa y d.e. S. Paredes
Noviembre 7	<i>Macbeth</i>	La Coruña T. Colón	P. Lavirgen; Á. Gullín; A. Blancas; L. Bergamotti, Coro El Eco, Orq. Sinf. de La Coruña; M. Roa y d.e. S. Paredes
Noviembre 24	<i>Otello</i> (3)	Bonn (Alemania)	P. Lavirgen

<b>1981</b>	<b>OBRA</b>	<b>LUGAR</b>	<b>REPARTO</b>
Noviembre 28	<i>Otello</i>	Saint Etienne (Francia)	P. Lavirgen
Diciembre 15	<i>Otello (2)</i>	Bonn (Alemania)	P. Lavirgen
Diciembre 22	<i>Zigor</i>	Bilbao	P. Lavirgen; M. Folc6; J. Mar6a Arroita6uregui; Coro de la ABAO y Orq. Sinf. de Bilbao; d. Urbano Ruiz Laorden
<b>1982</b>	<b>OBRA</b>	<b>LUGAR</b>	<b>REPARTO</b>
Enero	<i>Otello</i>	Bonn (Alemania)	P. Lavirgen
Febrero 2	<i>I pagliacci</i>	Dusseldorf (Alemania)	P. Lavirgen
Febrero 14	<i>La vida breve (2)</i>	Barcelona	P. Lavirgen; E. Tarr6s; I. Rivas; E. Serra; J. Ruiz, C. Fondevila; J. L. Barrera; E. Meneses; Orq. Ciudad de Barcelona; d. A. Argudo
Febrero 24 Marzo	<i>Antolog6a de la Zarzuela (10)</i>	Moscú T. Rossia	P. Lavirgen y la Compa6a de Antolog6a de la Zarzuela: 6. Chamorro; M <sup>a</sup> C. Ram6rez; J. Arregui; A. Ramallo; F. Mudarra; Baile Espa6ol de C. Jim6nez y 6. Arocha; Agrupaci6n L6rica de Madrid; Rondalla Espa6ola y Banda de cornetas y tambores; Orq. de la Radio Televisi6n de la Uni6n Sovi6tica; d. Moreno Buend6a
Marzo	<i>Antolog6a de la Zarzuela (12)</i>	Leningrado P. de Congresos y Deportes	P. Lavirgen y la Compa6a de Antolog6a de la Zarzuela: 6. Chamorro; M <sup>a</sup> C. Ram6rez; J. Arregui; A. Ramallo; F. Mudarra; Baile Espa6ol de C. Jim6nez y 6. Arocha; Agrupaci6n L6rica de Madrid; Rondalla Espa6ola y Banda de cornetas y tambores; Orq. de la Radio Televisi6n de la Uni6n Sovi6tica; d. Moreno Buend6a
Marzo 24, 26 y 28	<i>Il tabarro (3)</i>	Barcelona G. T. del Liceo	P. Lavirgen; G. Taddei; R. Bakocevic; M. Aparici; C. Bosch; D. Merino; C. Gasp6; J. Folch; 6. Sarroca; d. E. Mario Marco
Abril 3, 5, 8 y 12	<i>Simon Boccanegra (4)</i>	Madrid T. de la Zarzuela	P. Lavirgen; J. Pons; I. Tokody; M. Rinaudo; Orq. Sinf. de Madrid; d. J. M. Cervera
Mayo	<i>Antolog6a de la Zarzuela (10)</i>	M6xico	P. Lavirgen y la Compa6a de Antolog6a de la Zarzuela
Junio 26	<i>Tosca</i>	Palma de Mallorca Sala Magna del Audit6rium	P. Lavirgen; M. Coronada; A. Lagar; M. Ferrer; J. de Antonio
Julio 15 circa	<i>Carmen (4)</i>	M6xico	P. Lavirgen; M. Dunn
Julio 26	<i>Tosca</i>	Santander Plaza Porticada	P. Lavirgen

<b>1982</b>	<b>OBRA</b>	<b>LUGAR</b>	<b>REPARTO</b>
Agosto (finales)	<i>Carmen (4)</i>	Messina (Italia)	P. Lavirgen; V. Cortez; M <sup>a</sup> Luisa Garbato; d. Nino Bonovolontà
Septiembre 10 a diciembre	<i>Antología de la Zarzuela (91)</i>	Madrid T. Monumental	P. Lavirgen y la Compañía de Antología de la Zarzuela: M <sup>a</sup> . Carmen Ramírez; J. Arregui; P. Pérez Iñigo; R. Jiménez; F. Díaz- Rey; Orq. Lírica de Madrid; d. M. Moreno Buendía
Noviembre 2	<i>Otello</i>	La Coruña T. Colón	P. Lavirgen; R. Lantieri; C. Cabrera; Orq. Sinf. Coral El Eco; d. M. Roa y d. e. G. P. Zennaro
<b>1983</b>	<b>OBRA</b>	<b>LUGAR</b>	<b>REPARTO</b>
Enero 1 a 5 marzo	<i>Antología de la Zarzuela (40)</i>	Madrid T. Monumental	P. Lavirgen y la Compañía de Antología de la Zarzuela: M <sup>a</sup> Carmen Ramírez; J. Arregui; P. Pérez Iñigo; R. Jiménez; F. Díaz- Rey; Orq. Lírica de Madrid; d. M. Moreno Buendía
Mayo – Junio	<i>Antología de la Zarzuela</i>	Toledo Benalmádena Burgos (2 funciones)	P. Lavirgen y la Compañía de Antología de la Zarzuela
Junio Julio	<i>Antología de la Zarzuela</i>	Cuba (17 func.) Washington (6 func.) Panamá (4) Costa Rica (3)	P. Lavirgen y la Compañía de Antología de la Zarzuela
Agosto	<i>Antología de la Zarzuela</i>	Caracas (6) Quito (3) Santo Domingo (8) Bogotá (8)	P. Lavirgen y la Compañía de Antología de la Zarzuela
Septiembre	<i>Antología de la Zarzuela</i>	Cartagena (2) Bogotá (8) Manizales (2) Medellín (3) Barranquilla (3) Cali (4)	P. Lavirgen y la Compañía de Antología de la Zarzuela
Octubre a diciembre	<i>Antología de la Zarzuela</i>	Lima (15) Chile (18) Buenos Aires (9)	P. Lavirgen y la Compañía de Antología de la Zarzuela
Diciembre 7	<i>I pagliacci</i>	Vigo	P. Lavirgen; C. Fusco; A. Protti, Orq. y Coro del Teatro Lírico Pier Luigi Dalapalestrina, de Cagliari; d. E. García Asensio

<b>1984</b>	<b>OBRA</b>	<b>LUGAR</b>	<b>REPARTO</b>
Junio Julio	<i>Antología de la Zarzuela</i>	Puerto Rico San Antonio Miami (6 ), Cesárea (2) Jerusalén (2)	P. Lavirgen y la Compañía de Antología de la Zarzuela: Rey, M. C. Ramírez, J. Aguirre, A. de Guanaterme; d. Moreno Buendía
Agosto	<i>Antología de la Zarzuela</i>	Ciudad Real New York (3) Montreal (3) Ottawa( 2) Québec (2) Toronto (2) Washington (6)	P. Lavirgen y la Compañía de Antología de la Zarzuela: Rey, M. C. Ramírez, J. Aguirre, A. de Guanaterme; d. Moreno Buendía
Agosto Septiembre	<i>Antología de la Zarzuela</i>	Peralada(dos) La Coruña (3) Santander Alicante (3) Benalmádena (2) La Palma (2) Tenerife (5) Las Palmas (5) Sevilla (5) Zaragoza	P. Lavirgen y la Compañía de Antología de la Zarzuela: Rey, M. C. Ramírez, J. Aguirre, A. de Guanaterme; d. Moreno Buendía
Octubre Noviembre	<i>Antología de la Zarzuela</i>	Murcia (4 ), Valencia (8)	P. Lavirgen y la Compañía de Antología de la Zarzuela: Rey, M. C. Ramírez, J. Aguirre, A. de Guanaterme; d. Moreno Buendía
Diciembre 1	<i>Tosca</i>	Oviedo T. Campoamor	P. Lavirgen; G. Sánchez; A. Lagar ; d. L. Izquierdo
<b>1985</b>	<b>OBRA</b>	<b>LUGAR</b>	<b>REPARTO</b>
Enero	<i>Antología de la Zarzuela</i>	Japón	P. Lavirgen y la Compañía de Antología de la Zarzuela
Mayo a Septiembre	<i>Antología de la Zarzuela</i>	Canadá Nueva York Washington Las Vegas Atlanta	P. Lavirgen y la Compañía de Antología de la Zarzuela
Julio 19 al 29	<i>Antología de la Zarzuela</i>	Barcelona	P. Lavirgen y la Compañía de Antología de la Zarzuela: J. Arregui; C. González
Octubre a diciembre	<i>Antología de la Zarzuela</i>	Madrid T. Monumental	P. Lavirgen y la Compañía de Antología de la Zarzuela

1986	OBRA	LUGAR	REPARTO
Enero 1 al 12	<i>Antología de la Zarzuela</i>	Madrid T. Monumental	P. Lavirgen y la Compañía de Antología de la Zarzuela
Abril 11 a 11 mayo	<i>Antología de la Zarzuela</i>	Tampa Puerto Rico Nueva York Tampa San Diego Santa Bárbara Pasadena	P. Lavirgen y la Compañía de Antología de la Zarzuela
Mayo 20, 21, 22	<i>Antología de la Zarzuela</i>	Burdeos Dax Tolouse	P. Lavirgen y la Compañía de Antología de la Zarzuela
Junio 5 y 6	<i>Carmen</i>	Sabadell (Barcelona) T. La Farándula.	P. Lavirgen; S. Salazar; R. Yost; M. Á. Sarroca; M. López Galindo; M. Ortega; R. M. Conesa; M. J. Millán; A. Heilbro; Coro Asoc. Amigos de la Ópera de Sabadell; d. J. Pérez Batista
Julio	<i>Antología de la Zarzuela</i>	Sicilia Turín Catanzaro Etna Tindari Siracusa Castiglioni Catania, Trieste	P. Lavirgen y la Compañía de Antología de la Zarzuela
Junio – Noviembre	<i>Antología de la Zarzuela</i>	Madrid La Coruña Vigo Palma de Mallorca Ceuta Huelva Cádiz Melilla San Javier (Murcia) Segovia Aspe Torrevieja Olite Soria Alcalá de Henares Benidorm Albacete Mojácar (Almería) Elda (Alicante) Trujillo ( Cáceres) Crevillente (Alicante) San Sebastián Zaragoza	P. Lavirgen y la Compañía de Antología de la Zarzuela

<b>1987</b>	<b>OBRA</b>	<b>LUGAR</b>	<b>REPARTO</b>
Noviembre 11 al 29	<i>El dúo de la Africana (9)</i>	Madrid T. de la Zarzuela	P. Lavirgen; J. Meneses; J.M. Pou; L. Villarejo; C. Rossi, M. Ruiz; E. Navarro; J. Incera. Orq. Sinf de Madrid y Coro del Teatro de la Zarzuela; d. Miguel Roa.
<b>1988</b>	<b>OBRA</b>	<b>LUGAR</b>	<b>REPARTO</b>
Julio	<i>Carmen</i>	Santander T. Coliseum	S. Salazar; M. Obeso; Coral de Valladolid; d. J. Pérez Batista
Noviembre	<i>Don Carlo (2)</i>	Barcelona G.T. Liceo	P. Lavirgen; R. Zukowski; F. Belaza; H. Stamm; A. Echevarría; M. Tomadze; M.ª L. Nave; d. T. Fulton
<b>1989</b>	<b>OBRA</b>	<b>LUGAR</b>	<b>REPARTO</b>
Julio	<i>I pagliacci</i>	Santander T. Coliseum	P. Lavirgen; S. de Salas; Coro y Orq. Sinf. de Bilbao
Octubre	<i>I pagliacci</i>	La Habana (Cuba) Gran Teatro	P. Lavirgen; G. P. Mastromiei; V. Siromajova; Coro y Orq. Sinf. de La Habana
<b>1990</b>	<b>OBRA</b>	<b>LUGAR</b>	<b>REPARTO</b>
Marzo 17 y 19	<i>Carmen</i>	Córdoba Gran Teatro	P. Lavirgen; S. Salazar; Coro del G. Teatro; Orq. Ciudad de Córdoba; d. J. Pérez Batista
Marzo 23	<i>Carmen</i>	Murcia T. Romea	P. Lavirgen; S. Salazar; Coro del G. Teatro; Orq. Ciudad de Córdoba; d. J. Pérez Batista
<b>1991</b>	<b>OBRA</b>	<b>LUGAR</b>	<b>REPARTO</b>
Agosto	<i>Antología de la Zarzuela</i>	México	P. Lavirgen y la Compañía de Antología de la Zarzuela
<b>1992</b>	<b>OBRA</b>	<b>LUGAR</b>	<b>REPARTO</b>
Junio 25 a 28 julio	<i>Antología de la Zarzuela 1992</i>	Sevilla Auditorio de la Isla de la Cartuja	P. Lavirgen; y la Compañía de Antología de la Zarzuela: C. Aparicio; J. Arregui Orq. Sinf. del Teatro Nuevo Apolo; d. D. Marco

## **APÉNDICE II**

### **LISTADO DE GRABACIONES AUDIOVISUALES DE PEDRO LAVIRGEN**

En la presente relación aparecen las grabaciones audiovisuales realizadas por Pedro Lavirgen, sin incluir los registros privados grabados en directo que forman parte de su colección particular ni las “grabaciones piratas” que podemos encontrar en la Red. En primer lugar mostramos los registros audiovisuales y a continuación las discográficas de carácter comercial. Junto al año de la grabación indicamos el número de referencia y los compañeros de reparto.

## 1. GRABACIONES AUDIOVISUALES

- **“Homenaje al Maestro Guerrero”**, dirigido por José Toledano. Grabado en 1960 en la sede Televisión Española del Paseo de la Habana. Lavirgen caracterizado como *El Huésped del Sevillano* cantó las romanzas.<sup>1</sup>
- En la película **“Alma aragonesa”**, dirigida por José Ochoa en 1961, canta en *off* la famosa jota de *La Dolores*.
- ***La bohème*** de Giacomo Puccini. Programa musical de Televisión Española, dirigido por Francisco Navarro realizado en febrero de 1963. Lavirgen como Rodolfo fue dirigido musicalmente por el Maestro Odón Alonso.<sup>2</sup>
- ***Doña Francisquita*** de Amadeo Vives. Programa musical de Televisión Española grabada en el Estudio Uno en 1965. En el reparto: Toñi Rosado, Conchita Domínguez y Lavirgen.<sup>3</sup>
- Actuación en el **Noche del sábado**, programa de Televisión Española, en agosto de 1965.<sup>4</sup>
- Grabaciones dos conciertos para Televisión Española, en enero de 1971.<sup>5</sup>
- Interviene en un programa en **“Homenaje a Caruso”** que realiza la cadena Nacional Nipona de Televisión (Tokio) en 1973.
- ***Norma*** de Vincenzo Bellini. Representación retransmitida en directo por Radio Nacional de España, mayo de 1979, y registrada por las cámaras de Televisión Española.<sup>6</sup> Una grabación que formará parte de la serie **Así es la ópera**.<sup>7</sup>

<sup>1</sup> El Centro de Documentación de Televisión Española (C.D.T.E.), no conserva copia de esta grabación.

<sup>2</sup> *Ídem.*

<sup>3</sup> *Ídem.*

<sup>4</sup> “Programas de Televisión”, en: *ABC*, Madrid, 5 agosto 1966, p. 59. La base de datos del Centro de Documentación de Televisión Española no facilita la confirmación de la existencia de una copia de esta grabación.

<sup>5</sup> Según libro de contabilidad el día 26 de enero realiza la grabación de dos conciertos para Televisión Española. La base de datos del C.D.T.E. nos señala que no conserva en archivo una copia de esta grabación.

<sup>6</sup> Del segundo formato se conserva grabación, según consta en el C.D.T.E. Así mismo nos señala que fue emitida, por la segunda cadena, el día 23 de febrero de 1982.

<sup>7</sup> No se conserva grabación radiofónica, según consta en la base de datos documentales del Archivo de Radiotelevisión Española. En la base de datos del C.D.T.E. consta con el número de referencia CDEPP052130. El capítulo *Así es la ópera*, dedicado a *Norma* se emitiría por la primera cadena, al menos, el día 10 de mayo de 1985.



Afortunadamente para los aficionados a la ópera, estas imágenes se vendieron en formato de vídeo **“Caballé in Norma”**, editado en 1998.<sup>8</sup>

- **“Estrellas de la ópera”**: capítulo dedicado al tenor cordobés. Producción de Televisión Española. 1978.<sup>9</sup>
- **“Concurso Internacional de Canto Lauri Volpi”** edición de 1977. En el Teatro Real el tenor canta un fragmento de *La forza del destino*, con Orquesta Nacional de España dirigida por Jesús López Cobos.<sup>10</sup>
- *La forza del destino* de Giuseppe Verdi. Parte de la retransmisión de la ópera que realizó Televisión Española, desde el Teatro de La Zarzuela, en junio de 1977, formó parte de la serie **“Así es la ópera”** dedicada a este título.<sup>11</sup> El tenor conduce la historia y los mejores fragmentos. En el reparto figuraban junto al tenor: Piero Cappuccilli, Ronaldo Giaotti, Stella Silva; Rita Orlandi Malaspina; Alfredo Mariotti, con la Orquesta Sinfónica y Coro de RTVE dirigidos por Oliviero de Fabritis.
- *I due foscari*. Al igual que el título verdiano anterior, parte de la retransmisión de la ópera que realizó Televisión Española, desde el Gran Teatro del Liceo de Barcelona, en noviembre de 1977, formó parte de la serie **“Así es la ópera”** dedicada a este título. Lavirgen va contando paso a paso la ópera y en su relato se van intercalando las principales escenas.<sup>12</sup>
- *Macbeth* de Giuseppe Verdi. Retransmisión de la función de abril de 1980, desde el Teatro de La Zarzuela de Madrid, realizada por Televisión Española.<sup>13</sup>

---

<sup>8</sup> “Caballé in Norma” fue editado en VHS por Bel Canto Society, Nueva York, 1998, BCS-0698.

<sup>9</sup> El C.D.T.V no ha incluido este programa en su listado.

<sup>10</sup> Se conserva grabación, según consta en la base de datos del C.D.T.E., con la referencia DEPP007649. Aunque erróneamente la atribuyen al año 1978.

<sup>11</sup> *Así es la ópera* dedicado a *La forza*, emitido en mayo de 1985, se conserva en el C.D.T.E.

<sup>12</sup> En el reparto de la ópera figuraban junto a Lavirgen: Rita Orlandi Malaspina y Vicente Sardinero dirigidos por Molinari Pradelli.

<sup>13</sup> Según consta en la base de datos del Centro de Documentación de Televisión Española, ya citada, con la referencia CDEPP081530. Reparto: P. Lavirgen; G. Sarabia; O. Stapp; M. Rinaudo; con la Orquesta de RTVE dirigida por S. Turchak.

Algunos fragmentos de esta representación formaron parte del episodio “**Así es la ópera**” dedicado al intérprete Lavirgen, quien como protagonista presenta y comenta la tragedia.<sup>14</sup>

- Teatro Español de Madrid. Espectáculo “**La noche de las gentes del teatro**”, rodado por Televisión Española, marzo de 1984 y retransmitida por la primera cadena.<sup>15</sup>
- *Antología de la Zarzuela*. Retransmisión de Televisión Española de la representación efectuada en el Teatro Monumental de Madrid en 1986.<sup>16</sup>
- **Concierto de Navidad** de 1986. Grabado y retransmitido por las cámaras de Televisión Española, desde el Teatro Campoamor de Oviedo: Pedro Lavirgen y Josefina Arregui con la Orquesta Sinfónica de Asturias, dirigida por Victor Pablo Pérez.<sup>17</sup>
- *El dúo de la Africana* de Manuel Fernández-Caballero. Representación de noviembre de 1987 retransmitida desde el Teatro de La Zarzuela de Madrid: Pedro Lavirgen, Josefina Meneses, Jose María Pou, Luis Villarejo, Carmen Rossi, María Ruiz, Enrique Navarro, Julio Incera, con la Orquesta Sinfónica de Madrid y Coro del Teatro de la Zarzuela; d. Miguel Roa.<sup>18</sup>

<sup>14</sup> La emisión del espacio “Así es la ópera” de TVE dedicado a la ópera *Macbeth* se realizará el día 16 de diciembre de 1986, en la primera cadena. Este aspecto es recogido en la noticia “Pedro Lavirgen y Macbeth”, en: *El Alcázar*, 15 diciembre 1985, que consultamos en el Centro de Documentación Musical de Madrid. Este recorte de la noticia aparece con la referencia de la prensa y fecha escrita a máquina. Si rectificamos el dato del año, y escribimos 1986, coincide con el día, mes y año de emisión del C.D.T.E. El Centro de Documentación Musical posee un espacio habilitado para la proyección de algunas grabaciones. Cuando lo visitamos, en febrero de 2004, la grabación de *Macbeth* no podía ser visionada por deficiencias de la cinta. A falta de un inventario sobre su reparto, es cuanto podemos reseñar.

<sup>15</sup> Cfr. “Fiesta internacional de los actores. «La noche de las gentes de la escena»”, en: *El País*, 27 marzo 1984. Archivo Digital *El País*. El espectáculo tuvo dos partes: En la primera intervinieron: Toni Cortés, Antonio Buero Vallejo, Javier Loyola y Maruja Asquerino, que interpretaron un fragmento de *Anillos para una dama*, de Antonio Gala; Luis Prendes; Carlos Lemos; la actuación del mimo de la Escuela de Teatro, todos ellos presentados por José Luis Coll. En la segunda actuaron Sara Montiel, Mariemma, Pedro Lavirgen, Sabina, *Martes y Trece*, Paloma San Basilio, el poeta Luis Rosales, así como el dúo Esperanza Roy y Francisco Valladares. Posiblemente el Archivo de Televisión Española guarde una copia de la emisión de este programa, sin embargo no figura en la Base de Datos que nos remitió sobre el tenor.

<sup>16</sup> Según consta en la base de C.D.T.E. con la referencia CDEPP001290. Fue emitido el 11 de abril de 1986.

<sup>17</sup> *Ídem*. Conserva esta grabación, emitida en diferentes días: 18 de enero de 1987, una primera parte en la que se incluye una entrevista al tenor que realiza Angelines Morales; 25 de enero, la segunda parte. El día 10 de julio se volvía a emitir pero por la segunda cadena.

<sup>18</sup> *Ídem*, con la referencia CDEPP008085.

- **Gala Lírica.** Concierto retransmitido por Televisión Española desde el Teatro de la Maestranza de Sevilla, 10 de mayo de 1991. Orquesta Sinfónica de Sevilla, con los solistas: Teresa Berganza, Montserrat Caballé, Pilar Lorengar, Alfredo Kraus, José Carreras, Plácido Domingo, Pedro Lavirgen y Joan Pons.<sup>19</sup>
- **Concierto Zarzuela de España y América** celebrado el 10 del octubre de 1991 en el Auditorio Nacional de Música. Con la Orquesta Filarmónica de Gran Canaria y el Coro de RTVE, dirigidos por Odón Alonso, intervienen: María Orán Pedro Lavirgen, Marta Senn, Luis Lima, Pablo Elvira, Ruth Fernández y Lucero Tena.<sup>20</sup>
- **Concierto Homenaje en el Centenario del Maestro Francisco Alonso.** Auditorio de Granada, 1987. Editado por la Caja General de Granada.
- **Las mañanas de Canal Sur.** Sevilla. La cadena andaluza dedicó dos sesiones en homenaje al tenor emitidas del 16 al 20 de noviembre de 1992.<sup>21</sup>
- **Concierto de Música Lírica.** Canal Sur. Sevilla. El tenor acompañado por Antonio López ofrecen una selección de repertorio español entre las que figuran: *Locas por amor*, *María la Tempranica*, *El trust de los tenorios*, *Los de Aragón* y *No puede ser*.
- Entrevista a Pedro Lavirgen en el programa “Buenos días Andalucía”, de Canal Sur de Sevilla. Emitida el día 22 de mayo de 1995.
- 

## 2. GRABACIONES DISCOGRÁFICAS

- ***La linda tapada*** de Francisco Alonso. Reparto: Dolores Cava, Rosita Montesinos, Manuel Ausensi, Pedro Lavirgen, Yolanda Otero, Gregorio Gil, Rafael Campos, J. López de la Manzaneda, Coro Cantores de Madrid (dirigido

---

<sup>19</sup> *Ídem*, con la referencia CDEPP019418.

<sup>20</sup> *Ídem*, con la referencia CDEPP021138, emitido en diferido el 12 de octubre de 1991.

<sup>21</sup> Recogía las entrevistas que realizaron al periodista Francisco Melguizo, Antonio Redondo, Julio Sánchez y al propio homenajeado. Como imágenes de fondo se intercalaron algunos fragmentos de los recitales ofrecidos por el solista en la Mezquita de Córdoba y del documental *Estrellas de la Ópera*.

por José Perera) y Gran Orquesta Sinfónica, dirigidos por Benito Lauret. 1959.<sup>22</sup>

- ***Me llaman la presumida*** de Francisco Alonso. Reparto: Ángeles Gulín, Pura M<sup>a</sup> Martínez, Pedro Lavirgen, José Manzaneda, Antonio Blancas con la Orquesta Sinfónica y la dirección de Rafael Frühbeck.<sup>23</sup>
- ***Luisa Fernanda*** de Federico Moreno Torroba. Reparto: Pedro Lavirgen, Estrella Alsina, Teresa Tourné, Renato Cesari y Julia Bermejo. Coro Lírico Hispavox y la Orquesta de Conciertos de Madrid dirigidos por Federico Moreno Torroba.1960.<sup>24</sup>
- ***El retablo de Maese Pedro*** de Manuel de Falla. El maestro Pedro de Freitas Blanco dirige a la Orquesta de Conciertos de Madrid, siendo los intérpretes Teresa Tourné, Pedro Lavirgen y Renato Cesari. 1961.<sup>25</sup>
- ***Los gavilanes*** de Jacinto Guerrero. Con: Pedro Lavirgen, Dolores Ripollés, Aliacia Armentia, Renato Cesari, M<sup>a</sup> del Pilar Alonso, el Coro Cantores de Madrid (dir. José Perera) y la Orquesta de Conciertos de Madrid, todos bajo la batuta de Francisco Moreno Torroba. 1961.<sup>26</sup>
- ***El húsar de la guardia*** de Jerónimo Jiménez y Bellido.<sup>27</sup>
- ***Doña Francisquita*** de Amadeo Vives. Teresa Tourné, M<sup>a</sup> Reyes Gabriel, Ernesto García, Dolores García, Julio Catania, Charito Gimenez con el Coro Cantores de Madrid que dirige José Perera y la Orquesta de Conciertos de Madrid, bajo la batuta del director y compositor Pablo Sorozábal. 1963.<sup>28</sup>

---

<sup>22</sup> Sello CCL.

<sup>23</sup> Columbia SA, ZCL 1089 (Zacosa) 135. Columbia SA, SCE 958 138.

<sup>24</sup> EMI 7243 5 74153 2 3 (637.00387). Hispavox-Montilla 7 67329 2 (637.33834).

<sup>25</sup> Sello Hispavox 1961.EMI

<sup>26</sup> EMI 7243 5 74154 2 2 (637.00379). Hispavox 7 67429 2 (637.77088).

<sup>27</sup> Columbia-BMG C32024, CS 42024. Columbia SA, ZCL 1044 (Zacosa) 81, Columbia SA, OZS 1005 (Alambra) 92.

<sup>28</sup> Grabación sonora original de *Doña Francisquita* es realizada por Hispavox, Madrid en 1963. Se puede encontrar en otros sellos como en el CD Emi-Odeón, 2000, DL M 26781-2000.Emi 7243 5 74209 2 1 (637.02680). Hispavox 7 67322 2 (673.33800).

- **La eterna canción** de Pablo Sorozábal. Teresa Tourné, Renato Cesari, Ana Higuera, el Coro Cantores de Madrid que dirige José Perera, y la Orquesta de Conciertos de Madrid, bajo la batuta del propio compositor. 1965.<sup>29</sup>
- **La Dolorosa** de José Serrano. Pedro Lavirgen, Teresa Tourné, María Orán, Julio Catania, Segundo García. Coro Cantores de Madrid y la Orquesta de Conciertos de Madrid, bajo la batuta de Pablo Sorozábal. 1966.<sup>30</sup>
- **Bohemios** de Amadeo Vives. Reparto: Ana M.<sup>a</sup> Higuera, M.<sup>a</sup> del Carmen Ramírez, María Orán, María Aragón, Segundo García, Pedro Farrés, Luis Frutos, Eduardo Fuentes con el Coro Cantores de Madrid (dir. José Perera) y la Orquesta de Conciertos de Madrid, dirigidos por Pablo Sorozábal. 1966.<sup>31</sup>
- **Maruxa** de Amado Vives. Con: Ana Riera, Vicente Sardinero, Monserrat Caballé, Pedro Lavirgen, Víctor de Narké, Ramón Contreras el Orfeón “Gracienc” y la Orquesta Sinfónica de Barcelona. Director: Enrique García Asensio. 1973.<sup>32</sup>
- Colección **Antología de la Zarzuela**.<sup>33</sup> Pedro Lavirgen interpreta:
  - El Dúo A *San Antonio* de *Luisa Fernanda*, de Federico Moreno Torroba con la Orquesta de Conciertos de Madrid, dirigida por el compositor, grabada en 1960.
  - Con la Orquesta de Conciertos de Madrid, dirigida por Pablo Sorozábal, grabadas en 1963:
    - La Jota *No estrañéis no, que se escapen* de *La bruja* de Ruperto Chapí
    - La Jota de *La Dolores* de Tomás Bretón.

---

<sup>29</sup> La Grabación sonora original es realizada por Hispavox, Madrid, en 1965. Aunque podemos encontrar diferentes reediciones de la misma, como 1CD-DA, de EMI-Odeón, D.L. 2000. DL M 46567-2000. EMI 7243 5 74344 2 3 (637.05337). Hispavox 7 67433 2 (637.77054).

<sup>30</sup> Esta grabación original de 1966 se puede encontrar en el mercado en CD EMI-Odeón, D.L. 2000. DL M 26790-2000. N. editor: EMI-Odeón: 7243 5 74216 2 1 (637.02698). Hispavox 7 67334 2(637.33883).

<sup>31</sup> Sello Hispavox. D.L. M. 26192-1978. EMI 7243 5 74209 2 1 (637.02680). Hispavox 7 67322 2 (637.33800).

<sup>32</sup> Columbia Stereo, SCE 964/5. También se puede encontrar en versión CD, serie Alambra WD 71584 que edita BMG Ariola. Columbia-BMG-Ariola- Salvat 1038-2 y 1039-2. Columbia SA, ZCL 1052 y ZCL 1053 (Zacosa), 63 y 64. Columbia- BMG España WD 71584 (9H).

<sup>33</sup> EMI 7 67335 2 (637.33891). EMI 7 677580 2 (643.96128). EMI 7 67428 2 (637.83342).

-La Jota *Ya habrá visto el enemigo* de Cádiz, zarzuela de Federico Chueca.

-La Jota *Huertanita de mi vida* de *La Alegría de la Huerta* de Federico Chueca.

- **Disco Romanzas de zarzuela.** 1967. El tenor con el Coro Cantores de Madrid (dirigido por José Perera) y la Orquesta de Conciertos de Madrid, bajo la batuta de Pablo Sorozábal interpreta nueva romanzas<sup>34</sup>:
  - *Bella enamorada* de *El último romántico* de Soutullo y Vert.
  - La Jota de *La alegría de la huerta* de Federico Chueca.
  - *Deja la guadaña*, de *Black, el payaso* de Pablo Sorozábal.
  - *Por el humo se sabe...* de *Doña Francisquita* de A. Vives.
  - *Los de Aragón* de José Serrano.
  - *Ay, triste de mí* de *El carro del sol* de José Serrano.
  - *No puede ser* de *La tabernera del puerto* de Amadeo Vives.
  - *Canto a la espada y Raquel* de *El huésped del sevillano* de Jacinto Guerrero.
- **Cien años de zarzuela**<sup>35</sup> y **Lo mejor de la zarzuela**<sup>36</sup> recogen algunas de las páginas grabadas anteriormente
- Disco **Canciones de siempre.** Contiene diez piezas con los arreglos y la dirección orquestales de Manuel Moreno Buendía: *Lamento gitano*, *Granada*, *Aquellos ojos verdes*, *Marta*, *¡Ay, ay, ay!*, *Canción del jinete*, *Adiós Granada*, *Te quiero dijiste*, *Amapola* y *Valencia*.<sup>37</sup>
- Disco **Gala en la ópera con Pedro Lavirgen.** 1967. Con Cantores de Madrid, dirigidos por José Perera y la Orquesta de Conciertos de Madrid bajo la dirección de Eugenio M. Marco el tenor ofrece ocho arias<sup>38</sup>:
  - *Improvviso*, de *Andrea Chénier* de U. Giodano.
  - *Vesti la giubba* de *I pagiacchi* de R. Leoncavallo.

<sup>34</sup> Grabación sonora original de Hispavox fue realizada en 1967 y reeditada posteriormente por el sello de Emi-Odeon: Amalgama 8 31694 2.

<sup>35</sup> EMI 100 5 66589 2 7.

<sup>36</sup> EMI 5 65432 2 (643.57518).

<sup>37</sup> Grabación sonora original de Hispavox HH 10280.

<sup>38</sup> Registrada por el sello Hispavox en 1967 con la referencia 530 4031331.

- *Cielo e mar* de *La Gioconda* de A. Ponchielli.
- *Aria de la Flor* de *Carmen* de G. Bizet.
- *Ah si, ben mio* y *Di quella pira*, ambas de *Il trovatore* de G. Verdi.
- *Oh tu che in seno agli angeli*, de *La fuerza del destino* de G. Verdi.
- *Celeste Aida* de *Aida* de G. Verdi.
- ***Nueva Antología de la Zarzuela***. Sello Victoria. Grabado en directo desde el Teatro Monumental de Madrid, con la Orquesta Lírica de Madrid, Manuel Moreno Buendía dirige a un cuadro de intérpretes.<sup>39</sup> Pedro Lavirgen interpreta:
  - La Jota *No estrañéis no, que se escapen* de *La bruja* de R. Chapí.
  - La Jota de *La Dolores* de Tomás Bretón.
  - *No puede ser* de *La tabernera del puerto* de Amadeo Vives.
- ***I vespri siciliani*** de G. Verdi. Grabación en directo desde el teatro Colón de Buenos Aires de la función correspondiente al día 26 de julio de 1970. Marina arroyo, Pedro Lavirgen, Cerril Milnes, Ronaldo Giaiotti, Giampero Mastromei, Ricardo Catena, Nino Falzetti, Virgilio Tavini, junto al Coro y Orquesta del teatro, son dirigidos por Francesco Molinari-Pradelli.<sup>40</sup>
- ***L'amore dei tre re*** de Italo Montemezzi. Grabación en directo desde el Gran Teatro del Liceo de Barcelona, noviembre de 1973. Pedro Lavirgen, Dimiter Petkov, Atilio D' Orazi, José Manzaneda, Ileana Meriggioli, Carmen Hernández, con la Orquesta y Coro del Gran Teatro del Liceo, dirigidos por Ino Sabini.<sup>41</sup>
- Disco **II trovatore**. Editado en Macerata 1977. En un Bonus Track se recoge la grabación de la representación de la ópera en directo desde Centennial Concert Hall de Winnipeg (Canadá), el 26 febrero de 1972. Pedro Lavirgen interpreta: *Ah si bem mio* y *Di quella pira* con la Winnipeg Symphony Orchestra dirigidos por Piero Gamba.

---

<sup>39</sup> Lliana Polledo, Ricardo Jiménez, Mary Carmen Ramírez, Josefina Arregui, Ignacio Guijarro, Carmen González, Carlos Boch y Francisco Mudarra.

<sup>40</sup> Editada por el sello discográfico italiano Sello GDS (Giuseppe di Sef and Records Srl, Milano) con el número 21037.

<sup>41</sup> ARKADIA referencia HP 607.2 (2CD) D4x2.

- ***Aida*** de Verdi. Ofrecida en abril de 1973, en versión concierto, en la Sala Pleyel con el reparto: Jessye Norman, Fiorenza Cossotto y Pedro Lavirgen, con la Orquesta y Coro de la ORTF dirigidos por de Nino Sanzogno.<sup>42</sup>
- Disco **Pedro Lavirgen dal vivo al Teatro Comunale di Bologna**. Grabación en directo del concierto grabado el 19 de enero de 1976.<sup>43</sup> El tenor es acompañado por el pianista Leone Mugiera interpreta las siguientes arias:
  - *Ah la paterna mano. Macbeth* de G. Verdi.
  - *Amor ti vieta. Fedora* de U. Giordano.
  - *Ch'ella mi creda. La fanciulla del West* de G. Puccini.
  - *Addio florito asil. Madama Butterfly* de G. Puccini.
  - *Ma se m'è forza perderti. Un ballo in maschera* de G. Verdi.
  - *Sì, fui soldado. Andrea Chénier* de U. Giordano.
  - *Recondita armonia. Tosca* de G. Puccini.
  - *Donna non vidi mai. Manon Lescaut* de G. Puccini.
  - *Niun mi tema. Otello* de G. Verdi.
  - *Tus ojjillos negros* de Manuel de Falla.
  - *Mistero* de Riccardo Zandonai.
  - Una entrevista al tenor.
- Disco **Cristina Deutekom sings Verdi**. Grabación en directo de la representación de *I Masnadieri* de Verdi llevada a cabo en el Festival de la A.B.A.O en agosto de 1976. Con la Orquesta Sinfónica de Bilbao dirigida por Michelangelo Veltri, puede escucharse a Pedro Lavirgen, junto a Cristina Deutekom o Ronaldo Giaiotti, en: la escena *Dio, ti ringrazio!*; el dueto con (Amalia) *Qual mare, qual terra*; la escena *Qui nel bosco?*; y la cabaletta *Lassù risplendere*, todos del acto tercero; así como el Final *Qui son essi!* y el terceto *Caduto è il reprob!*, ambos del acto cuarto.<sup>44</sup>

<sup>42</sup> Sello Opera de Oro 1304.

<sup>43</sup> Sello Bongiovani, GB 2. Bolonia.

<sup>44</sup> *Cristina Deutekom sing. Verdi* fue editado en 1998 por el sello Gala GL 334.



- Disco **Gala Lírica** ofrecida el 10 de mayo de 1991 en el Teatro de la Maestranza de Sevilla. Sello RCA. Con la Orquesta Sinfónica de Sevilla el tenor canta la *Canción húngara* de *Alma de Dios* de José Serrano y se une junto a los solistas para interpretar el Brindis de *La traviata* de Verdi: *Libiamo ne' lieti calici*.
- Discos **Pedro Lavirgen: Grandes momentos**<sup>45</sup> Grabaciones en directo de las representaciones con las siguientes intervenciones del solista:
  - *A ventrite ore* y *Recitar. I pagliacci*, de R. Leoncavallo. Staatsoper de Viena, abril de 1966.
  - *Fra poco a me ricovero. Lucia de Lammermoor* de G. Donizetti. Pittsburg Opera, octubre de 1967.
  - *E lucevan le stelle. Tosca* de G. Puccini. Metropolitan Ópera, diciembre de 1968.
  - *Parmi verder le lacrime, La donna e mobile* y *el cuarteto. Rigoletto* de Verdi. Ópera del Gaiety Theatre de Dublín, abril de 1970.
  - *Ah la paterna mano. Macbeth* de Verdi. Grabación en vivo del Teatro de Philadelphia, 13 de abril de 1971.<sup>46</sup>
  - *Improvviso. Andrea Chénier* de U. Giordano. Concierto de Homenaje a Juan Antonio Parnias, Gran Teatro del Liceo, enero de 1972.
  - *Nessum dorma. Turandot* de G. Puccini. Teatro San Carlos de Nápoles, diciembre de 1972.
  - *Ah, si ben mio* y *Di quella pira. Il trovatore* de G. Verdi. Liceo de Barcelona, diciembre de 1973.
  - *Hai ben ragione. Il tabarro* de G. Puccini. Teatro de Pittsburg, enero de 1974.
  - *La fleur....Carmen* de G. Bizet. Arena de Verona, agosto de 1974.
  - *Oh, tu che in segno agli angeli. La forza del destino* de G. Verdi.

---

<sup>45</sup> Se trata de 2 CD editados bajo el nombre Pedro Lavirgen: Grandes momentos por el sello Fonoruz, CDF 1067 y CDF 1068.

<sup>46</sup> Por error en el disco se señala que dicha función tuvo lugar en 1973, cuando lo correcto es 1971.

- Arena de Verona, julio de 1975.
- *Celeste Aida*. Aida de G. Verdi. La Scala de Milán, febrero 1976.
- *Meco al altar di venere. Norma* de V. Bellini. Royal Opera House de Londres, 17 de julio de 1978.
- *Corte. Ah, se me forza perderli. Un ballo in maschera* de G. Verdi. Opera Royal de Gante (Bélgica), 15 de septiembre de 1978.
- *Niun mi tema y Dio mo potevi scagliar. Otello* de G. Verdi. Gran Teatro del Liceo de Barcelona, 4 de diciembre de 1979.

## **APÉNDICE III**

### **FRAGMENTOS INTERPRETADOS POR PEDRO LAVIRGEN RECOGIDOS EN EL DISCO RECOMPILATORIO**

**Corte 1.** *Flor roja. Los gavilanes* de Jacinto Guerrero. Grabación sonora original de realizada por Hispavox en 1961.<sup>47</sup>

**Corte 2.** *Por el humo se sabe donde está el fuego. Doña Francisquita* de A. Vives.<sup>48</sup> Grabación sonora original de realizada por Hispavox en 1963.

**Corte 3.** *Te quiero dijiste. Disco Canciones de siempre.* Grabación sonora original realizada por Hispavox en 1966.<sup>49</sup>

**Corte 4.** *Recitar. I pagliacci* de R. Leoncavallo. Grabación en directo desde la Staatsoper de Viena, abril de 1966. Disco *Pedro Lavirgen: Grandes momentos.*<sup>50</sup>

**Corte 5.** *Canto a la espada,* de *El huésped del sevillano* de J. Guerrero. Disco *Romanzas de zarzuela,* Hispavox 1967.

**Corte 6.** *Improvviso. Andrea Chénier* de U. Giordano. Disco *Gala en la ópera con Pedro Lavirgen.* Hispavox 1967.<sup>51</sup>

**Corte 7.** *La fleur. Carmen* de G. Bizet. Del Disco *Gala en la ópera con Pedro Lavirgen.* Hispavox, Madrid 1967.<sup>52</sup>

**Corte 8.** *Fra poco a me ricovero. Lucia de Lammermoor* de G. Donizetti. Grabación en directo desde la Pittsburg Opera, octubre de 1967. Disco *Pedro Lavirgen: Grandes momentos.*<sup>53</sup>

---

<sup>47</sup> EMI-Odeón Madrid 2000, 7243 5 74154 2 2.

<sup>48</sup> CD Emi-Odeón, 2000, DL M 26781-2000.

<sup>49</sup> Grabación sonora original de Hispavox HH 10280.

<sup>50</sup> Fonoruz, CDF 1067 y CDF 1068.

<sup>51</sup> Registrada por el sello Hispavox en 1967 con la referencia 530 4031331.

<sup>52</sup> *Ídem.*

<sup>53</sup> Fonoruz, CDF 1067 y CDF 1068.

**Corte 9.** *E lucevan le stelle. Tosca* de G. Puccini. Grabación en vivo del Metropolitan Ópera, diciembre de 1968. Disco *Pedro Lavirgen: Grandes momentos*.<sup>54</sup>

**Corte 10.** *Giorno de pianto. I vespri siciliani* de G. Verdi. Grabación en vivo del Teatro Colón de Buenos Aires, julio de 1970.<sup>55</sup>

**Corte 11.** *Parmi verder le lacrime, Rigoletto* de Verdi. Grabación en vivo de la Ópera del Gaiety Theatre de Dublín, abril de 1970. Disco *Pedro Lavirgen: Grandes momentos*.<sup>56</sup>

**Corte 12.** *La donna e mobile. Rigoletto* de Verdi. Grabación registrada en la Ópera del Gaiety Theatre de Dublín, abril de 1970. Disco *Pedro Lavirgen: Grandes momentos*.<sup>57</sup>

**Corte 13.** Cuarteto. *Rigoletto* de Verdi. Grabación en vivo de la Ópera del Gaiety Theatre de Dublín, abril de 1970. Disco *Pedro Lavirgen: Grandes momentos*.<sup>58</sup>

**Corte 14.** *Ah la paterna mano. Macbeth* de Verdi. Grabación tomada del Teatro de Philadelphia, 13 de abril de 1971. Disco *Pedro Lavirgen: Grandes momentos*.<sup>59</sup>

**Corte 15.** *Improvviso. Andrea Chènier* de U. Giordano. Grabación desde el Gran Teatro del Liceo, enero de 1972, del Concierto de Homenaje a Juan Antonio Pamiás. Disco *Pedro Lavirgen: Grandes momentos*.<sup>60</sup>

---

<sup>54</sup> *Ídem.*

<sup>55</sup> Editada por el sello discográfico italiano Sello GDS (Giuseppe di Sef and Records Srl, Milano) con el número 21037.

<sup>56</sup> Sello Fonoruz, CDF 1067 y CDF 1068.

<sup>57</sup> *Ídem.*

<sup>58</sup> *Ídem.*

<sup>59</sup> *Ídem.*

<sup>60</sup> *Ídem.*

**Corte 16.** *Nessum dorma, Turandot* de G. Puccini. Grabación en vivo del Teatro San Carlos de Nápoles, diciembre de 1972. Disco *Pedro Lavirgen: Grandes momentos*.<sup>61</sup>

**Corte 17.** *Sacerdote, io resto a te. Aida* de G. Verdi en versión concierto ofrecida en la Sala Pleyel de París, mayo de 1973.<sup>62</sup>

**Corte 18.** *Fiora, Fiora.... É silenzio: siamo soli. L'amore dei tre re* de Italo Montemezzi. Grabación en directo efectuada en el Gran Teatro del Liceo de Barcelona, noviembre de 1973.<sup>63</sup>

**Corte 19.** *Ah, si ben mio. Il trovatore*, de G. Verdi. Grabación en directo desde el Gran Teatro del Liceo de Barcelona, diciembre de 1973. Disco *Pedro Lavirgen: Grandes momentos*.<sup>64</sup>

**Corte 20.** *Di quella pira. Il trovatore* de G. Verdi. Grabación en directo desde el Gran Teatro del Liceo de Barcelona, diciembre de 1973. Disco *Pedro Lavirgen: Grandes momentos*.<sup>65</sup>

**Corte 21.** *Hai ben ragione. Il tabarro* de G. Puccini. Grabación en directo desde el Teatro de Pittsburg, enero de 1974. Disco *Pedro Lavirgen: Grandes momentos*.<sup>66</sup>

**Corte 22.** *La fleur. Carmen* de G. Bizet. Grabación en directo desde la Arena de Verona, agosto de 1975. Disco *Pedro Lavirgen: Grandes momentos*.<sup>67</sup>

---

<sup>61</sup> *Ídem.*

<sup>62</sup> Sello Opera de Oro 1304.

<sup>63</sup> Sello ARKADIA, referencia HP 607.2 (2CD) D4x2.

<sup>64</sup> *Pedro Lavirgen: Grandes momentos*, Fonoruz CDF 1067 y CDF 1068.

<sup>65</sup> *Ídem.*

<sup>66</sup> *Ídem.*

<sup>67</sup> *Ídem.*

**Corte 23.** *Oh, tu che in segno agli angeli. La forza del destino* de G. Verdi. Grabación en directo desde la Arena de Verona, julio de 1975. Disco *Pedro Lavirgen: Grandes momentos*.<sup>68</sup>

**Corte 24.** *Ah la paterna mano. Macbeth* de G. Verdi. Grabación del Concierto en directo grabado el 19 de enero de 1976. Disco Pedro Lavirgen dal vivo al Teatro Comunale di Bologna.<sup>69</sup>

**Corte 25.** *Ma se m'è forza perderti. Un ballo in maschera*. Grabación del Concierto en directo grabado el 19 de enero de 1976. Disco Pedro Lavirgen dal vivo al Teatro Comunale di Bologna.<sup>70</sup>

**Corte 26.** *Celeste Aida*. *Aida* de G. Verdi. Grabación en directo desde La Scala de Milán, febrero 1976. Disco *Pedro Lavirgen: Grandes momentos*.<sup>71</sup>

**Corte 27.** Dúo *Qual mare, qual terra. Il Masnadieri* de G. Verdi. Grabación en directo desde el Coliseo Albia de Bilbao, función de agosto de 1976.<sup>72</sup>

**Corte 28.** *Ah, se me forza perderti. Un ballo in maschera* de G. Verdi. Grabación en directo desde la Opera Royal de Gante (Bélgica), 15 de septiembre de 1978. Disco *Pedro Lavirgen: Grandes momentos*.<sup>73</sup>

**Corte 29.** *Niun mi tema*, de *Otello* de G. Verdi. Grabación en directo desde el Gran Teatro del Liceo de Barcelona, 4 de diciembre de 1979. Disco *Pedro Lavirgen: Grandes momentos*.<sup>74</sup>

---

<sup>68</sup> *Ídem*.

<sup>69</sup> Sello Bongiovani, GB 2. Bolonia.

<sup>70</sup> *Ídem*.

<sup>71</sup> *Pedro Lavirgen: Grandes momentos*, editado por el sello Fonoruz, CDF 1067 y CDF 1068.

<sup>72</sup> Disco *Cristina Deutekom sing. Verdi*, editado en 1998 por el sello Gala GL 334.

<sup>73</sup> *Pedro Lavirgen: Grandes momentos*, editado por el sello Fonoruz, CDF 1067 y CDF 1068.

<sup>74</sup> *Ídem*.

## **APÉNDICE IV**

### **PEDRO LAVIRGEN Y LA PRENSA DE LA ÉPOCA**

Este Apéndice Documental recoge la presencia de Pedro Lavirgen en diversos recortes de periódicos o revistas de música de la época, en la mayoría de los casos. Tras el índice, mostramos los 218 documentos de los que hemos podido atribuir una fecha o bien relacionarlos con un determinado acontecimiento musical en el que ha participado el tenor. La mayoría proviene del Archivo Privado del Tenor, aunque también contamos con las aportaciones que efectuaron Pablo Nadal, M<sup>a</sup> del Pilar Lavirgen y Cristóbal García, así como con los recortes de prensa obtenidos del Centro de Documentación Musical de Madrid.



## 1. ÍNDICE

### **Doc. N.º 1**

Citado en tomo1, página 90.

Acta de Nacimiento de Pedro Lavirgen. Acta del Libro 81, Folio 359 vuelto, Número 21, 887, correspondiente a la sección I del Registro Civil del Juzgado Comarcal de Bujalance (Córdoba). Página 1324.

### **Doc. N.º 2**

Citado en tomo1, página 105.

“Otro éxito en el tercer programa del concurso de artistas noveles”. A.P.T. Reseña de prensa, la fecha manuscrita nos remite a mayo de 1948. Página 1325.

### **Doc. N.º 3**

Citado en tomo1, página 106.

Fotografía de Pedro Lavirgen alusiva al tercer programa del concurso de artistas noveles. A.P.T. La fecha manuscrita nos remite a mayo de 1948. Página 1326.

### **Doc. N.º 4**

Citado en tomo1, página 108.

Programa de mano. “Gran Velada Artístico-Musical en Homenaje al Hijo Predilecto y Párroco de la ciudad Fray Ladislao de Jesús María”. Colegio de La Milagrosa, Bujalance, 27 de junio de 1952. Página 1327.

### **Doc. N.º 5**

Citado en tomo1, página 126.

Programa de mano. “Concierto Lírico Operístico para Soprano y Tenor”. Centro Gallego de Madrid, 18 de febrero de 1959. Parte interior. Página 1328.

### **Doc. N.º 6**

Citado en tomo1, página 130.

H. A.: “Teatro Fleta. El éxito de «Marina»”. A.P.T. Reseña de prensa atribuida a julio de 1959. Página 1329.

### **Doc. N.º 7**

Citado en tomo1, página 130.

BERNARDOS, F.: “Teatro Fleta. Triunfo excepcional de la Ópera «Marina»”. A.P.T. Reseña de prensa, con fecha manuscrita atribuida a julio de 1959. Página 1330.

### **Doc. N.º 8**

Citado en tomo1, página 131.

MIORGO: “Un hecho singular en el Fleta: de corista a protagonista de «Marina»”. A.P.T. Reseña de prensa atribuida a julio de 1959. Página 1331.

**Doc. N.º 9**

Citado en tomo1, página 135.

Programa de mano. Teatro de la Zarzuela: *Bohemios*. 1959. De los programas a los que hemos tenido acceso, es uno de los más antiguos en que Pedro Lavirgen aparece como solista. Página 1332.

**Doc. N.º 10**

Citado en tomo1, página 146.

BERNARDINO CORREA, J.: “Yo, el Teatro Pérez Galdós”. A.P.T. Reseña de Prensa atribuida a abril de 1961. Página 1333.

**Doc. N.º 11**

Citado en tomo1, página 147.

Programa de mano. Gran Temporada Lírica del Teatro Pérez Galdós de Las Palmas, 1961. Compañía Amadeo Vives. Página 1334.

**Doc. N.º 12**

Citado en tomo1, página 147.

Programa de mano. Teatro Pérez Galdós de Las Palmas: *Doña Francisquita*. Festivales de primavera, 18 de abril de 1961. Página 1335.

**Doc. N.º 13**

Citado en tomo1, página 148.

L. G. J.: “Visto y oído. Debut de la Compañía «Amadeo Vives», en el «Pérez Galdós», con «Doña Francisquita»”. A.P.T. Reseña de prensa atribuida a abril de 1961. Página 1336.

**Doc. N.º 14**

Citado en tomo1, página 149.

AGUSTÍN, H.: “Gran éxito de «Bohemios»”. A.P.T. Reseña de prensa atribuida a *Falange*, abril de 1961. Página 1337.

**Doc. N.º 15**

Citado en tomo1, página149.

L. G. J.: “Visto y oído. La temporada lírica en el «Pérez Galdós». Excelente presentación de «Bohemios» en su nueva versión”. A.P.T. Reseña de prensa atribuida a abril de 1961. Página 1338.

**Doc. N.º 16**

Citado en tomo1, página 150.

CORREA, B.: “Pedro Lavirgen nos relata cómo pasó de ser solista de la iglesia de su pueblo a tenor de la compañía «Amadeo Vives»”. A.P.T. Reseña de prensa atribuida a Las Palmas, abril de 1961. Página 1339.

**Doc. N.º 17**

Citado en tomo1, página 150.

A. H.: “«La Viuda Alegre» anoche en función de gala”. A.P.T. Reseña de prensa atribuida *Falange*, abril de 1961. Página 1340.

**Doc. N.º 18**

Citado en tomo1, página 152.

ALMADI: “Teatro Lírico. Nuevo estreno de «Bohemios»; un espectáculo de hoy, con materias primas del ayer”. A.P.T. Reseña de prensa, 8 de mayo de 1961. Página 1341.

**Doc. N.º 19**

Citado en tomo1, página 152.

“Lope de Vega. «Bohemios»”. A.P.T. Reseña de prensa atribuida a mayo de 1961. Página 1342.

**Doc. N.º 20**

Citado en tomo1, página 153.

M. F.: “La Compañía Lírica «Amadeo Vives» inauguró la temporada de zarzuela, en el Lope de Vega, con la nueva versión de «Bohemios», en: *ABC*, Sevilla, mayo 1961. A.P.T. Página 1343.

**Doc. N.º 21**

Citado en tomo1, página 153.

E.S.P.: “Informaciones y noticias teatrales y cinematográficas. Brillante representación de «La viuda alegre», por la compañía lírica «Amadeo Vives»”. A.P.T. Reseña de prensa, atribuida a *ABC*, mayo de 1961. Página 1344.

**Doc. N.º 22**

Citado en tomo1, página 154.

J. F. B.: “En el Campoamor. Revisión y reposición de «La Viuda Alegre» de Franz Lehár”. A.P.T. Reseña de prensa, *La Nueva España*, p. 8, atribuida a junio de 1961. Página 1345.

**Doc. N.º 23**

Citado en tomo1, página 154.

LESS, A.: “Campoamor. Presentación de la compañía lírica Amadeo Vives”. A.P.T. Reseña de prensa atribuida a junio de 1961. Página 1346.

**Doc. N.º 24**

Citado en tomo1, página 155.

G.: “Festivales de España. «La viuda alegre» y «Doña Francisquita»”. A.P.T. Reseña de prensa atribuida a Valencia, julio de 1961. Página 1347.

**Doc. N.º 25**

Citado en tomo1, página 155.

FEDERICO: “La ejemplar «Doña Francisquita» de Amadeo Vives, por la compañía que lleva su nombre”. A.P.T. Reseña de prensa, 25 julio 1961, atribuida a la localidad de Valencia. Página 1348.

**Doc. N.º 26**

Citado en tomo1, página 156.

ANFEL INARAJA: “Música. «La viuda alegre» por la «Compañía Amadeo Vives»”. A.P.T. Reseña de prensa atribuida a 1961. Página 1349.

**Doc. N.º 27**

Citado en tomo1, página 156.

GOÑI DE AYALA, T.: “«La viuda alegre», en el Victoria Eugenia”. A.P.T. Reseña de prensa atribuida a 1961. Página 1350.

**Doc. N.º 28**

Citado en tomo1, página 156.

VIDIEL: “El lírico continúa en auge”. A.P.T. Reseña de prensa, Barcelona 4 de septiembre de 1961. Página 1351.

**Doc. N.º 29**

Citado en tomo1, página 157.

ZANNI, U. F.: “Teatros. Teatro Griego de Montjuich. Brillante reposición de las zarzuelas «La revoltosa» y «Gigantes y Cabezudos»”. A.P.T. Reseña de Prensa, atribuida a 1961. Página 1352.

**Doc. N.º 30**

Citado en tomo1, página 160.

“Principal. Apoteósico éxito de la gran compañía lírica «Amadeo Vives», en su presentación con «Doña Francisquita»”. A.P.T. Reseña de Prensa, 14 de diciembre de 1961. Página 1353.

**Doc. N.º 31**

Citado en tomo1, página 160.

BERNARDOS, F.: “Triunfó la compañía «Amadeo Vives» con «Doña Francisquita»”. A.P.T. Reseña de prensa, 14 de diciembre de 1961, p. 5. Página 1354.

**Doc. N.º 32**

Citado en tomo1, página 162.

CISTUE: “Teatro Principal. Estreno de la nueva versión de «Bohemios» por la compañía «Amadeo Vives»”. A.P.T. Reseña de prensa, diciembre de 1961. Página 1355.

**Doc. N.º 33**

Citado en tomo1, página 162.

H. A.: “Grandioso éxito del estreno de la nueva versión de «Bohemios» en el teatro Principal”. A.P.T. Reseña de prensa, p. 11, atribuida a 1961. Página 1356.

**Doc. N.º 34**

Citado en tomo1, página 162.

BERNRDOS, F.: “Ayer, en el teatro Principal, Estreno de una nueva versión de la zarzuela «Bohemios»”. A.P.T. Reseña de prensa atribuida a 1961. Creemos que se produce un error tipográfico cuando lo correcto debe ser Bernardos. Página 1357.

**Doc. N.º 35**

Citado en tomo1, página 162.

F. B.: “Éxito de la «Viuda Alegre»”. A.P.T. Reseña de prensa, *Amanecer*, atribuida a 1961. Página 1358.

**Doc. N.º 36**

Citado en tomo1, página 174.

“Calderón. Presentación de la compañía lírica «Amadeo Vives» con «Doña Francisquita». A.P.T. Reseña de prensa, atribuida a abril de 1962. Página 1359.

**Doc. N.º 37**

Citado en tomo1, página 175.

DE CALA, M.: “En el Calderón. Grandioso éxito de la ópera «Marina» por la Compañía Lírica «Amadeo Vives»”. A.P.T. Reseña de prensa atribuida a 1962. Página 1360.

**Doc. N.º 38**

Citado en tomo1, página 175.

“Terminó la temporada lírica”. A.P.T. Reseña de prensa atribuida a 1962. Página 1361.

**Doc. N.º 39**

Citado en tomo1, página 175.

A. M. T.: “CALDERÓN. Representaciones de la ópera «Marina», por la Compañía Amadeo Vives”, en: *La Vanguardia Española*. A.P.T. Reseña de prensa atribuida a 1962. Página 1362.

**Doc. N.º 40**

Citado en tomo1, página 177.

B.: “En Festivales de España volvió al Campoamor «Marina»”. A.P.T. Reseña de prensa, 9 junio de 1962. Página 1363.

**Doc. N.º 41**

Citado en tomo1, página 177.

LESS, A: “Festivales de España. Presentación de la Compañía «Amadeo Vives»”. A.P.T. Reseña de prensa, 9 junio de 1962. Página 1364.

**Doc. N.º 42**

Citado en tomo1, página 177.

TAMINO: “Festivales de España. Reposición de «Marina» en el Campoamor”. A.P.T. Recorte de prensa atribuido a junio de 1962. Página 1365.

**Doc. N.º 43**

Citado en tomo1, página 179.

LESS, A.: “Festivales de España. Otro clamoroso éxito: «Doña Francisquita»”. A.P.T. Reseña de prensa atribuido a junio de 1962. Página 1366.

**Doc. N.º 44**

Citado en tomo1, página 179.

LESS, A.: “Festivales de España. Homenaje a la zarzuela”. A.P.T. Reseña de prensa atribuido a junio de 1962. Página 1367.

**Doc. N.º 45**

Citado en tomo1, página 180.

TAMINO: “Festivales de España. Gran festival de la zarzuela” A.P.T. Reseña de prensa atribuido a junio de 1962. Página 1368.

**Doc. N.º 46**

Citado en tomo1, página 180.

TAMINO: “Festivales de España. Reposición de «La viuda alegre»”. A.P.T.. Reseña de prensa atribuido a junio de 1962. Página 1369.

**Doc N.º 47**

Citado en tomo1, página 183.

DELGADO: “Festivales de España, en la Plaza Mayor. Clamoroso triunfo de la Compañía Amadeo Vives, con «Marina»”. A.P.T. Reseña de prensa, Salamanca, p. 6. Atribuido a 1962. Página 1370.

**Doc. N.º 48**

Citado en tomo1, página 185.

ECHEVESTRE, C.: “Festivales de España. Gran éxito de «Doña Francisquita» por la compañía lírica «Amadeo Vives»”. A.P.T. Recorte de prensa atribuido a 1962. Página 1371.

**Doc. N.º 49**

Citado en tomo1, página 186.

J. L. P.: “Magnífica actuación de la compañía lírica «Amadeo Vives»”, en el Bretón de los Herreros. A.P.T.. Reseña de prensa, atribuida a 22 de agosto de 1962. Página 1372.

**Doc. N.º 50**

Citado en tomo1, página 186.

DE CASTRO BLANCO, R: “La Compañía «Amadeo Vives» se lució en el Festival de la zarzuela”. Archivo del tenor. Reseña de Prensa, *La Voz de Galicia*, agosto de 1962. Página 1373.

**Doc. N.º 51**

Citado en tomo1, página 188.

CASTRO BLANCO, R.: “Festivales de España en la Plaza de Toros. Una lucida representación de la ópera «Carmen»”. A.P.T.. Reseña de prensa. *La Voz de Galicia*, atribuido a agosto de 1962. Página 1374.

**Doc. N.º 52**

Citado en tomo1, página 189.

M.S.L.: “Festivales de España. El domingo se despidió la Compañía «Amadeo Vives» con la ópera «Carmen»”. A.P.T. Reseña de prensa, agosto de 1962. Página 1375.

**Doc. N.º 53**

Citado en tomo1, página 189.

“Arango. Doña Francisquita”. A.P.T. Reseña de prensa, atribuida a 1962. Página 1376.

**Doc. N.º 54**

Citado en tomo1, página 190.

ARIAS, A.: “Espectáculos. Arango, «La viuda alegre»”. A.P.T. Reseña de prensa atribuida a 1962. Página 1377.

**Doc. N.º 55**

Citado en tomo1, página 190.

ARBESU, D.: “Una mezcla de Caruso, Fleta y Lázaro, el tenor ideal para Pedro Lavirgen”. A.P.T. Reseña de prensa atribuida a septiembre de 1962. Página 1378.

**Doc. N.º 56**

Citado en tomo1, página 197.

G.: “Principal. «Luisa Fernanda». A.P.T. Reseña de prensa, p. 8, atribuida a noviembre de 1962. Página 1379.

**Doc. N.º 57**

Citado en tomo1, página 198.

G.: “Escenarios. Principal. «Marina»”. A.P.T. Reseña de prensa, *Levante* 18 noviembre de 1962. Página 1380.

**Doc. N.º 58**

Citado en tomo1, página 198.

G.: “Gran éxito de «La Bruja», en el Principal”. A.P.T. Reseña de prensa, *Levante*, 24 noviembre 1962. Página 1381.

**Doc. N.º 59**

Citado en tomo1, página 200.

F.C.P.: “Inauguración de la temporada lírica en la Zarzuela con «Doña Francisquita»”. A.P.T. Reseña de prensa atribuida a diciembre de 1962. Página 1382.

**Doc. N.º 60**

Citado en tomo1, página 205.

TÉLLEZ MORENO, J.: “Crónica de Teatro. Gran éxito de «El Caserío» en la zarzuela”. A.P.T. Reseña de prensa atribuida a 1963. Página 1383.

**Doc. N.º 61**

Citado en tomo1, página 206.

HERRERO MINGORANCE, R.: “Pedro Lavirgen, Premio nacional de Interpretación Lírica 1962”. A.P.T. Recorte de prensa, enero de 1963, p. 16. Página 1384.

**Doc. N.º 62**

Citado en tomo1, página 206.

PENÍN CASTILLO, I.: “Pedro Lavirgen, el gran tenor descubierto por Tamayo”. A.P.T. Reseña de prensa. Página 1385.

**Doc. N.º 63**

Citado en tomo1, página 207.

“Premio Nacional de Interpretación Lírica 1962”. A.P.T. Reseña de prensa. Página 1386.

**Doc. N.º 64**

Citado en tomo1, página 207.

CALPE: “Punto y aparte: «La oportunidad» se llama Zaragoza»...”. A.P.T. Reseña de prensa, p. 3, manuscrito nos remite al *Heraldo de Aragón* con fecha 10 enero 1963. Página 1387.

**Doc. N.º 65**

Citado en tomo1, página 210.

“El Miércoles y Jueves Santos, «Miserere» en el teatro San Fernando”. A.P.T. Reseña de prensa atribuida a una fecha posterior al éxito de *Carmen* de 1962. Página 1388.

**Doc. N.º 66**

Citado en tomo1, página 212.

EL BAJO CONTINUO: “«El Miserere» de Eslava en el teatro San Fernando.” El maestro Braña, la Asociación Coral y los demás intérpretes fueron muy aplaudidos. A.P.T.. Reseña de prensa atribuida a 1963. Página 1389.



**Doc. N.º 67**

Citado en tomo1, página 215.

B.: “«El Caserío», de Guridi, fue un éxito total para la compañía lírica «Amadeo Vives»”. A.P.T. Reseña de prensa, manuscrita nos remite a junio de 1963. Página 1390.

**Doc. N.º 68**

Citado en tomo1, página 215.

LESS, A.: “Festivales de España en Oviedo. Compañía Lírica «Amadeo Vives»: «El Caserío»”. A.P.T. Reseña de prensa, manuscrita nos remite a junio de 1963. Página 1391.

**Doc. N.º 69**

Citado en tomo1, página 216.

B.: “Campoamor. «Doña Francisquita»”, para despedida de la compañía lírica «Amadeo Vives»”. A.P.T. Reseña de prensa, atribuida a junio de 1963. Página 1392.

**Doc. N.º 70**

Citado en tomo1, página 216.

LESS, A.: “Festivales de España en Oviedo. Final: gran triunfo del Tenor Pedro Lavirgen”. Archivo privado del tenor. Reseña de prensa, atribuida a junio 1963. Página 1393.

**Doc. N.º 71**

Citado en tomo1, página 220.

“VI Festival de La Costa del Sol: «Alma de Dios» y «Gigantes y Cabezudos»”. Subtítulo: Se prepara el acontecimiento final: «Carmen». A.P.T.. Reseña de prensa, periódico de la Costa, 16 de julio de 1963. Página 1394.

**Doc. N.º 72**

Citado en tomo1, página 220.

PÉREZ GIL, F. J.: “En el Auditorium de Castrelos. Se presentó con gran éxito la compañía lírica «Amadeo Vives» con «El Caserío»”. A.P.T.. Recorte de prensa, Vigo, atribuida a julio de 1963. Página 1395.

**Doc. N.º 73**

Citado en tomo1, página 220.

DE CASTRO BLANCO, R.: “Festivales de España en la Plaza de Toros. La lluvia obligó a suspender la función de ayer”. A.P.T. Recorte de prensa, *La Voz de Galicia*, atribuida a 1963. Página 1396.

**Doc. N.º 74**

Citado en tomo1, página 221.

J. S. C.: “XII Festival Internacional de Santander. «Carmen», por la Compañía Lírica «Amadeo Vives»”. A.P.T. Recorte de prensa, 22 agosto 1963. Página 1397.

**Doc. N.º 75**

Citado en tomo1, página 223.

BELDERRAIN: “Brillante representación de Carmen en la Plaza de Toros”. A.P.T. Reseña de prensa, 8 septiembre 1963. Página 1398.

**Doc. N.º 76**

Citado en tomo1, página 227.

G: “Principal, «Doña Francisquita»”. A.P.T. Recorte de Prensa, atribuido a enero de 1964, Valencia. Página 1399.

**Doc. N.º 77**

Citado en tomo1, página 228.

PORTILLO: “«Carmen»: Una brillante y espectacular representación”. A.P.T. Recorte de prensa, atribuido Valencia, febrero de 1964. Página 1400-1401.

**Doc. N.º 78**

Citado en tomo1, página 229.

“Medallas y Minervas”. A.P.T. Página 1402.

**Doc. N.º 79**

Citado en tomo1, página 231.

S. F.: “«Doña Francisquita» no Coliseu”. A.P.T. Recorte de prensa atribuido a *Diario Popular*, Lisboa, marzo de 1964. Página 1403.

**Doc. N.º 80**

Citado en tomo1, página 233.

DE FREITAS, M.<sup>a</sup> H.: “A «Carmen» no coliseu com uma deslumbrante encenação de José Tamayo”. A.P.T. Recorte de prensa atribuido a marzo de 1964. Página 1404.

**Doc. N.º 81**

Citado en tomo1, página 234.

J.F.B.: “A ópera «Carmen», de Bizet, teve uma encenação de grande espectáculo, no coliseu”. A.P.T. Recorte de prensa, atribuido a Lisboa, marzo de 1964. Página 1405.

**Doc. N.º 82**

Citado en tomo1, página 234.

A. J. P.: “Ópera no Coliseu. «Carmen» de Bizet”. A.P.T. Recorte de prensa, atribuido a *Jornal do comercio*, Lisboa, marzo de 1964. Página 1406.

**Doc. N.º 83**

Citado en tomo1, página 235.

A.J.P.: “Vida musical. Melodias de Cruz e Sousa”. A.P.T. Recorte de prensa, atribuido a Lisboa, marzo de 1964. Página 1407.

**Doc. N.º 84**

Citado en tomo1, página 238.

L. R.: “Éxito de Pedro Lavirgen”. A.P.T. Recorte de prensa. Escrito a máquina nos remite a *Comercio*, Gijón, 7 mayo 1964. Página 1408.

**Doc. N.º 85**

Citado en tomo1, página 238.

“Género Lírico. Ópera y zarzuela”. A.P.T. Recorte de prensa. Escrito a máquina nos remite a *Dígame*, Gijón, 12 mayo 1964. Página 1409.

**Doc. N.º 86**

Citado en tomo1, página 242.

NAS: «El Carnaval de Venecia». A.P.T. Recorte de prensa. Manuscrito señala *La Gaceta del Norte*, 27 de agosto de 1964. Página 1410.

**Doc. N.º 87**

Citado en tomo1, página 242.

NAS: “«Doña Francisquita» en el Coliseo”. A.P.T. Recorte de prensa que atribuido a *La Gaceta del Norte*, agosto de 1964. Página 1411.

**Doc. N.º 88**

Citado en tomo1, página 248.

ASENSIO, A.: “La entrevista del día. Pedro Lavirgen, a la ópera”. A.P.T. Recorte de prensa atribuido a 1964. Página 1412.

**Doc. N.º 89**

Citado en tomo1, página 249.

“El tenor Pedro Lavirgen de quien...” A.P.T.. Recorte de prensa, manuscrito nos remite a *Hoja del Lunes*, Oviedo, 26 de octubre de 1964. Página 1413.

**Doc. N.º 90**

Citado en tomo1, página 256.

CLARIÓN: “Música. Músicos cordobeses profetas fuera de su tierra”. A.P.T. Recorte de prensa atribuido a *Córdoba*, 1964. Página 1414.

**Doc. N.º 91**

Citado en tomo1, página 257.

“Carta de Gijón”. A.P.T. Recorte de Prensa. Por el contenido de la misma la atribuimos a una fecha posterior al 19 de noviembre de 1964. Página 1415.

**Doc. N.º 92**

Citado en tomo1, página 261.

SUPLENTE: “El «Miserere», de Eslava en feliz interpretación”. A.P.T. Recorte de prensa, Sevilla, 15 de abril de 1965. Página 1416.

**Doc. N.º 93**

Citado en tomo1, página 262.

CORREA BENINGFIELD, B.: “Impresiones. Temporada de Zarzuela en el Pérez Galdós”. A.P.T. Reseña de prensa que manuscrito nos remite a *Diario de Las Palmas*, 27 de abril de 1965. Página 1417.

**Doc. N.º 94**

Citado en tomo1, página 265.

FERNÁNDEZ-CID, A.: “II Festival de la Ópera «Amaya», de Guridi”. A.P.T. Recorte de prensa atribuido a Madrid, junio de 1965. Página 1418.

**Doc. N.º 95**

Citado en tomo1, página 265.

ESPINÓS ORLANDO, J.: “Ópera en la zarzuela. «Amaya», de Jesús Guridi. Homenaje al gran compositor vasco”. A.P.T. Reseña de prensa, atribuido a Madrid, junio de 1965. Página 1419.

**Doc. N.º 96**

Citado en tomo1, página 270.

I.C.E.: “«Doña Francisquita», en el Teatro Arango”. A.P.T. Recorte de prensa, escrito a mano se señala *El Comercio*, Gijón, 9 de junio de 1965. Página 1420.

**Doc. N.º 97**

Citado en tomo1, página 270.

LÓPEZ-RIESTRA: “Festivales de España. Una gran compañía de zarzuela con una gran orquesta”. A.P.T. Recorte de prensa, escrito a mano se señala *Voluntad*, Gijón, 9 de junio de 1965. Página 1421.

**Doc. N.º 98**

Citado en tomo1, página 271.

Véase I.C.F.: “«Marina», en el Arango”. Recorte de prensa, escrito a mano figura *El Comercio*, 15 de junio de 1965. A.P.T. Página 1422.

**Doc N.º 99**

Citado en tomo1, página 271.

CABARGA, J. S.: “XIV Festival Internacional. La representación de «Doña Francisquita», en: A.P.T. Recorte de prensa, atribuido a Santander, agosto de 1965. Página 1423.

**Doc. N.º 100**

Citado en tomo1, página 278.

A. de I.: “Por nuestros Teatros. Bellas Artes. «Turandot»” A.P.T. Recorte de prensa, atribuido a *El Redondel*, México, octubre de 1965. Página 1424.

**Doc. N.º 101**

Citado en tomo1, página 278.

PULIDO, E. “De Música y Músicos. La ópera Turandot...” A.P.T. Recorte de prensa atribuido a *Novedades*, México, octubre de 1965. Página 1425.

**Doc. N.º 102**

Citado en tomo1, página 278.

CASTEGNARO, D.: “Anoche en la ópera”. A.P.T. Recorte de prensa, atribuido a México, octubre de 1965. Página 1426.

**Doc. N.º 103**

Citado en tomo1, página 279.

LÓPEZ, M.: “Flawless Production. Bellas Artes «Arrives» with truly grand opera in Nilsson’s «Turandot»”. A.P.T. Recorte de prensa, manuscrito nos remite a *City Times*, octubre de 1965. Página 1427.

**Doc. N.º 104**

Citado en tomo1, página 279.

JUNIUS: “«Turandot», 2ª vez”. A.P.T. Recorte de prensa *Excelsior*, México, octubre de 1965. Página 1428.

**Doc. N.º 105**

Citado en tomo1, página 280.

CASTEGNARO, D.: “Anoche en la ópera”. A.P.T. Recorte de prensa atribuido a México, octubre de 1965. Página 1429.

**Doc. N.º 106**

Citado en tomo1, página 281.

LÓPEZ RIESTRA: “Ambiciones líricas para el gran Gijón”. A.P.T. Recorte de prensa, *Voluntad*, Gijón, atribuido a 1964. Página 1430.

**Doc. N.º 107**

Citado en tomo1, página 282.

LÓPEZ RIESTRA: “Cuando la música es noticia”. A.P.T.. Recorte de prensa, *Voluntad*, Gijón, atribuido a 1965. Página 1431.

**Doc. N.º 108**

Citado en tomo1, página 305.

A de I.: “Bellas Artes, “La Cenerentola”. A.P.T. Recorte de prensa, manuscrito nos remite a *El Redondel*, 1 octubre de 1966. Página 1432.

**Doc. N.º 109**

Citado en tomo1, página 305.

PENIQUE: “Pedro Lavirgen”. A.P.T. Recorte de prensa atribuido a 1966. Página 1433.

**Doc. N.º 110**

Citado en tomo1, página 305.

MENÉNDEZ ALEYXANDRE, A.: “Una «Carmen» histórica por Grace Bumbry y Pedro Lavirgen”. A.P.T. Recorte de prensa, atribuido a *La Prensa*, diciembre de 1966. Página 1434.

**Doc. N.º 111**

Citado en tomo1, página 311.

VIVO, R.: “Una extraordinaria versión de «Carmen» en las voces de Grace Bumbry y Pedro Lavirgen”. A.P.T. Recorte de prensa, p. 87, atribuido a diciembre de 1966. Página 1435.

**Doc. N.º 112**

Citado en tomo1, página 335.

“El ministro de Marina en el gran Teatro del Liceo”. A.P.T. Recorte de prensa, atribuido a enero de 1968. Página 1436.

**Doc. N.º 113**

Citado en tomo1, página 338.

GALINDO, F.: “V Festival de ópera. «Tosca»”. A.P.T. Recorte de prensa, Madrid, 30 abril 1968. Página 1437.

**Doc. N.º 114**

Citado en tomo1, página 342.

ARCE, J.: “Gran éxito de la ópera «Aida» de Verdi, en el Teatro Principal”. A.P.T. Recorte de prensa, Zaragoza, 19 mayo 1968, p. 21. Página 1438.

**Doc. N.º 115**

Citado en tomo1, página 344.

FERNÁNDEZ ARIAS, R.: “Lección de canto, en el Arango”. A.P.T., recorte de prensa que escrito a máquina nos remite a *El Comercio*, Gijón, 24 de mayo de 1968. Página 1439.

**Doc. N.º 116**

Citado en tomo1, página 347.

IGLESIAS, M.<sup>a</sup> A.: “Ópera en Festivales de España «Aida»”. A.P.T. Recorte de prensa, atribuido a *Informaciones*, Madrid, julio de 1968. Página 1440.

**Doc. N.º 117**

Citado en tomo1, página 348.

“«Aida» en el Festival de Madrid”. A.P.T. Recorte de prensa, atribuido a julio de 1968. Página 1441.

**Doc. N.º 118**

Citado en tomo1, página 352.

*Aida* en Szegel. A.P.T. Recorte de prensa, atribuido a 1968. Página 1442.

**Doc. N.º 119**

Citado en tomo1, página 356.

“El tenor Pedro Lavirgen se desmayó cuando cantaba”. A.P.T. Recorte de prensa, escrito del día 15 y transmitido por Cifra. Atribuido a 1968. Página 1443.

**Doc. N.º 120**

Citado en tomo1, página 357.

LORÉN, J. A.: “Pedro Lavirgen”. A.P.T. Recorte de prensa, diciembre 1968. Página 1444.

**Doc. N.º 121**

Citado en tomo1, página 359.

“Éxito de Pedro Lavirgen en Nueva York”. A.P.T. Recorte de prensa, 19 de diciembre de 1968. Página 1445.

**Doc. N.º 122**

Citado en tomo1, página 362.

ARMENGOL, J.: “Pedro Lavirgen, el cordobés de la ópera”. A.P.T. Recorte de prensa, atribuido a 1968. Página 1446.

**Doc. N.º 123**

Citado en tomo1, página 366.

JIMÉNEZ NIETO: “Notas musicales. El año musical 1968 se cierra con la imposición al tenor PEDRO LAVIRGEN de la «Medalla de Oro» del Gran Teatro Liceo de Barcelona”. Página 1447.

**Doc. N.º 124**

Citado en tomo1, página 367.

“Pedro Lavirgen ofrenda su medalla de oro a Miguel Barrosa”. A.P.T. Recorte de prensa, 19 enero 1969. Página 1448.

**Doc. N.º 125**

Citado en tomo1, página 371.

CHIECO, F.: “La stagione lirica al Petruzzelli. Nella trionfale grandiosità di «Aida» la «summa» della teatralità verdiana”. A.P.T. Recorte de prensa, 2 febrero 1969. Página 1449-1450.

**Doc. N.º 126**

Citado en tomo1, página 373.

“En Chile, el tenor Lavirgen debutó sólo en el disco”. A.P.T. Recorte de prensa atribuido a 1969. Página 1451.

**Doc. N.º 127**

Citado en tomo1, página 382.

Recorte de Prensa, *Destino*, Barcelona, 22 noviembre 1969. Página 1452.

**Doc. N.º 128**

Citado en tomo1, página 383.

L. G. M.: “Dos óperas y dos conciertos”. Noticia cedida por Pablo de Nadal. Recorte de Prensa, Barcelona, 17 noviembre 1969. Página 1453.

**Doc. N.º 129**

Citado en tomo1, página 383.

BORRÁS DE PALAU, M.: “En el Liceo. Inauguración de la temporada de ópera con «Carmen» de Bizet”. Noticia de prensa cedida por Pablo de Nadal. Recorte de prensa que atribuimos al periódico *El Correo Catalán*, Barcelona, noviembre de 1969. Página 1454.

**Doc. N.º 130**

Citado en tomo1, página 385.

L. G. M.: “«La Dolores» de Bretón, en el Liceo”. Recorte de prensa cedido por Pablo de Nadal, atribuido a diciembre de 1969. Página 1455.

**Doc. N.º 131**

Citado en tomo1, página 386.

FRANCÉS, C.: “Vistosa reposición de la ópera «La Dolores», de Bretón”. Noticia cedida por Pablo de Nadal. Recorte de prensa atribuido a *Solidaridad Nacional*, diciembre 1969. Página 1456.

**Doc. N.º 132**

Citado en tomo1, página 386.

“Cordobeses en el mundo. Pedro Lavirgen canta «La Dolores» en el Liceo de Barcelona”. A.P.T. Recorte de prensa, atribuido a Clarión, *Córdoba* diciembre 1969. Página 1457.

**Doc. N.º 133**

Citado en tomo1, página 391.

ACTON, C.: “D.G.O.S.'s «Rigoletto» al Gaiety”. A.P.T. Recorte de prensa atribuido a Dublín, abril de 1970. Página 1458.

**Doc. N.º 134**

Citados en tomo1, páginas 391

ACTON, C.: “Good final opera of DGOS season”. A.P.T. Recorte de prensa atribuido a Dublín, abril de 1970.

SÚILLEABHÄIN, T.O.: “Authoritative singing in «Chenier»”. A.P.T. Recorte de prensa atribuido a Dublín, abril de 1970. Páginas 1459.

**Doc. N.º 135**

Citado en tomo1, página 395.

P.F.B.: “Fine production of «Andrea Chenier»”. A.P.T. Recorte de prensa atribuido a Dublín, abril de 1970. Página 1460.



**Doc. N.º 136**

Citado en tomo1, página 396.

“Cordobeses en el mundo”. A.P.T. Recorte de prensa, atribuido a *Córdoba*, 1970. Página 1461.

**Doc. N.º 137**

Citado en tomo1, página 399.

LLADÓ, C.: “Pedro Lavirgen”. A.P.T. Recorte de prensa, atribuido a mayo-junio de 1970. Página 1462.

**Doc. N.º 138**

Citado en tomo1, página 406.

ARNOSI, E.: “Buenos-Ayres. La Saison Lyrique au Théâtre Colon”. A.P.T.. Artículo de revista atribuido a julio de 1970. Página 1463.

**Doc. N.º 139**

Citado en tomo1, página 409.

Recorte de un artículo de la Revista *Opera Internacional*, firmado por Sergio Segalini Cedido por Guillermo Orozco. Página 1464.

**Doc. N.º 140**

Citado en tomo1, página 417

CLARIÓN: “Éxito de Pedro Lavirgen en la gala inaugural del Liceo de Barcelona”. A.P.T. Recorte de prensa, atribuido a *Córdoba*, noviembre 1970. Página 1465.

**Doc. N.º 141**

Citado en tomo1, página 436.

HERMANN WILHELM, K.: “La ópera en tres diferentes ciudades de los Estados Unidos”. Subtítulo: Pedro Lavirgen triunfa en Filadelfia. A.P.T. Recorte de prensa, 9 mayo 1971. Página 1466.

**Doc. N.º 142**

Citado en tomo1, página 445.

YEPES, G. A.: “A propósito de «Gran estreno»”.A.P.T. Recorte de prensa, atribuido a *El espectador*, junio 1971. Página 1467.

**Doc. N.º 143**

Citado en tomo1, página 446.

DE GREIFF, O.: “Trovador, excepcional”. A.P.T. Recorte de prensa, 23 junio 1971. Página 1468.

**Doc. N.º 144**

Citado en tomo1, página 446.

“Los criollos en la ópera”. A.P.T. Recorte de prensa atribuido a Bogotá, junio de 1971. Página 1469.

**Doc. N.º 145**

Citado en tomo1, página 452.

FERNÁNDEZ-CID, A: “Desde La Coruña. Cantantes de España en el XIII Festival”. Archivo privado de tenor. Recorte de prensa atribuido a 1971. Página 1470.

**Doc. N.º 146**

Citado en tomo1, página 453.

INARAJA, A: “La XXXII Quincena Musical de San Sebastián en los Festivales de España”. A.P.T. Recorte de prensa atribuido a septiembre de 1971. Página 1471.

**Doc. N.º 147**

Citado en tomo1, página 456.

DE OÑATE, I: “Definitivo: No llega Franco Corelli para «Carmen»”. A.P.T. Recorte de prensa atribuido a Bilbao, septiembre 1971. Página 1472.

**Doc. N.º 148**

Citado en tomo1, página 457.

“La ópera vista por dentro. Ya ha sonado la ovación del festival...”. A.P.T. Recorte de prensa atribuido a *El Correo Español-El Pueblo Vasco*, septiembre 1971. Página 1473.

**Doc. N.º 149**

Citado en tomo1, página 463.

PRINCIPADO: “Hoy, con «Carmen», comienzo de la temporada”. A.P.T. Recorte de prensa atribuido a Oviedo, septiembre de 1971. Página 1474.

**Doc. N.º 150**

Citado en tomo1, página 471.

“Ópera. Andrea Chenier, de Giordano”. A.P.T. Recorte de prensa atribuido a Oviedo, septiembre de 1971. Página 1475.

**Doc. N.º 151**

Citado en tomo1, página 481.

ARNAU, J.: “Gran Teatro del Liceo. Brillantes representaciones de «Cavalleria Rusticana» y de «I Pagliacci»”. A.P.T. Recorte de prensa, atribuido a *TeleExpres*, Barcelona diciembre de 1971. Página 1476.

**Doc. N.º 152**

Citado en tomo1, página 485.

PARMENTOLA, C.: “Una «Carmen» che riavvicina i giovani al teatro lirico”. A.P.T.. Recorte de prensa atribuido a diciembre de 1971. Página 1477.

**Doc. N.º 153**

Citado en tomo1, página 407.

Recorte de prensa “Rassegna melodrammatica”. Texto de Alfredo Parente publicado en *Il Mattino*, de fecha 17 diciembre 1972. A.P.T. Página 1478.

**Doc. N.º 154**

Citado en tomo1, página 518.

JULIEN, P.: “«Aïda» de Verdi à prestige de la musique”. A.P.T. Recorte de prensa atribuido a París abril de 1973. Página 1479.

**Doc. N.º 155**

Citado en tomo1, página 519.

PALMA CARRILLO, F.: “Un gran Trovatore”. A.P.T. Recorte de prensa, Caracas, mayo de 1973. Página 1480.

**Doc. N.º 156**

Citado en tomo1, página 520.

BATALLÁN, L.: “Tres Noches en la ópera”. A.P.T. Recorte de prensa, atribuido a Caracas, mayo 1973. Página 1481.

**Doc. N.º 157**

Citado en tomo1, página 523.

E. L.-Ch. A.: «Turandot» de Puccini, para la A.V.A.O., en el Principal”. A.P.T. Recorte de prensa, 17 mayo 1973. Página 1482.

**Doc. N.º 158**

Citado en tomo1, página 528.

BARCE, R.: “Música. X Festival de la Ópera «Carmen», de Bizet”. A.P.T. Recorte de prensa, Madrid, 12 junio 1973. Página 1483.

**Doc. N.º 159**

Citado en tomo1, página 528.

SOPEÑA IBAÑEZ, F.: “El Mundo de la Música. Ópera en Madrid: versión espectacular de «Carmen»”. A.P.T. Recorte de prensa atribuido a Madrid, junio de 1973. Página 1484.

**Doc. N.º 160**

Citado en tomo1, página 528.

DEL CAMPO, A.: Una «Carmen» delirantemente ovacionada”. A.P.T. Recorte de prensa atribuido a Madrid, junio de 1973. Página 1485.

**Doc. N.º 161**

Citado en tomo1, página 528.

RUIZ COCA, F.: “Éxito de Pedro Lavirgen y Odón Alonso, en «Carmen», de Bizet”. A.P.T. Recorte de prensa atribuido a Madrid, junio de 1973. Página 1486.

**Doc. N.º 162**

Citado en tomo1, página 529.

F. L. y L. T.: Representación de «Carmen». A.P.T. Recorte de prensa Madrid, junio 1973. Página 1487.

**Doc. N.º 163**

Citado en tomo1, página 534.

FERNÁNDEZ CID, A.: “Desde la Coruña. El XXI Festival de los «Amigos de la Ópera». A.P.T. Recorte de prensa que manuscrito nos remite a *La Vanguardia Española*, Barcelona, 14 agosto 1973. Página 1488.

**Doc. N.º 164**

Citado en tomo1, página 557.

G. P.: Succeso di Lavirgen a «Gli amici della Lirica». A.P.T. Recorte de prensa, lo atribuimos a *Gazzetta di Mantova*, febrero de 1974. Página 1489.

**Doc. N.º 165**

Citado en tomo1, página 558.

PINELLI, M.: “Felice chiusura della stagione lirica”. A.P.T. Recorte de prensa, Pisa, 16 marzo 1974. Página 1490.

**Doc. N.º 166**

Citado en tomo1, página 563.

“Aida: ventiduesima recita consecutiva senza interruzioni”. A.P.T. Recorte de prensa, atribuido a Verona, agosto de 1974. Página 1481. Página 1491.

**Doc. N.º 167**

Citado en tomo1, página 597.

“Gran Teatro del Liceo. Extraordinaria versión de «La forza del destino», de Verdi”. A.P.T. Recorte de prensa atribuido a diciembre de 1974. Página 1492.

**Doc. N.º 168**

Citado en tomo1, página 602.

ARNAU, J.: “Cuarta «Carmen» del ciclo conmemorativo del centenario del estreno”. A.P.T. Recorte de prensa atribuido a *TeleExpres*, Barcelona, enero de 1975. Página 1493.

**Doc. N.º 169**

Citado en tomo1, página 603.

ARNAU, J.: “«Macbeth», de Giuseppe Verdi”. A.P.T. Recorte de prensa atribuido a *TeleExpres*, Barcelona, enero de 1975. Página 1494.

**Doc. N.º 170**

Citado en tomo1, página 605.

“«Carmen» a braccio di fero più forte della neozelandese”. A.P.T. Recorte de prensa, 24 enero 1975. Página 1495-1496.

**Doc. N.º 171**

Citado en tomo1, página 605.

F. C.: “«Carmen», un secolo di vita e di travagli”. A.P.T. Recorte de prensa, 26 enero 1975. Página 1497-1498.

**Doc. N.º 172**

Citado en tomo1, página 607.

ARNAU, J.: “Crítica de ópera. «La Dolores», de Bretón”. A.P.T. Recorte de prensa atribuido a *TeleExpres*, Barcelona, febrero de 1975. Página 1499.

**Doc. N.º 173**

Citado en tomo1, página 608.

MALUQUER, J.: “Ópera en el Liceo. «La Dolores», de Bretón”. A.P.T. Recorte de prensa atribuido a Barcelona, febrero de 1975. Página 1500.

**Doc. N.º 174**

Citado en tomo1, página 612.

KING-MAN, L.: “A moving musical experience”. A.P.T. Recorte de prensa, Hong Kong, Arts Festival, 25 febrero 1975. Página 1501.

**Doc. N.º 175**

Citado en tomo1, página 617.

O'DONOGHUE, R.: “Theatre Survey. Superb Demonstration Of Verdi”. A.P.T. Recorte de prensa que escrito a máquina nos remite a Dublín, 23 de abril de 1975. Página 1502.

**Doc. N.º 176**

Citado en tomo1, página 618.

ROGGERO, L.: “A l'Opéra de Nice «La Forza del destino» suscite un triomphe...” A.P.T. Recorte de prensa atribuido a Niza, abril de 1975. Página 1503.

**Doc. N.º 177**

Citado en tomo1, página 627.

ARANDA: “Gran éxito de la representación de «La Dolores»”, en: *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 22 mayo 1975. Recorte de prensa cedido por Cristóbal García. Página 1504.

**Doc. N.º 178**

Citado en tomo1, página 631.

C.B.: “Successo di «Turandot» di Puccini. Il tenore Pedro Lavirgen sicurezza del canto lirico”. A.P.T. Recorte de prensa atribuido a agosto de 1975. Página 1505

**Doc. N.º 179**

Citado en tomo1, página 641.

PANKHURST, H. J.: "Opera's new faces. Carmen: Royal Opera House". A.P.T. Recorte de prensa, Londres, 1 noviembre 1975. Página 1506.

**Doc. N.º 180**

Citado en tomo1, página 641.

MANN, W.: "Carmen. Covent Garden". A.P.T. Recorte de prensa que nos remite al diario *The Times*, Londres, noviembre 1975. Página 1507.

**Doc. N.º 181**

Citado en tomo1, página 641.

"Cosmopolitan Carmen", en: *Evening Standard*, Londres, 3 noviembre 1975. A.P.T. Página 1508.

**Doc. N.º 182**

Citado en tomo1, página 644.

MARIO MODONESI, G.: "Inaugurata al «Comunale» la stagione lirica. Una bravissima parte di Carmen. Spettacolo felicemente diretto da Zoltan Pesko". A.P.T. Recorte de prensa atribuido a Bolonia, diciembre de 1975. Página 1509.

**Doc. N.º 183**

Citado en tomo1, página 644.

NICOLODI, F.: "Con Pesko e Puecher, Carmen a Bologna apre in grande stile la stagione". A.P.T. Recorte de prensa, Bolonia, diciembre 1975. Página 1510.

**Doc. N.º 184**

Citado en tomo1, página 648.

CAVICCHI, A.: "Il recital Lavirgen-Strow-Magiera al Comunale. Concerto per pochi intimi". A.P.T. Recorte de prensa, 21 enero 1976. Página 1511.

**Doc. N.º 185**

Citado en tomo1, página 650.

"Novità in discoteca. Lírica. Un concerto del tenore Lavirgen". A.P.T. Recorte de prensa alusivo al disco editado por Bongiovanni. Manuscrito nos remite a la fecha de 2 de octubre de 1976, en la que fue publicado en un diario de Génova, por el crítico G. Tartoni. Página 1512.

**Doc. N.º 186**

Citado en tomo1, página 651.

CAPUTO, P.: "Recensioni musica classica: Recital di Pedro Lavirgen". A.P.T. Recorte de prensa, *Musica e dischi*, n.º 361, julio 1976. Página 1513.

**Doc. N.º 187**

Citado en tomo1, página 658.

SPISSU, G.: “La seconda opera della stagione lirica al Massimo. Andrea Chénier d’alto livello”. A.P.T. Recorte de prensa, 28 febrero 1976. Página 1514.

**Doc. N.º 188**

Citado en tomo1, página 659.

FARA, N.: “Gli spettacoli. Triunfa al Massimo L’«Andrea Chenier» di Giordano. Affascina ancora le platee il poeta della rivoluzione”. A.P.T. Recorte de prensa, *L’Unione Sarda*, número 49. Atribuido a febrero de 1976. Página 1515.

**Doc. N.º 189**

Citado en tomo1, página 661.

COURET, M.: “«Aida» clôtüre la saison lyrique à l’Opéra de Nice”. A.P.T.. Recorte de prensa atribuido a abril de 1976. Página 1516.

**Doc. N.º 190**

Citado en tomo1, página 666.

ISOTTA, P.: “ L’«Aida» esaltata in Arena da un suggestivo «trionfo»”. A.P.T.. Recorte de prensa, *Il giornale degli spettacoli*, Verona, 20 julio 1976. Página 1517.

**Doc N.º 191**

Citado en tomo1, página 667.

ARRUGA, L.: “«Aida» tradizionale può diventare festa”. A.P.T. Recorte de prensa, *Il giorno*, Milán, 18 julio 1976. Página 1518.

**Doc N.º 192**

Citado en tomo1, página 672.

DE ROSSI, G.: “«Turandot» all’ insegna della professionalità”. A.P.T.. Recorte de prensa atribuido a enero de 1977. Página 1519.

**Doc. N.º 193**

Citado en tomo1, página 742.

“«La fuerza del destino» en la Zarzuela (5-VI-77)”, en: *La Hoja del Lunes*, 1977. A.P.T. Página 1520.

**Doc. N.º 194**

Citado en tomo1, página 760.

ENRÍQUEZ DE SALAMANCA, C.: “El instante glorioso. Los españoles triunfan en Viena”. A.P.T. Recorte de prensa atribuido a Ya, 10 febrero 1978. Página 1521.

**Doc. N.º 195**

Citado en tomo1, página 766.

A.P.T. Recorte de prensa que no conserva el título, firmado por LÓPEZ Y L. DE TEJADA, F., atribuido a mayo de 1978. Página 1522.

**Doc. N.º 196**

Citado en tomo1, página 766.

AGUADO, L.: “Caballé y Lavirgen vencidos por «Norma»”. A.P.T. Recorte de prensa, atribuido a Madrid, mayo de 1978. Página 1523.

**Doc. N.º 197**

Citado en tomo1, página 775.

ZIEGLER, J.: “Belgique. Liège. Otello”. A.P.T. Recorte de la revista *Opera Internacional*, p. 40 y 41, atribuido a 1978. Página 1524.

**Doc. N.º 198**

Citado en tomo1, página 776.

J. V. L.: “Chronique musicale. Un bel «Aida» a l’opera de Gand”. A.P.T.. Recorte de prensa, 19 enero 1979, p. 4. Página 1525.

**Doc. N.º 199**

Citado en tomo1, página 795.

TAVERNA-BECH, F.: “«Otello» en el Liceo. Éxito de Lavirgen y Mastromei”. A.P.T.. Recorte de prensa atribuida a la crítica correspondiente a la función del día 1 de diciembre de 1979. Página 1526.

**Doc. N.º 200**

Citado en tomo1, página 797.

NADAL, P.: “En el Liceo. «Otello», con Pedro Lavirgen”. Recorte de prensa cedido por su autor, *El Noticiero Universal*, diciembre 1979, p. 42. Página 1527.

**Doc. N.º 201**

Citado en tomo1, página 798.

VALLS, M.: “En el Liceo. Buena representación de «Otello», de Verdi”. A.P.T.. Recorte de prensa, crítica referida a la función del día 1 de diciembre 1979. Página 1528.

**Doc. N.º 202**

Citado en tomo1, página 804.

“Martirio chino”. A.P.T. Recorte de prensa atribuida a 1980. Página 1529.

**Doc. N.º 203**

Citado en tomo1, página 806.

RONDON, R.: “Carmen de Georges Bizet en Bellas Artes”. A.P.T. Recorte de prensa, México, 11 abril 1980. Página 1530.

**Doc. N.º 204**

Citado en tomo1, página 826.

STÉFANI, D.: “«Otello» en Montevideo. Entrevista al Tenor Español Pedro Lavirgen”. A.P.T. Recorte de prensa, atribuido a *El Día*, Montevideo, octubre 1980. Página 1531.



**Doc. N.º 205**

Citado en tomo1, página 828.

CERA, S.: “Fresh star with «Turandot»”. A.P.T. Recorte de prensa, atribuido a 1980. Página 1532.

**Doc. N.º 206**

Citado en tomo1, página 838.

LENK, C.: “Música. Esto Pasa”. A.P.T. Recorte de prensa, atribuido a *Diario Esto*, México, abril 1981, pp. 25 y 27. Página 1533.

**Doc. N.º 207**

Citado en tomo1, página 839.

TORRESARPI, J. A.: “Ópera. «Sansón y Dalila»”. A.P.T.. Recorte de prensa, México, 5 abril 1981. Página 1534.

**Doc. N.º 208**

Citado en tomo1, página 840.

“Espectáculos. «El mundo del espectáculo». A.P.T. Recorte de prensa, 9 abril 1981. Página 1535.

**Doc. N.º 209**

Citado en tomo 2, página 892.

GAGO, J. C.: “El tenor Pedro Lavirgen actuará en Santander el próximo día 11”. A.P.T.. Recorte de prensa atribuido a 1984. Sección Guía de cultura. Página 1536.

**Doc. N.º 210**

Citado en tomo1, página 900.

VÁZQUEZ, O.: “El recibimiento que nos han brindado nos ha emocionado a todos. A.P.T. Recorte de prensa, Cuba, con fecha 22 junio 1983. Página 1537.

**Doc. N.º 211**

Citado en tomo 2, página 914.

“Los cantantes denuncian la política lírica en España”. A.P.T. Recorte de prensa atribuido a julio de 1984. Página 1538.

**Doc. N.º 212**

Citado en tomo 2, página 924.

“Zarzuela con Lavirgen en las Arenas”. A.P.T. Recorte de prensa atribuida a julio de 1985. Página 1539.

**Doc. N.º 213**

Citado en tomo 2, página 925.

GARCÍA-PÉREZ, J.: “Actualidad en Barcelona: Antología de la Zarzuela”. Artículo perteneciente a la revista *Monsalvat*, p.57, que atribuimos a 1985. A.P.T. Página 1540.

**Doc. N.º 214**

Citado en tomo 2, página 940.

GUTIÉRREZ ARIAS, J. R.: “Concierto de Navidad”. A.P.T. Recorte de prensa. Escrito a mano nos remite *El Correo de Asturias*, 1986. Página 1541.

**Doc. N.º 215**

Citado en tomo 2, página 963.

PARDO, F.: “La ópera «Carmen» hizo vibrar el Coliseum”. A.P.T. Recorte de prensa, Santander julio 1988. Página 1542.

**Doc. N.º 216**

Citado en tomo 2, página 1017.

Recorte de prensa *El Mundo*. Atribuimos la fecha de su edición al 12 octubre de 1991. A.P.T. Página 1543.

**Doc. N.º 217**

Citado entomo 2, página 1063.

R. S.: “Astro, trionfa il bel canto. Premiato il tenore Pedro Lavirgen per 30 anni di carriera”. Recorte de prensa, 26 de junio de 1994. A.P.T. Página 1544.

**Doc. N.º 218**

Citado en tomo 2, página 1072.

JURADO, A. “La plaza donde nació Pedro Lavirgen llevará el nombre del famoso tenor”. Recorte de prensa, *Córdoba*. Cedido por M.<sup>a</sup> Pilar Lavirgen. Página 1545.

## **2. DOCUMENTOS**

### **Doc. N.º 1**

Acta de Nacimiento de Pedro Lavirgen. Acta del Libro 81, Folio 359 vuelto, Número 21, 887, correspondiente a la sección I del Registro Civil del Juzgado Comarcal de Bujalance (Córdoba).

**Doc. N.º 2**

“Otro éxito en el tercer programa del concurso de artistas noveles”. A.P.T. Reseña de prensa, la fecha manuscrita nos remite a mayo de 1948.

**Doc. N.º 3**

Fotografía de Pedro Lavirgen alusiva al tercer programa del concurso de artistas noveles. A.P.T. La fecha manuscrita nos remite a mayo de 1948.

**Doc. N.º 4**

Programa de mano. “Gran Velada Artístico-Musical en Homenaje al Hijo Predilecto y Párroco de la ciudad Fray Ladislao de Jesús María”. Colegio de La Milagrosa, Bujalance, 27 de junio de 1952.

**Doc. Nº 5**

Programa de mano. “Concierto Lírico Operístico para Soprano y Tenor”. Centro Gallego de Madrid, 18 de febrero de 1959. Parte interior.

**Doc. N.º 6**

H. A.: "Teatro Fleta. El éxito de «Marina»". A.P.T. Reseña de prensa atribuida a julio de 1959.



**Doc. N.º 7**

BERNARDOS, F.: “Teatro Fleta. Triunfo excepcional de la Ópera «Marina»”.  
A.P.T. Reseña de prensa, con fecha manuscrita atribuida a julio de 1959.

**Doc. N.º 8**

MIORGO: “Un hecho singular en el Fleta: de corista a protagonista de «Marina»”. A.P.T. Reseña de prensa atribuida a julio de 1959.

**Doc. N.º 9**

Programa de mano. Teatro de La Zarzuela: *Bohemios*. 1959. De los programas a los que hemos tenido acceso, es uno de los más antiguos en que Pedro Lavirgen aparece como solista.

**Doc. N.º 10**

BERNARDINO CORREA, J.: “Yo, el Teatro Pérez Galdós”. A.P.T. Reseña de Prensa atribuida a abril de 1961.

**Doc. N.º 11**

Programa de mano. Gran Temporada Lírica del Teatro Pérez Galdós de Las Palmas, 1961. Compañía Amadeo Vives.

**Doc. N.º 12**

Programa de mano. Teatro Pérez Galdós de Las Palmas: *Doña Francisquita*.  
Festivales de primavera, 18 de abril de 1961.

**Doc. N.º 13**

L. G. J.: “Visto y oído. Debut de la Compañía «Amadeo Vives», en el «Pérez Galdós», con «Doña Francisquita». A.P.T. Reseña de prensa atribuida a abril de 1961.

**Doc. N.º 14**

AGUSTÍN, H.: “Gran éxito de «Bohemios»”. A.P.T. Reseña de prensa atribuida a *Falange*, abril de 1961.



**Doc. N.º 15**

L. G. J.: “Visto y oído. La temporada lírica en el «Pérez Galdós». Excelente presentación de «Bohemios» en su nueva versión”. A.P.T. Reseña de prensa atribuida a abril de 1961.

**Doc. N.º 16**

CORREA, B.: “Pedro Lavirgen nos relata cómo pasó de ser solista de la iglesia de su pueblo a tenor de la compañía «Amadeo Vives»”. A.P.T. Reseña de prensa atribuida a Las Palmas, abril de 1961.

**Doc. N.º 17**

A. H.: “«La Viuda Alegre» anoche en función de gala”. A.P.T. Reseña de prensa atribuida *Falange*, abril de 1961.

**Doc. N.º 18**

ALMADI: “Teatro Lírico. Nuevo estreno de «Bohemios»; un espectáculo de hoy, con materias primas del ayer”. A.P.T. Reseña de prensa, 8 de mayo de 1961.

**Doc. N.º 19**

“Lope de Vega. «Bohemios»”. A.P.T. Reseña de prensa atribuida a mayo de 1961.

**Doc. N.º 20**

M. F.: “La Compañía Lírica «Amadeo Vives» inauguró la temporada de zarzuela, en el Lope de Vega, con la nueva versión de «Bohemios», en: *ABC*, Sevilla, mayo 1961. A.P.T.

**Doc. N.º 21**

E.S.P.: “Informaciones y noticias teatrales y cinematográficas. Brillante representación de «La viuda alegre», por la compañía lírica «Amadeo Vives»”.  
A.P.T. Reseña de prensa, atribuida a *ABC*, mayo de 1961.

**Doc. N.º 22**

J. F. B.: “En el Campoamor. Revisión y reposición de «La Viuda Alegre» de Franz Lehar”. A.P.T. Reseña de prensa, *La Nueva España*, p. 8, atribuida a junio de 1961.



**Doc. N.º 23**

LESS, A.: “Campoamor. Presentación de la compañía lírica Amadeo Vives”.  
A.P.T. Reseña de prensa atribuida a junio de 1961.

**Doc. N.º 24**

G.: “Festivales de España. «La viuda alegre» y «Doña Francisquita»”. A.P.T.  
Reseña de prensa atribuida a Valencia, julio de 1961.

**Doc. N.º 25**

FEDERICO: “La ejemplar «Doña Francisquita» de Amadeo Vives, por la compañía que lleva su nombre”.A.P.T. Reseña de prensa, 25 julio 1961, atribuida a la localidad de Valencia.

**Doc. N.º 26**

ANFEL INARAJA: "Música. «La viuda alegre» por la «Compañía Amadeo Vives»". A.P.T. Reseña de prensa atribuida a 1961.

**Doc. N.º 27**

GOÑI DE AYALA, T.: «La viuda alegre», en el Victoria Eugenia”. A.P.T.  
Reseña de prensa atribuida a 1961.

**Doc. N.º 28**

VIDIEL: “El lírico continúa en auge”. A.P.T. Reseña de prensa, Barcelona 4 de septiembre de 1961.

**Doc. N.º 29**

ZANNI, U. F.: “Teatros. Teatro Griego de Montjuich. Brillante reposición de las zarzuelas «La revoltosa» y «Gigantes y Cabezudos»”. A.P.T. Reseña de Prensa, atribuida a 1961.

**Doc. N.º 30**

“Principal. Apoteósico éxito de la gran compañía lírica «Amadeo Vives», en su presentación con «Doña Francisquita». A.P.T. Reseña de Prensa, 14 de diciembre de 1961.



**Doc. N.º 31**

BERNARDOS, F.: “Triunfó la compañía «Amadeo Vives» con «Doña Francisquita»”. A.P.T. Reseña de prensa, 14 de diciembre de 1961, p. 5.

**Doc. N.º 32**

CISTUE: “Teatro Principal. Estreno de la nueva versión de «Bohemios» por la compañía «Amadeo Vives»”. A.P.T. Reseña de prensa, diciembre de 1961.

**Doc. N.º 33**

H. A.: “Grandioso éxito del estreno de la nueva versión de «Bohemios» en el teatro Principal”. A.P.T. Reseña de prensa, p. 11, atribuida a 1961.

**Doc. N.º 34**

BERNRDOS, F.: “Ayer, en el teatro Principal, Estreno de una nueva versión de la zarzuela «Bohemios»”.A.P.T. Reseña de prensa atribuida a 1961.Creemos que se produce un error tipográfico cuando lo correcto debe ser Bernardos.

**Doc. N.º 35**

F. B.: “Éxito de la «Viuda Alegre»”. A.P.T. Reseña de prensa, *Amanecer*, atribuida a 1961.

**Doc. N.º 36**

“Calderón. Presentación de la compañía lírica «Amadeo Vives» con «Doña Francisquita». A.P.T. Reseña de prensa, atribuida a abril de 1962.

**Doc. N.º 37**

DE CALA, M.: “En el Calderón. Grandioso éxito de la ópera «Marina» por la Compañía Lírica «Amadeo Vives»”. A.P.T. Reseña de prensa atribuida a 1962.

**Doc. N.º 38**

“Terminó la temporada lírica”. A.P.T. Reseña de prensa atribuida a 1962.



**Doc. N.º 39**

A. M. T.: “CALDERÓN. Representaciones de la ópera «Marina», por la Compañía Amadeo Vives”, en: *La Vanguardia Española*. A.P.T. Reseña de prensa atribuida a 1962.

**Doc. N.º 40**

B.: “En Festivales de España volvió al Campoamor «Marina»”. A.P.T. Reseña de prensa, 9 junio de 1962.

**Doc. N.º 41**

LESS, A: “Festivales de España. Presentación de la Compañía «Amadeo Vives»”.  
A.P.T. Reseña de prensa, 9 junio de 1962.

**Doc. N.º 42**

TAMINO: “Festivales de España. Reposición de «Marina» en el Campoamor”.

A.P.T. Recorte de prensa atribuido a junio de 1962.

**Doc. N.º 43**

LESS, A.: “Festivales de España. Otro clamoroso éxito: «Doña Francisquita»”.

A.P.T. Reseña de prensa atribuido a junio de 1962.

**Doc. N.º 44**

LESS, A: “Festivales de España. Homenaje a la zarzuela”. A.P.T. Reseña de prensa atribuido a junio de 1962.

**Doc. N.º 45**

TAMINO: “Festivales de España. Gran festival de la zarzuela” A.P.T. Reseña de prensa atribuido a junio de 1962.

**Doc. N.º 46**

TAMINO: “Festivales de España. Reposición de «La viuda alegre»”. A.P.T..  
Reseña de prensa atribuido a junio de 1962.



**Doc N.º 47**

DELGADO: “Festivales de España, en la Plaza Mayor. Clamoroso triunfo de la Compañía Amadeo Vives, con «Marina»”. A.P.T. Reseña de prensa, Salamanca, p. 6. Atribuido a 1962.

**Doc. N.º 48**

ECHEVESTÉ, C.: “Festivales de España. Gran éxito de «Doña Francisquita» por la compañía lírica «Amadeo Vives»”. A.P.T. Recorte de prensa atribuido a 1962.

**Doc. N.º 49**

J. L. P.: “Magnífica actuación de la compañía lírica «Amadeo Vives»”, en el Bretón de los Herreros. A.P.T.. Reseña de prensa, atribuida a 22 de agosto de 1962.

**Doc. N.º 50**

DE CASTRO BLANCO, R: “La Compañía «Amadeo Vives» se lució en el Festival de la zarzuela”. Archivo del tenor. Reseña de Prensa, *La Voz de Galicia*, agosto de 1962.

**Doc. N.º 51**

CASTRO BLANCO, R.: “Festivales de España en la Plaza de Toros. Una lucida representación de la ópera «Carmen»”. A.P.T.. Reseña de prensa. *La Voz de Galicia*, atribuido a agosto de 1962.

**Doc. N.º 52**

M.S.L.: “Festivales de España. El domingo se despidió la Compañía «Amadeo Vives» con la ópera «Carmen»”. A.P.T. Reseña de prensa, agosto de 1962.

**Doc. N.º 53**

“Arango. Doña Francisquita”. A.P.T. Reseña de prensa, atribuida a 1962.

**Doc. N.º 54**

ARIAS, A.: “Espectáculos. Arango, «La viuda alegre»”. A.P.T. Reseña de prensa atribuida a 1962.



**Doc. N.º 55**

ARBESU, D.: “Una mezcla de Caruso, Fleta y Lázaro, el tenor ideal para Pedro Lavirgen”. A.P.T. Reseña de prensa atribuida a septiembre de 1962.

**Doc. N.º 56**

G.: "Principal. «Luisa Fernanda». A.P.T. Reseña de prensa, p. 8, atribuida a noviembre de 1962.

**Doc. N.º 57**

G.: "Escenarios. Principal. «Marina»". A.P.T. Reseña de prensa, *Levante* 18 noviembre de 1962.

**Doc. N.º 58**

G.: “Gran éxito de «La Bruja», en el Principal”. A.P.T. Reseña de prensa, *Levante*, 24 noviembre 1962.

**Doc. N.º 59**

F.C.P.: "Inauguración de la temporada lírica en la Zarzuela con «Doña Francisquita»". A.P.T. Reseña de prensa atribuida a diciembre de 1962.

**Doc. N.º 60**

TÉLLEZ MORENO, J.: “Crónica de Teatro. Gran éxito de «El Caserío» en la zarzuela”. A.P.T. Reseña de prensa atribuida a 1963.

**Doc. N.º 61**

HERRERO MINGORANCE, R.: “Pedro Lavirgen, Premio nacional de Interpretación Lírica 1962”. A.P.T. Recorte de prensa, enero de 1963, p. 16.

**Doc. N.º 62**

PENÍN CASTILLO, I.: “Pedro Lavirgen, el gran tenor descubierto por Tamayo”.

A.P.T. Reseña de prensa.



**Doc. N.º 63**

“Premio Nacional de Interpretación Lírica 1962”. A.P.T. Reseña de prensa.

**Doc. N.º 64**

CALPE: “Punto y aparte: «La oportunidad» se llama Zaragoza...”. A.P.T. Reseña de prensa, p. 3, manuscrito nos remite al *Heraldo de Aragón* con fecha 10 enero 1963.

**Doc. N.º 65**

“El Miércoles y Jueves Santos, «Miserere» en el teatro San Fernando”. A.P.T.  
Reseña de prensa atribuida a una fecha posterior al éxito de *Carmen* de 1962.

**Doc. N.º 66**

EL BAJO CONTINUO: “«El Miserere» de Eslava en el teatro San Fernando.” El maestro Braña, la Asociación Coral y los demás intérpretes fueron muy aplaudidos. A.P.T.. Reseña de prensa atribuida a 1963.

**Doc. N.º 67**

B.: “«El Caserío», de Guridi, fue un éxito total para la compañía lírica «Amadeo Vives»”. A.P.T.. Reseña de prensa, manuscrita nos remite a junio de 1963.

**Doc. N.º 68**

LESS, A.: “Festivales de España en Oviedo. Compañía Lírica «Amadeo Vives»: «El Caserío»”. A.P.T.. Reseña de prensa, manuscrita nos remite a junio de 1963.

**Doc. N.º 69**

B.: “Campoamor. «Doña Francisquita»”, para despedida de la compañía lírica «Amadeo Vives». A.P.T. Reseña de prensa, atribuida a junio de 1963.

**Doc. N.º 70**

LESS, A.: “Festivales de España en Oviedo. Final: gran triunfo del Tenor Pedro Lavirgen”. Archivo privado del tenor. Reseña de prensa, atribuida a junio 1963.



**Doc. N.º 71**

“VI Festival de La Costa del Sol: «Alma de Dios» y «Gigantes y Cabezudos»”.  
Subtítulo: Se prepara el acontecimiento final: «Carmen». A.P.T. Reseña de  
prensa, periódico de la Costa, 16 de julio de 1963.

**Doc. N.º 72**

PÉREZ GIL, F. J.: “En el Auditórium de Castrelos. Se presentó con gran éxito la compañía lírica «Amadeo Vives» con «El Caserío»”. A.P.T. Recorte de prensa, Vigo, atribuida a julio de 1963.

**Doc. N.º 73**

Citado entomo 2, página

DE CASTRO BLANCO, R.: “Festivales de España en la Plaza de Toros. La lluvia obligó a suspender la función de ayer”. A.P.T. Recorte de prensa, *La Voz de Galicia*, atribuida a 1963.

**Doc. N.º 74**

J. S. C.: "XII Festival Internacional de Santander. «Carmen», por la Compañía Lírica «Amadeo Vives»".A.P.T. Recorte de prensa, 22 agosto 1963.

**Doc. N.º 75**

BELDERRAIN: “Brillante representación de Carmen en la Plaza de Toros”.  
A.P.T. Reseña de prensa, 8 septiembre 1963.

**Doc. N.º 76**

G: "Principal, «Doña Francisquita»". A.P.T.. Recorte de Prensa, atribuido a enero de 1964, Valencia.

**Doc. N.º 77**

PORTILLO: “«Carmen»: Una brillante y espectacular representación”. A.P.T.  
Recorte de prensa, atribuido Valencia, febrero de 1964.

**Doc. N.º 77**  
(Continuación)



**Doc. N.º 78**

“Medallas y Minervas”. A.P.T.

**Doc. N.º 79**

S. F.: “«Doña Francisquita» no Coliseu”. A.P.T Recorte de prensa atribuido a *Diario Popular*, Lisboa, marzo de 1964.

**Doc. N.º 80**

DE FREITAS, M.<sup>a</sup> H.: “A «Carmen» no coliseu com uma deslumbrante encenação de José Tamayo”. A.P.T. Recorte de prensa atribuido a marzo de 1964.

**Doc. N.º 81**

J.F.B.: “A ópera «Carmen», de Bizet, teve uma encenação de grande espectáculo, no coliseu”. A.P.T. Recorte de prensa, atribuido a Lisboa, marzo de 1964.

**Doc. N.º 82**

A. J. P.: “Ópera no Coliseu. «Carmen» de Bizet”. A.P.T. Recorte de prensa, atribuido a *Jornal do comercio*, Lisboa, marzo de 1964.

**Doc. N.º 83**

A.J.P.: “Vida musical. Melodias de Cruz e Sousa”. A.P.T. Recorte de prensa, atribuido a Lisboa, marzo de 1964.

**Doc. N.º 84**

L. R.: “Éxito de Pedro Lavirgen”. A.P.T. Recorte de prensa. Escrito a máquina nos remite a *Comercio*, Gijón, 7 mayo 1964.

**Doc. N.º 85**

“Género Lírico. Ópera y zarzuela”. A.P.T. Recorte de prensa. Escrito a máquina nos remite a *Dígame*, Gijón, 12 mayo 1964.



**Doc. N.º 86**

NAS: «El Carnaval de Venecia». A.P.T. Recorte de prensa. Manuscrito señala *La Gaceta del Norte*, 27 de agosto de 1964.

**Doc. N.º 87**

NAS: “«Doña Francisquita» en el Coliseo”. A.P.T. Recorte de prensa que atribuido a *La Gaceta del Norte*, agosto de 1964.

**Doc. N.º 88**

ASENSIO, A.: “La entrevista del día. Pedro Lavirgen, a la ópera”. A.P.T..  
Recorte de prensa atribuido a 1964.

**Doc. N.º 89**

“El tenor Pedro Lavirgen de quien...” A.P.T.. Recorte de prensa, manuscrito nos remite a *Hoja del Lunes*, Oviedo, 26 de octubre de 1964.

**Doc. N.º 90**

CLARIÓN: “Música. Músicos cordobeses profetas fuera de su tierra”. A.P.T.  
Recorte de prensa atribuido a *Córdoba*, 1964.

**Doc. N.º 91**

“Carta de Gijón”. A.P.T. Recorte de Prensa. Por el contenido de la misma la atribuimos a una fecha posterior al 19 de noviembre de 1964.

**Doc N.º 92**

SUPLENTE: “El «Miserere», de Eslava en feliz interpretación”. A.P.T. Recorte de prensa, Sevilla, 15 de abril de 1965.

**Doc. N.º 93**

CORREA BENINGFIELD, B.: “Impresiones. Temporada de Zarzuela en el Pérez Galdós”. A.P.T. Reseña de prensa que manuscrito nos remite a *Diario de Las Palmas*, 27 de abril de 1965.



**Doc. N.º 94**

FERNÁNDEZ-CID, A.: “II Festival de la Ópera «Amaya», de Guridi”. A.P.T.  
Recorte de prensa atribuido a Madrid, junio de 1965.

**Doc. N.º 95**

ESPINÓS ORLANDO, J.: “Ópera en la zarzuela. «Amaya», de Jesús Guridi. Homenaje al gran compositor vasco”. A.P.T. Reseña de prensa, atribuido a Madrid, junio de 1965.

**Doc. N.º 96**

I.C.E.: “«Doña Francisquita», en el Teatro Arango”. A.P.T. Recorte de prensa, escrito a mano se señala *El Comercio*, Gijón, 9 de junio de 1965.

**Doc. N.º 97**

LÓPEZ-RIESTRA: “Festivales de España. Una gran compañía de zarzuela con una gran orquesta”. A.P.T. Recorte de prensa, escrito a mano se señala *Voluntad*, Gijón, 9 de junio de 1965.

**Doc. N.º 98**

Véase I.C.F.: «Marina», en el Arango”. Recorte de prensa, escrito a mano figura *El Comercio*, 15 de junio de 1965. A.P.T.

**Doc N.º 99**

CABARGA, J. S.: “XIV Festival Internacional. La representación de «Doña Francisquita», en: A.P.T. Recorte de prensa, atribuido a Santander, agosto de 1965.

**Doc. N.º 100**

A. de I.: “Por nuestros Teatros. Bellas Artes. «Turandot»”. A.P.T. Recorte de prensa, atribuido a *El Redondel*, México, octubre de 1965.

**Doc. N.º 101**

PULIDO, E. “De Música y Músicos. La ópera Turandot...” A.P.T. Recorte de prensa atribuido a *Novedades*, México, octubre de 1965.



**Doc. N.º 102**

CASTEGNARO, D.: “Anoche en la ópera”. A.P.T. Recorte de prensa, atribuido a México, octubre de 1965.

**Doc. N.º 103**

LÓPEZ, M.: “Flawless Production. Bellas Artes «Arrives» with truly grand opera in Nilsson’s «Turandot»”. A.P.T. Recorte de prensa, manuscrito nos remite a *City Times*, octubre de 1965.

**Doc. N.º 104**

JUNIUS: “«Turandot», 2ª vez”. A.P.T. Recorte de prensa *Excelsior*, México, octubre de 1965.

**Doc. N.º 105**

CASTEGNARO, D.: “Anoche en la ópera”. A.P.T. Recorte de prensa atribuido a México, octubre de 1965.

**Doc. N.º 106**

LÓPEZ RUESTRA: “Ambiciones líricas para el gran Gijón”. A.P.T. Recorte de prensa, *Voluntad*, Gijón, atribuido a 1964.

**Doc. N.º 107**

LÓPEZ RIESTRA: “Cuando la música es noticia”. A.P.T. Recorte de prensa, *Voluntad*, Gijón, atribuido a 1965.

**Doc. N.º 108**

A de I.: “Bellas Artes, “La Cenerentola”. A.P.T. Recorte de prensa, manuscrito nos remite a *El Redondel*, 1 octubre de 1966.

**Doc. N.º 109**

PENIQUE: “Pedro Lavirgen”. A.P.T. Recorte de prensa atribuido a 1966.



**Doc. N.º 110**

MENÉNDEZ ALEYXANDRE, A.: “Una «Carmen» histórica por Grace Bumbry y Pedro Lavirgen”. A.P.T. Recorte de prensa, atribuido a *La Prensa*, diciembre de 1966.

**Doc. N.º 111**

VIVO, R.: “Una extraordinaria versión de «Carmen» en las voces de Grace Bumbry y Pedro Lavirgen”. A.P.T. Recorte de prensa, p. 87, atribuido a diciembre de 1966.

**Doc. N.º 112**

“El ministro de Marina en el gran Teatro del Liceo”. A.P.T. Recorte de prensa, atribuido a enero de 1968.

**Doc. N.º 113**

GALINDO, F.: “V Festival de ópera. «Tosca»”. A.P.T. Recorte de prensa, Madrid, 30 abril 1968.

**Doc. N.º 114**

ARCE, J.: “Gran éxito de la ópera «Aida» de Verdi, en el Teatro Principal”.  
A.P.T.. Recorte de prensa, Zaragoza, 19 mayo 1968, p. 21.

**Doc. N.º 115**

FERNÁNDEZ ARIAS, R.: “Lección de canto, en el Arango”. A.P.T., recorte de prensa que escrito a máquina nos remite a *El Comercio*, Gijón, 24 de mayo de 1968.

**Doc. N.º 116**

IGLESIAS, M.<sup>a</sup> A.: “Ópera en Festivales de España «Aida»”. A.P.T. Recorte de prensa, atribuido a *Informaciones*, Madrid, julio de 1968.

**Doc. N.º 117**

“«Aida» en el Festival de Madrid”. A.P.T. Recorte de prensa, atribuido a julio de 1968.



**Doc. N.º 118**

*Aida* en Szegel. A.P.T. Recorte de prensa, atribuido a 1968.

**Doc. N.º 119**

“El tenor Pedro Lavirgen se desmayó cuando cantaba”. A.P.T. Recorte de prensa, escrito del día 15 y transmitido por Cifra. Atribuido a 1968.

**Doc. N.º 120**

LORÉN, J. A.: "Pedro Lavirgen". A.P.T. Recorte de prensa, diciembre 1968.

**Doc. N.º 121**

“Éxito de Pedro Lavirgen en Nueva York”. A.P.T. Recorte de prensa, 19 de diciembre de 1968.

**Doc. N.º 122**

ARMENGOL, J.: "Pedro Lavirgen, el cordobés de la ópera". A.P.T.bRecorte de prensa, atribuido a 1968.

**Doc. N.º 123**

JIMÉNEZ NIETO: “Notas musicales. El año musical 1968 se cierra con la imposición al tenor PEDRO LAVIRGEN de la «Medalla de Oro» del Gran Teatro Liceo de Barcelona”.

**Doc. N.º 124**

“Pedro Lavirgen ofrenda su medalla de oro a Miguel Barrosa”. A.P.T.. Recorte de prensa, 19 enero 1969.

**Doc. N.º 125**

CHIECO, F.: “La stagione lirica al Petruzzelli. Nella trionfale grandiosità di «Aida» la «summa» della teatralità verdiana”. A.P.T. Recorte de prensa, 2 febrero 1969.



**Doc. N.º 125**  
(Continuación)

**Doc. N.º 126**

“En Chile, el tenor Lavirgen debutó sólo en el disco”. A.P.T.. Recorte de prensa atribuido a 1969.

**Doc. N.º 127**

Recorte de Prensa, *Destino*, Barcelona, 22 noviembre 1969.

**Doc. N.º 128**

L. G. M.: “Dos óperas y dos conciertos”. Noticia cedida por Pablo de Nadal.  
Recorte de Prensa, Barcelona, 17 noviembre 1969.

**Doc. N.º 129**

BORRÁS DE PALAU, M.: “En el Liceo. Inauguración de la temporada de ópera con «Carmen» de Bizet”. Noticia de prensa cedida por Pablo de Nadal. Recorte de prensa que atribuimos al periódico *El Correo Catalán*, Barcelona, noviembre de 1969.

**Doc. N.º 130**

L. G. M.: «La Dolores» de Bretón, en el Liceo”. Recorte de prensa cedido por Pablo de Nadal, atribuido a diciembre de 1969.

**Doc. N.º 131**

FRANCÉS, C.: “Vistosa reposición de la ópera «La Dolores», de Bretón”. Noticia cedida por Pablo de Nadal. Recorte de prensa atribuido a *Solidaridad Nacional*, diciembre 1969.

**Doc. N.º 132**

“Cordobeses en el mundo. Pedro Lavirgen canta «La Dolores» en el Liceo de Barcelona”. A.P.T. Recorte de prensa, atribuido a Clarión, *Córdoba* diciembre 1969.



**Doc. N.º 133**

ACTON, C.: “D.G.O.S.’s «Rigoletto» al Gaiety”. A.P.T. Recorte de prensa atribuido a Dublín, abril de 1970.

**Doc. N.º 134**

ACTON, C.: “Good final opera of DGOS season”. A.P.T. Recorte de prensa atribuido a Dublín, abril de 1970.

SÚILLEABHÄIN, T.O.: “Authoritative singing in «Chenier»”. A.P.T. Recorte de prensa atribuido a Dublín, abril de 1970.

**Doc. N.º 135**

P.F.B.: “Fine production of «Andrea Chenier»”. A.P.T. Recorte de prensa atribuido a Dublín, abril de 1970.

**Doc. N.º 136**

“Cordobeses en el mundo”. A.P.T. Recorte de prensa, atribuido a *Córdoba*, 1970.

**Doc. N.º 137**

LLADÓ, C.: “Pedro Lavirgen”. A.P.T. Recorte de prensa, atribuido a mayo-junio de 1970.

**Doc. N.º 138**

ARNOSI, E.: “Buenos-Ayres. La Saison Lyrique au Théâtre Colon”. A.P.T.  
Artículo de revista atribuido a julio de 1970.

**Doc. N.º 139**

Recorte de un artículo de la Revista *Opera Internacional*, firmado por Sergio Segalini Cedido por Guillermo Orozco.

**Doc. N.º 140**

CLARIÓN: “Éxito de Pedro Lavirgen en la gala inaugural del Liceo de Barcelona”. A.P.T. Recorte de prensa, atribuido a *Córdoba*, noviembre 1970.



**Doc. N.º 141**

HERMANN WILHELM, K.: “La ópera en tres diferentes ciudades de los Estados Unidos”. Subtítulo: Pedro Lavirgen triunfa en Filadelfia. A.P.T. Recorte de prensa, 9 mayo 1971.

**Doc. N.º 142**

YEPES, G. A.: “A propósito de «Gran estreno»”.A.P.T. Recorte de prensa, atribuido a *El Epectador*, junio 1971.

**Doc. N.º 143**

DE GREIFF, O.: “Trovador, excepcional”. A.P.T. Recorte de prensa, 23 junio 1971.

**Doc. N.º 144**

“Los criollos en la ópera”. A.P.T. Recorte de prensa atribuido a Bogotá, junio de 1971.

**Doc. N.º 145**

FERNÁNDEZ-CID, A: “Desde La Coruña. Cantantes de España en el XIII Festival”. Archivo privado de tenor. Recorte de prensa atribuido a 1971.

**Doc. N.º 146**

INARAJA, A: “La XXXII Quincena Musical de San Sebastián en los Festivales de España”. A.P.T. Recorte de prensa atribuido a septiembre de 1971.

**Doc. N.º 147**

DE OÑATE, I.: “Definitivo: No llega Franco Corelli para «Carmen»”. A.P.T.  
Recorte de prensa atribuido a Bilbao, septiembre 1971.

**Doc. N.º 148**

“La ópera vista por dentro. Ya ha sonado la ovación del festival...” A.P.T.  
Recorte de prensa atribuido a *El Correo Español-El Pueblo Vasco*, septiembre de 1971.



**Doc. N.º 149**

PRINCIPADO: “Hoy, con «Carmen», comienzo de la temporada”. A.P.T. Recorte de prensa atribuido a Oviedo, septiembre de 1971.

**Doc. N.º 150**

“Ópera. Andrea Chenier, de Giordano”. A.P.T. Recorte de prensa atribuido a Oviedo, septiembre de 1971.

**Doc. N.º 151**

ARNAU, J.: “Gran Teatro del Liceo. Brillantes representaciones de «Cavalleria Rusticana» y de «I Pagliacci»”. A.P.T. Recorte de prensa, atribuido a *TeleExpres*, Barcelona diciembre de 1971.

**Doc. N.º 152**

PARMENTOLA, C.: “Una «Carmen» che riavvicina i giovani al teatro lirico”.  
A.P.T. Recorte de prensa atribuido a diciembre de 1971.

**Doc. N.º 153**

Recorte de prensa “Rassegna melodrammatica”. Texto de Alfredo Parente publicado en *Il Mattino*, de fecha 17 diciembre 1972. A.P.T.

**Doc. N.º 154**

JULIEN, P.: “«Aïda» de Verdi à prestige de la musique”. A.P.T. Recorte de prensa atribuido a París abril de 1973.

**Doc. N.º 155**

PALMA CARRILLO, F.: “Un gran Trovatore”. A.P.T. Recorte de prensa, Caracas, mayo de 1973.

**Doc. N.º 156**

BATALLÁN, L: "Tres Noches en la ópera". A.P.T. Recorte de prensa, atribuido a Caracas, mayo 1973.



**Doc. N.º 157**

E. L.-Ch. A.: «Turandot» de Puccini, para la A.V.A.O., en el Principal”. A.P.T.  
Recorte de prensa, 17 mayo 1973.

**Doc. N.º 158**

BARCE, R.: "Música. X Festival de la Ópera «Carmen», de Bizet". A.P.T.  
Recorte de prensa, Madrid, 12 junio 1973.

**Doc. N.º 159**

SOPENA IBAÑEZ, F.: “El Mundo de la Música. Ópera en Madrid: versión espectacular de «Carmen»”. A.P.T. Recorte de prensa atribuido a Madrid, junio de 1973.

**Doc. N.º 160**

DEL CAMPO, A.: Una «Carmen» delirantemente ovacionada”. A.P.T. Recorte de prensa atribuido a Madrid, junio de 1973.

**Doc. N.º 161**

RUIZ COCA, F.: “Éxito de Pedro Lavirgen y Odón Alonso, en «Carmen», de Bizet”. A.P.T. Recorte de prensa atribuido a Madrid, junio de 1973.

**Doc. N.º 162**

F. L. y L. T.: Representación de «Carmen». A.P.T. Recorte de prensa Madrid, junio 1973.

**Doc. N.º 163**

FERNÁNDEZ CID, A.: “Desde la Coruña. El XXI Festival de los «Amigos de la Ópera». A.P.T. Recorte de prensa que manuscrito nos remite a *La Vanguardia Española*, Barcelona, 14 agosto 1973.

**Doc. N.º 164**

G. P.: Suceso di Lavirgen a «Gli amici della Lirica». A.P.T. Recorte de prensa, lo atribuimos a *Gazzetta di Mantova*, febrero de 1974.



**Doc. N.º 165**

PINELLI, M.: “Felice chiusura della stagione lirica”. A.P.T. Recorte de prensa, Pisa, 16 marzo 1974.

**Doc. N.º 166**

“Aida: ventiduesima recita consecutiva senza interruzioni”. A.P.T. Recorte de prensa, atribuido a Verona, agosto de 1974.

**Doc. N.º 167**

“Gran Teatro del Liceo. Extraordinaria versión de «La forza del destino», de Verdi”. A.P.T. Recorte de prensa atribuido a diciembre de 1974.

**Doc. N.º 168**

ARNAU, J.: “Cuarta «Carmen» del ciclo conmemorativo del centenario del estreno”. A.P.T. Recorte de prensa atribuido a *TeleExpres*, Barcelona, enero de 1975.

**Doc. N.º 169**

ARNAU, J.: «Macbeth», de Giuseppe Verdi”. A.P.T. Recorte de prensa atribuido a *TeleExpres*, Barcelona, enero de 1975.

**Doc. N.º 170**

“«Carmen» a braccio di fero più forte della neozelandese”. A.P.T. Recorte de prensa, 24 enero 1975.

**Doc. N.º 170**  
(Continuación)

**Doc. N.º 171**

F. C.: “«Carmen», un secolo di vita e di travagli”. A.P.T. Recorte de prensa, 26 enero 1975.



**Doc. N.º 171**  
(Continuación)

**Doc. N.º 172**

ARNAU, J.: “Crítica de ópera. «La Dolores», de Bretón”. A.P.T. Recorte de prensa atribuido a *TeleExpres*, Barcelona, febrero de 1975.

**Doc. N.º 173**

MALUQUER, J.: “Ópera en el Liceo. «La Dolores», de Bretón”. A.P.T. Recorte de prensa atribuido a Barcelona, febrero de 1975.

**Doc. N.º 174**

KING-MAN, L.: "A moving musical experience". A.P.T. Recorte de prensa, Hong Kong, Arts Festival, 25 febrero 1975.

**Doc. N.º 175**

O'DONOGHUE, R.: "Theatre Survey. Superb Demonstration Of Verdi". A.P.T.  
Recorte de prensa que escrito a máquina nos remite a Dublín, 23 de abril de  
1975.

**Doc. N.º 176**

ROGGERO, L.: “A l’Opéra de Nice «La Forza del destino» suscite un triomphe...”. A.P.T. Recorte de prensa atribuido a Niza, abril de 1975.

**Doc. N.º 177**

ARANDA: “Gran éxito de la representación de «La Dolores»”, en: *Heraldo de Aragón*, Zaragoza, 22 mayo 1975. Recorte de prensa cedido por Cristóbal García.

**Doc. N.º 178**

C.B.: “Suceso di «Turandot» di Puccini. Il tenore Pedro Lavirgen sicurezza del canto lirico”. A.P.T. Recorte de prensa atribuido a agosto de 1975.



**Doc. N.º 179**

PANKHURST, H. J.: "Opera's new faces. Carmen: Royal Opera House". A.P.T.  
Recorte de prensa, Londres, 1 noviembre 1975.

**Doc. N.º 180**

MANN, W.: "Carmen. Covent Garden". A.P.T. Recorte de prensa que nos remite al diario *The Times*, Londres, noviembre 1975.

**Doc. N.º 181**

“Cosmopolitan Carmen”, en: *Evening Standard*, Londres, 3 noviembre 1975.  
A.P.T.

**Doc. N.º 182**

MARIO MODONESI, G.: “Inaugurata al «Comunale» la stagione lirica. Una bravissima parte di Carmen. Spettacolo felicemente diretto da Zoltan Pesko”. A.P.T. Recorte de prensa atribuido a Bologna, diciembre de 1975.

**Doc. N.º 183**

NICOLODI, F.: “Con Pesko e Puecher, Carmen a Bologna apre in grande stile la stagione”. A.P.T. Recorte de prensa, Bologna, diciembre 1975.

**Doc. N.º 184**

CAVICCHI, A.: “Il recital Lavirgen-Strow-Magiera al Comunale. Concerto per pochi intimi”. A.P.T. Recorte de prensa, 21 enero 1976.

**Doc. N.º 185**

“Novità in discoteca. Lírica. Un concerto del tenore Lavirgen”. A.P.T. Recorte de prensa alusivo al disco editado por Bongiovanni. Manuscrito nos remite a la fecha de 2 de octubre de 1976, en la que fue publicado en un diario de Génova, por el crítico G. Tartoni.

**Doc. N.º 186**

CAPUTO, P.: “Recensioni musica classica: Recital di Pedro Lavirgen”. A.P.T. Recorte de prensa, *Musica e dischi*, n.º 361, julio 1976.



**Doc. N.º 187**

SPISSU, G.: “La seconda opera della stagione lirica al Massimo. Andrea Chénier d’alto livello”. A.P.T. Recorte de prensa, 28 febrero 1976.

**Doc. N.º 188**

FARA, N.: “Gli spettacoli. Triunfa al Massimo L’«Andrea Chenier» di Giordano. Affascina ancora le platee il poeta della rivoluzione”. A.P.T. Recorte de prensa, *L’Unione Sarda*, número 49. Atribuido a febrero de 1976.

**Doc. N.º 189**

COURET, M.: «Aida» clôture la saison lyrique à l'Opéra de Nice". A.P.T.  
Recorte de prensa atribuido a abril de 1976.

**Doc. N.º 190**

ISOTTA, P.: “ L'«Aida» esaltata in Arena da un suggestivo «trionfo»”. A.P.T.  
Recorte de prensa, *Il giornale degli spettacoli*, Verona, 20 julio 1976.

**Doc N.º 191**

ARRUGA, L.: “«Aida» tradizionale può diventare festa”. A.P.T. Recorte de prensa, *Il giorno*, Milán, 18 julio 1976.

**Doc N.º 192**

DE ROSSI, G.: “«Turandot» all’ insegna della professionalità”. A.P.T. Recorte de prensa atribuido a enero de 1977.

**Doc. N.º 193**

“«La forza del destino» en la Zarzuela (5-VI-77)”, en: *La Hoja del Lunes*, 1977.  
A.P.T.

**Doc. N.º 194**

ENRÍQUEZ DE SALAMANCA, C.: “El instante glorioso. Los españoles triunfan en Viena”. A.P.T. Recorte de prensa atribuido a *Ya*, 10 febrero 1978.



**Doc. N.º 195**

A.P.T. Recorte de prensa que no conserva el título, firmado por LÓPEZ Y L. DE TEJADA, F., atribuido a mayo de 1978.

**Doc. N.º 196**

AGUADO, L.: “Caballé y Lavirgen vencidos por «Norma»”. A.P.T. Recorte de prensa, atribuido a Madrid, mayo de 1978.

**Doc. N.º 197**

ZIEGLER, J.: “Belgique. Liège. Otello”. A.P.T. Recorte de la revista *Ópera Internacional*, p. 40 y 41, atribuido a 1978.

**Doc. N.º 198**

J. V. L.: “Chronique musicale. Un bel «Aida» a l’opera de Gand”. A.P.T. Recorte de prensa, 19 enero 1979, p. 4.

**Doc. N.º 199**

TAVERNA-BECH, F.: “«Otello» en el Liceo. Éxito de Lavirgen y Mastromei”.  
A.P.T. Recorte de prensa atribuida a la crítica correspondiente a la función del día  
1 de diciembre de 1979.

**Doc. N.º 200**

NADAL, P.: “En el Liceo. «Otello», con Pedro Lavirgen”. Recorte de prensa cedido por su autor, *El Noticiero Universal*, diciembre 1979, p. 42.

**Doc. N.º 201**

VALLS, M.: “En el Liceo. Buena representación de «Otello», de Verdi”. A.P.T.  
Recorte de prensa, crítica referida a la función del día 1 de diciembre de 1979.

**Doc. N.º 202**

“Martirio chino”. A.P.T. Recorte de prensa atribuida a 1980.



**Doc. N.º 203**

RONDON, R.: "Carmen de Georges Bizet en Bellas Artes". A.P.T. Recorte de prensa, México, 11 abril 1980.

**Doc. N.º 204**

STÉFANI, D.: “«Otello» en Montevideo. Entrevista al Tenor Español Pedro Lavirgen”. A.P.T. Recorte de prensa, atribuido a *El Día*, Montevideo, octubre de 1980.

**Doc. N.º 205**

CERA, S.: "Fresh star with «Turandot»". A.P.T. Recorte de prensa, atribuido a 1980.

**Doc. N.º 206**

LENK, C.: “Música. Esto Pasa”. A.P.T. Recorte de prensa, atribuido a *Diario Esto*, México, abril 1981, pp. 25 y 27.

**Doc. N.º 207**

TORRESARPI, J. A.: “Ópera. «Sansón y Dalila»”. A.P.T. Recorte de prensa, México, 5 abril 1981.

**Doc. N.º 208**

“Espectáculos. «El mundo del espectáculo». A.P.T. Recorte de prensa, 9 abril 1981.

**Doc. N.º 209**

GAGO, J. C.: “El tenor Pedro Lavirgen actuará en Santander el próximo día 11”.  
A.P.T. Recorte de prensa atribuido a 1984. Sección Guía de cultura.

**Doc. N.º 210**

VÁZQUEZ, O.: “El recibimiento que nos han brindado nos ha emocionado a todos. A.P.T. Recorte de prensa, Cuba, con fecha 22 junio 1983.



**Doc. N.º 211**

“Los cantantes denuncian la política lírica en España”. A.P.T. Recorte de prensa atribuido a julio de 1984.

**Doc. N.º 212**

“Zarzuela con Lavirgen en las Arenas”. A.P.T. Recorte de prensa atribuida a julio de 1985.

**Doc. N.º 213**

GARCÍA-PÉREZ, J.: “Actualidad en Barcelona: Antología de la Zarzuela”.  
Artículo perteneciente a la revista *Monsalvat*, p.57, que atribuimos a 1985. A.P.T.

**Doc. N.º 214**

GUTIÉRREZ ARIAS, J. R.: “Concierto de Navidad”. A.P.T. Recorte de prensa.  
Escrito a mano nos remite *El Correo de Asturias*, 1986.

**Doc. N.º 215**

PARDO, F.: “La ópera «Carmen» hizo vibrar el Coliseum”. A.P.T. Recorte de prensa, Santander julio 1988.

**Doc. N.º 216**

Recorte de prensa *El Mundo*. Atribuimos la fecha de su edición al 12 octubre de 1991. A.P.T.

**Doc. N.º 217**

R. S.: “Astro, trionfa il bel canto. Premiato il tenore Pedro Lavirgen per 30 anni di carriera”. Recorte de prensa, 26 de junio de 1994. A.P.T.

**Doc. N.º 218**

JURADO, A. “La plaza donde nació Pedro Lavirgen llevará el nombre del famoso tenor”. Recorte de prensa, *Córdoba*. Cedido por M.<sup>a</sup> Pilar Lavirgen.