

# Arquitectura para la apoteosis. Los escenarios triunfales de Pablo Sarasate\*

JOSÉ JAVIER AZANZA LÓPEZ\*\*

## INTRODUCCIÓN

En el marco de la conmemoración del centenario de la muerte de Pablo Sarasate (Pamplona, 1844-Biarritz, 1908), dos premisas iniciales justifican y dan sentido al tema que pretendemos abordar. En primer lugar, la universalidad de Sarasate, que alcanzó el triunfo en salas de numerosos países, tal y como refieren algunos testimonios contemporáneos al genial violinista pamplonés. Así por ejemplo, en *Le Guide musicale de Bruselas*, podemos leer en el extenso artículo que se hacía eco de su muerte: “Al comenzar el último tercio del siglo pasado, inició Sarasate una serie infinita y continua de viajes que lo han convertido en el artista más movido y más universal de todos los conocidos. No hay centro musical en ambos continentes –Europa y América–, no hay una corte real, ni un gran teatro, ni una gran sala de conciertos, donde aquella personalidad no haya sido aplaudida con las más vivas muestras de simpatía, entusiasmo y admiración”. Y en la misma línea se manifestaba *Le Figaro* en la necrológica de su fallecimiento: “Se puede afirmar que no hay en el mundo un gran teatro o sala de conciertos, donde Sarasate no

\* Este trabajo constituye una versión adaptada de la conferencia que con el mismo título impartí el día 23 de septiembre de 2008 en el Archivo General de Navarra dentro del curso de verano “El mundo de Pablo Sarasate”, organizado por la Universidad Pública de Navarra y la Sociedad de Estudios Históricos de Navarra, y patrocinado por el Ayuntamiento de Pamplona y el Gobierno de Navarra. Deseo expresar mi más sincero agradecimiento a Mercedes Galán y María Nagore, codirectoras del curso, por su amable invitación a participar en el mismo.

\*\* Departamento de Historia del Arte. Universidad de Navarra.

haya sido aclamado<sup>1</sup>. Indudablemente, el conocimiento de los teatros y óperas en los que actuó Sarasate, entre los que se encuentran los más prestigiosos del momento, contribuirá a valorar en su justa medida la dimensión del éxito alcanzado por el inigualable artista.



José Llaneces. Sarasate disponiéndose a dar un concierto al frente de la Orquesta Saint-James Hall, de Londres, 1898. Casa Consistorial de Pamplona

<sup>1</sup> Mientras no se signifique lo contrario, las citas y comentarios sobre la figura de Pablo Sarasate están tomados de: ALTADILL, J., *Memorias de Sarasate*, Pamplona, Imprenta de Aramendia y Onsalo, 1909; PÉREZ OLLO, F., *Sarasate*, Pamplona, Diputación Foral de Navarra, 1969, *Navarra: Temas de Cultura Popular*, nº 40; e IBERNI, L. G., *Pablo Sarasate*, Madrid, Instituto Complutense de Ciencias Musicales, 1994.

En segundo lugar, el interés que desde el punto de vista de la historia de la arquitectura ofrecen los escenarios en los que actuó Sarasate, y que obedecen a varios motivos. Por un lado, tengamos en cuenta que la época de Sarasate se corresponde con un período dorado para esta tipología arquitectónica, no en vano durante el siglo XIX teatros y óperas se convirtieron en los monumentos públicos por excelencia, de manera que las ciudades compitieron entre sí por lograr los más impresionantes edificios que, a la vez que se erigen en puntos de referencia de su trama urbana, contienen algunos de los más ambiciosos programas arquitectónicos y decorativos de la historia del arte<sup>2</sup>. Por otro, acompañando a Pablo Sarasate en sus escenarios triunfales, llevaremos a cabo un completo recorrido por soluciones arquitectónicas muy diversas, que parten del barroco con su grandilocuencia y teatralidad, avanzan hacia la solemnidad del lenguaje academicista, y culminan en la mezcla propia del eclecticismo de la segunda mitad del siglo XIX. Pero los escenarios triunfales de Sarasate no sólo miran hacia el pasado, sino que avanzan hacia el futuro. Y así, no será ajena a los triunfos del pamplonés la arquitectura de los nuevos materiales que, concediendo especial protagonismo al hierro y al vidrio, inicia un nuevo período en la historia de la construcción, y que tendrá uno de sus máximos exponentes en el Crystal Palace de Londres. Y, al otro lado del Atlántico, Sarasate se quedará fascinado ante la magnificencia de los protorrascacielos de Chicago, aquellas edificaciones que se levantaron en el marco de la reconstrucción de la ciudad tras el incendio de 1871 y que en su momento consiguieron todo un hito arquitectónico de la mano de los arquitectos de la Escuela de Chicago. En definitiva, pasado, presente y futuro de la arquitectura se dan cita en los escenarios que conoció Pablo Sarasate, y de ahí su interés artístico y arquitectónico.

Es más, tenemos constancia de la atracción que suscitaron en Pablo Sarasate la arquitectura, el decorado y la iluminación de los teatros y óperas en los que se escuchó su violín; y no sólo en él, sino también en sus acompañantes, caso de Otto Goldschmidt y del granadino Mariano Vázquez, quienes de manera puntual dejaron testimonio por escrito de la categoría de las salas que acogían sus conciertos. El propio Sarasate, en una carta fechada el 6 de diciembre de 1870 durante su gira americana y dirigida a Madame Lassabathie, su madre adoptiva, notifica: “¡Qué sala de conciertos en Boston! No se hace una idea de esto en Europa. 3.000 personas cómodamente instaladas, todas las señoras sentadas cerca de la orquesta, y los hombres en localidades altas”. En otra epístola fechada en noviembre de 1906, Sarasate hace elogio de la “amplia y elegantísima sala del Guildhall de Cambridge, cuya capacidad es más de 3.000 asientos”. Y en carta escrita en Dresde el 2 de noviembre de 1907 y dirigida a su amigo Alberto Huarte refiere: “Amigo Alberto: Gran éxito anoche ante dos mil personas en el hermoso teatro de la capital del reino de Sajonia”.

<sup>2</sup> Reveladora resulta en este sentido la monumental compilación de SACHS, E., *Modern opera houses and theatres: examples selected from playhouses recently erected in Europe*, 3 vols. London, B.T. Batsford, 1897-98. Deseo expresar mi más sincero agradecimiento al profesor Joaquín Lorda por su orientación bibliográfica, a la vez que reseñar su brillante reflexión sobre teatros y óperas recogida en su página web “Classical Architecture. The Grand Manner”.

Son innumerables los escenarios en los que actuó Pablo Sarasate. Las notas de su violín se escucharon en lugares tan exóticos como Valparaíso, Jamaica o Martinica, y tan atípicos como el vapor alemán “Ems”, a bordo del cual y en compañía del matrimonio Goldschmidt ofreció un concierto el 11 de noviembre de 1889 a beneficio de los marineros tripulantes. Es nuestro propósito realizar una selección lo suficientemente amplia y representativa como para que las dos premisas iniciales, universalidad del personaje e interés arquitectónico y artístico de los escenarios, se vean satisfechas. La articulación del tema con arreglo a un criterio geográfico nos permitirá hacer un recorrido por los países y ciudades que tuvieron el privilegio de disfrutar de sus conciertos.

#### FRANCIA: “EL VIRTUOSO MÁS PERFECTO DE SU TIEMPO”

Francia es la segunda patria de Pablo Sarasate, sin cuyo influjo el violinista pamplonés no hubiera sido el que fue; es más, tampoco la historia de la música francesa, en particular la parisina, se escribiría igual de no haber existido Sarasate. Los principales escenarios de París, sus grandes salones y salas de conciertos, se rindieron ante el virtuosismo del navarro. Tocó en los lugares más variados, como la catedral de Notre-Dame, donde ofreció un concierto en la gran nave central el 25 de marzo de 1883; la Capilla Imperial del Palacio de las Tullerías, residencia del emperador Napoleón III; el Circo de Verano instalado en los Campos Elíseos, donde deleitó con una memorable sesión en febrero de 1899; y los recintos de las exposiciones universales, tanto la de 1867 como la de 1889, presidida por el gran emblema de la arquitectura del hierro que fue la Torre Eiffel<sup>3</sup>.



Alphonse Liébert. Vista aérea de la Exposición Universal de París de 1889

<sup>3</sup> Sobre la Exposición Universal de París de 1889 véase, entre otros títulos, la *Revista de la Exposición Universal de París en 1889*, Barcelona, Montaner y Simón, 1889. BACULO, A., *Le grandi esposizioni nel mondo, 1851-1900: dall'edificio città alla città di edifici, dal Crystal Palace all White City*, Napoli, Liguri, 1988. AIMOINE, L., y OLMO, C., *Les Expositions Universelles 1851-1900*, París, Belin, 1993.

También ofreció conciertos en salas parisinas más pequeñas, como la Salle Érard, por la que tenía especial predilección, y la Salle Pleyel, ambas con su espacio de exposición dedicado a la demostración y venta de pianos. Esta última, con capacidad para 550 localidades, abrió sus puertas en diciembre de 1839, y desempeñó un destacado papel en el panorama musical parisino de la segunda mitad del siglo XIX con la celebración de conciertos para piano y música de cámara, interpretados por célebres músicos como Chopin, Debussy, Rubinstein, o Camille Saint-Saëns, con quien Sarasate ofreció un concierto en 1896 para conmemorar el 50 aniversario de la primera interpretación del excepcional compositor y director francés en dicha sala<sup>4</sup>.

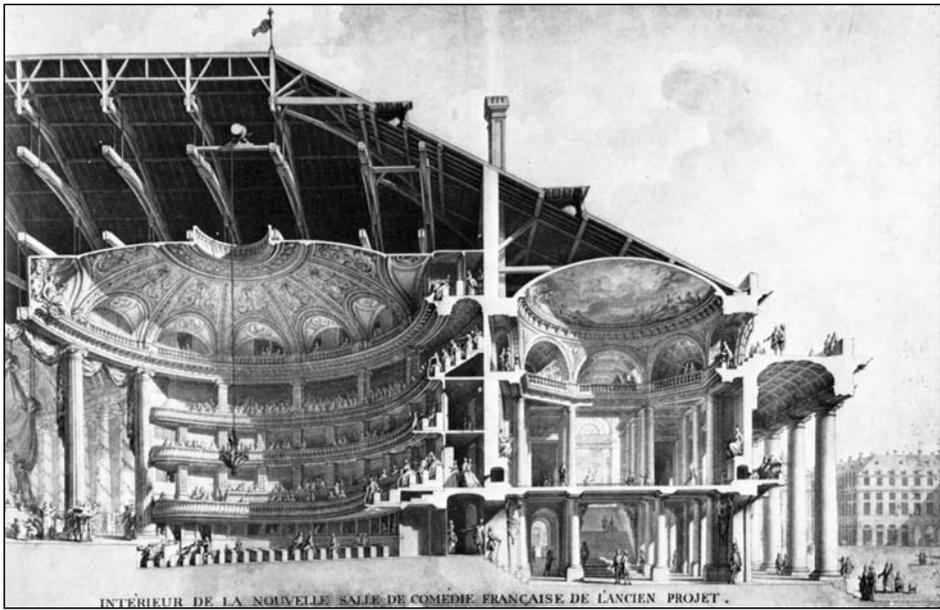


Salle Pleyel, París. Concierto de Sarasate y Saint-Saëns, 1896

Pero conviene detenerse en sus grandes escenarios parisinos. Uno de ellos fue el Teatro de la Comedia Francesa, que en 1796 recibiría el nombre de Odéon. El proyecto fue encargado en 1767 a los arquitectos franceses Joseph Peyre y Charles de Wailly, ganadores del Premio de Roma y buenos conocedores de las nuevas corrientes italianas, quienes en los años siguientes introdujeron sucesivas modificaciones para acomodarlo a su función y al entorno residencial en el que surgía, hasta concretarse en el definitivo diseño de 1779. Su construcción formaba parte de un ambicioso proyecto urbanístico emprendido en la segunda mitad del siglo XVIII en el entorno de la Rue de la Comédie, cerrando la perspectiva a la que venían a converger diversas vías de la ciudad. La primera piedra del teatro fue colocada en octubre de 1780, y su inauguración tuvo lugar el 9 de abril de 1782, con presencia de la reina María Antonieta<sup>5</sup>.

<sup>4</sup> LINDENLAUB, TH., *Le jubilé de Camille Saint-Saëns à l'occasion du cinquantième de son premier concert (Salle Pleyel, 1846)*, Paris, Durand, 1896. MARION, A., *Salle Pleyel, notre histoire a de l'avenir*, Paris, Éditions de La Martinière, 2005. Ídem, *La Salle Pleyel. Lieu de modernité*, Paris, Éditions de La Martinière, 2006.

<sup>5</sup> Para ampliar la información sobre la trayectoria de los arquitectos y la construcción del edificio, véase *Oeuvres d'architecture de Marie Joseph Peyre, architecte, ancien pensionnaire du roi à Rome, inspecteur des bâtiments de Sa Majesté*, Paris, Chez Prault, Chez Jombert, 1765. BRAHAM, A., "Charles de Wailly and Early Neo-Classicism", *The Burlington Magazine*, vol. CXIV, n. 835, 1972, pp. 670-685. STEINHAUSER, M. y RABEAU, D., "Le Théâtre de l'Odéon de Charles de Wailly et Marie-Joseph Peyre", *Revue de l'Art*, n. 19, 1973, pp. 8-49.



Joseph Peyre y Charles de Wailly. Sección en perspectiva del Teatro de la Comedia Francesa

Ejemplar desde el punto de vista del planeamiento urbano, dado que el edificio se abría a una plaza de trazado semicircular que tomaba como modelo la diseñada por Soufflot frente a la iglesia de Santa Genoveva, el proyecto destacaba igualmente por la elegancia y belleza de su composición arquitectónica, siendo la monumentalidad exterior y la armonía de sus proporciones interiores sus principales características. La fachada despliega una solemne columnata octástila de orden toscano inspirada en la arquitectura romana, que incide en la gravedad del edificio, pese a estar destinado a comedias. Dos galerías laterales, que alojaban tiendas y proporcionaban refugio a la espera de los carruajes, comunicaban el cuerpo central con los pabellones de las calles Corneille y Molière. El interior mostraba un auditorio de planta circular inspirada en los espacios de la antigüedad, con capacidad para 1.913 asientos distribuidos en platea y palcos a diferentes alturas, convirtiéndose en la sala más grande de París en aquel momento. Junto a ello, los arquitectos prestaron gran importancia a la circulación interior, creando una serie de espacios ceremoniales que hicieron del Odéon no sólo un monumento público, sino también un monumento para el público<sup>6</sup>.

El teatro vivió una época convulsa en los años siguientes a su inauguración. Al cierre que sufrió durante el período revolucionario siguió un primer incendio que tuvo lugar el 18 de marzo de 1799. Tras su restauración a cargo de Jean-François Chalgrin, autor del Arco de la Estrella en los Campos Elíseos, volvió a abrir sus puertas en junio de 1808 bajo el nombre de Teatro de Su Majestad la Reina y Emperatriz. Por segunda vez será pasto de las llamas el 20 de marzo de 1818, incendio que en esta ocasión afectó fundamentalmente al armazón de madera de la cubierta. Reconstruido bajo las directrices del arquitecto Pierre-Thomas Baraguey, en septiembre de 1819

<sup>6</sup> BERGDOLL, B., *European Architecture, 1750-1890*, Oxford, pp. 58-61.

se reinaugurará con el nombre de Segundo Teatro Francés. A partir de aquí, inicia un recorrido repleto de altibajos que culminará en las últimas décadas del siglo XIX con un período de esplendor tanto por la categoría de su programación como por las reformas que afectaron sobre todo a su interior, que recibió una lujosa decoración con bustos y medallones de artistas y una nueva pintura para la bóveda, labor llevada a cabo en 1888 por el artista francés Jean-Paul Laurens.

Buena parte de los escenarios parisinos de Sarasate se inscriben en el gran proyecto de reordenación urbanística de la ciudad en el Segundo Imperio Francés, promovido por Napoleón III y supervisado por el Barón Haussmann. El emblema arquitectónico por excelencia de la época napoleónica es el Teatro de la Ópera. En 1858, el emperador autorizó el derribo de 12.000 metros cuadrados requeridos para construir un gran edificio destinado a las compañías de ópera y ballet de París. Al concurso convocado al efecto concurren un total de 172 proyectos, resultando finalmente ganador el joven arquitecto francés Charles Garnier. Tras la colocación de la primera piedra, las obras dieron comienzo en 1862, si bien circunstancias de muy diversa naturaleza fueron retrasando el momento de su inauguración, que tuvo lugar el 6 de enero de 1875. Muy pronto fue considerada como una de las obras cumbres de la arquitectura<sup>7</sup>.



Ópera de París hacia 1900

<sup>7</sup> GARNIER, CH., *Le nouvel Opéra de Paris*, Paris, Librairie Générale de l'Architecture et des Travaux Publics, Ducher et Cie, 1878-1881. MEAD, CH. C., *Garnier's Paris opéra: architectural empathy and the renaissance of French classicism*, New York, Architectural History Foundation, 1991.

Charles Garnier diseñó un edificio cuyo éxito radicaba en expresar rotundamente su función: un edificio suntuoso, exagerado y superlativo, apropiado para la capital cultural de Europa, que destaca tanto por su escala en relación con los bloques residenciales que lo rodean, como por la perspectiva que genera en su entorno urbano. El exterior presenta una potente volumetría en la que se impone su fachada principal, que combina una estructura arquitectónica de tradición clasicista en la que se suceden arquería, loggia de columnas pareadas y poderoso ático, con un lenguaje ornamental de gran sentido plástico y reminiscencia barroca, a base de mármoles policromados, grupos escultóricos y bustos de bronce de compositores famosos. Podemos encontrar influencias a nivel estructural si volvemos la vista hacia la columnata de Claude Perrault para la fachada este del Louvre (1667-1674), o al diseño de Jacques Ange Gabriel para los edificios de la plaza de la Concordia (1755-1775). Por encima, flanqueada por dos pequeños cuerpos laterales, asoma la cúpula verdosa del auditorio, para la que Garnier se sirvió de los nuevos materiales.

Barrocos son asimismo el vestíbulo y la grandiosa escalera, concebidos no únicamente como espacios de tránsito a la sala, sino como zonas de ceremonial social, en un edificio al que la alta sociedad parisina acude “para ver y ser vista”. Examinando atentamente la planta, se aprecia que Garnier puso un énfasis especial en las zonas públicas de circulación, a las que destina la mayor parte de la superficie útil del edificio. La sala, con capacidad para 2.200 espectadores, se compone de grandes arcos que apoyan en parejas de columnas, por encima de las cuales se eleva la gran cúpula decorada en 1964 por Marc Chagall con escenas de óperas y ballets célebres.

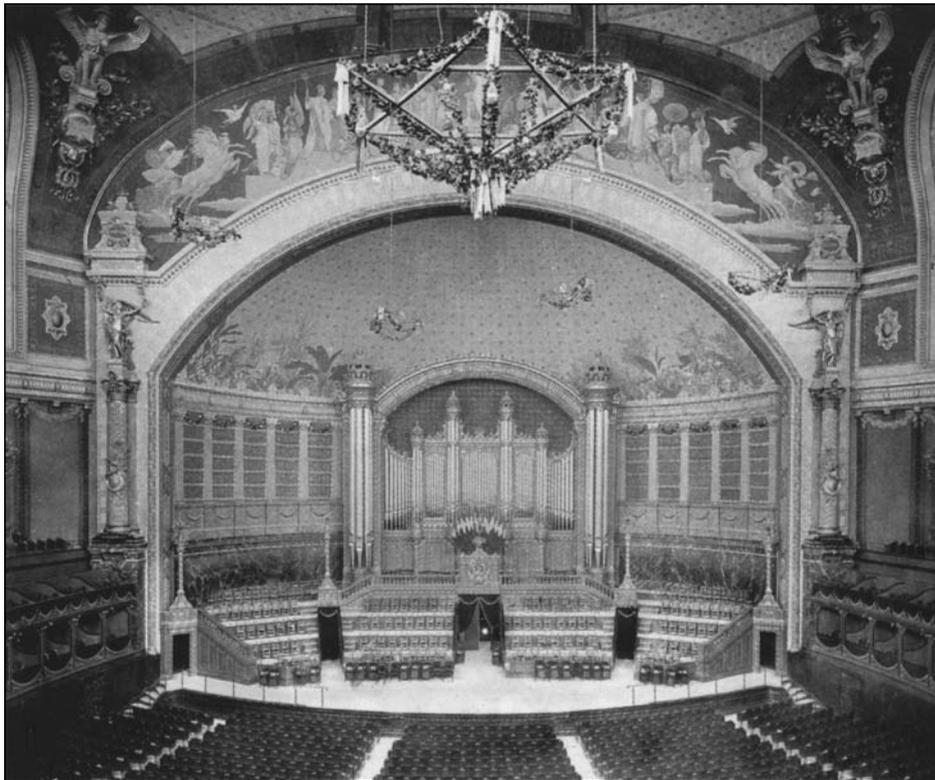
Apenas tres años después de la inauguración de la Ópera, se levantaba en la colina de Chaillot el Palacio del Trocadero con motivo de la Feria Mundial celebrada en París en 1878. El proyecto obedece a los arquitectos franceses Gabriel Davioud y Jules Bourdais, quienes concibieron un edificio de lenguaje ecléctico tan en boga en la época de Napoleón III, que mezclaba estilos exóticos de tradición orientalizante con elementos inspirados en la arquitectura mudéjar y bizantina; de ahí que fuera calificado como un “palacio morisco”. Constaba de un cuerpo central a modo de gran rotonda organizada por esbeltas arquerías de medio punto que la recorrían verticalmente, sobre la que se elevaba un segundo volumen de luces con amplios vanos entre pilares culminados por torreoncillos. Flanqueaban el conjunto dos torres de cierta reminiscencia giraldesca, y dos alas en forma de semicírculo que se extendían en sus extremos<sup>8</sup>.



Palacio del Trocadero, París. Vista general y desde la Torre Eiffel

<sup>8</sup> *Gabriel Davioud architecte (1824-1881)*, Paris, Délégation Artistique de Paris, 1982.

El interior resultaba inmenso, con una gran sala de conciertos con capacidad para 5.000 personas que se abarrotaba para escuchar los conciertos de Sarasate, algo que muy pocos artistas lograron. El friso superior del arco de embocadura al escenario quedó decorado con el tema de la Concordia entre Francia y las demás naciones, realizado por el artista Charles Lameire, espléndido marco para el órgano construido por el francés Aristide Cavaillé-Coll. Precisamente en el Trocadero dará Sarasate uno de sus últimos conciertos magistrales; así lo indica Otto Goldschmidt en carta dirigida a Alberto Huarte el 15 de mayo de 1907, cuando a propósito del concierto del día anterior, exclama: “Querido Huarte. ¡El más hermoso concierto de toda nuestra carrera! Don Pablo tocó sin sudar, sin toser y sin fatiga, admirablemente”. El edificio fue demolido con motivo de la Exposición Internacional de 1937 para dar paso al Palacio de Chaillot, construido por los arquitectos Boileau, Carlu y Azéma.



Palacio del Trocadero, París. Sala y órgano de Cavaillé-Coll

Vinculado cronológicamente al Palacio del Trocadero se encuentra el Teatro del Châtelet, otro de los escenarios parisinos habituales de Pablo Sarasate. En esta ocasión, el barón Haussmann decidió construir en la plaza del Châtelet, en la orilla derecha del Sena, dos teatros frente a frente: el Teatro Imperial del Châtelet y el Teatro Lírico, también conocido como Teatro Sarah Bernhardt. El proyecto fue confiado al arquitecto francés Gabriel Davioud, uno de los principales representantes del eclecticismo arquitectónico tan en boga bajo Napoleón III, quien desde su cargo de inspector general de obras de arquitectura en París diseñó numerosos edificios, monumentos y es-

pacios públicos en estrecha colaboración con Haussmann. Su construcción se inició en 1860, y dos años más tarde, el 19 de agosto de 1862, tenía lugar su inauguración en presencia de la emperatriz Eugenia.

Enfrentados uno a otro, como si de imágenes reflejadas en un espejo se tratara, ambos recintos muestran rasgos similares en su planteamiento estructural, para el que Davioud se inspiró en el renacimiento italiano, y más concretamente, en la arquitectura palladiana. El Châtelet nació como la sala más grande de París en su época, con una capacidad para 2.500 personas y unas excepcionales condiciones acústicas, merced al empleo de la madera en suelo, paredes y mobiliario, y al diseño de su cúpula de vidrio que resultaba óptimo para la reflexión del sonido.

### INGLATERRA: “¿NO HAY BILLETES!”

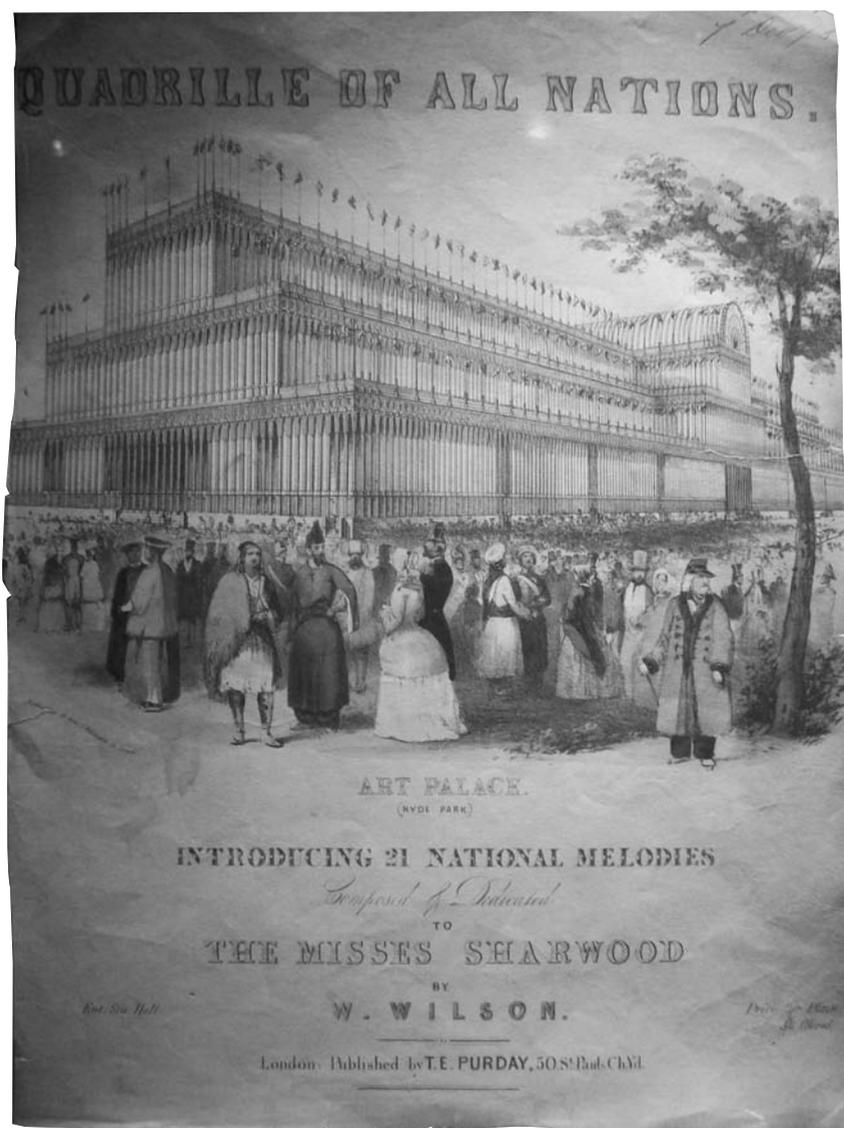
La primera aparición de Sarasate en Londres fue en 1861. Hizo su presentación en el Crystal Palace, donde durante los meses de otoño se celebraban conciertos de primer orden; y bastó esta primera audición para que tanto el exigente público británico como la prensa proclamaran unánimemente sus méritos, de manera que no hubo año que Sarasate no viajase a las islas. La admiración que despertaba entre el público británico se condensa en las tres palabras del “No hay billetes” que colgaba en la ventanilla cada vez que ofrecía un concierto, algo que se encontraba al alcance de muy pocos. El violinista se sintió atraído por el país y sus gentes, de quienes le sorprendía su puntualidad, como él mismo reconocía: “Me quieren mucho, pero se indignarían contra mí, si por desgracia empezase dos minutos después de la hora anunciada. Para conocerlos y apreciarlos debidamente, hay que vivir bastante en medio de ellos y estudiarlos detenidamente; entonces se comprende lo que vale este pueblo tan frío y tan soso en apariencia”. Un retrato suyo, pintado por James McNeill Whistler, colgaba de la Society of British Artists en 1885, lo que constituye buena prueba del reconocimiento alcanzado por Sarasate<sup>9</sup>.

Inaugurado el 1 de mayo de 1851, el Crystal Palace fue una enorme construcción de 563 x 124 metros, erigida en Londres para albergar la primera Gran Exposición Universal<sup>10</sup>. Fue el príncipe Alberto, esposo de la reina Victoria, el promotor de este acontecimiento concebido para mostrar el avance del ser humano hacia el progreso y la modernidad, a la vez que vino a demostrar la supremacía industrial, económica y militar de Inglaterra a mediados del siglo XIX, convirtiéndose en uno de los más poderosos símbolos de la ambición victoriana. Se levantó en Hyde Park conforme al proyecto de Joseph Paxton, ingeniero y paisajista inglés especializado en la construcción de grandes invernaderos. De hecho, el edificio era un enorme invernadero de gigantescas proporciones en cuya construcción se aplicó a gran escala la arquitectura de los nuevos materiales, con las ventajas que esto conllevaba: rapidez de ejecución —el pabellón se construyó

<sup>9</sup> BRUMBAUGH, TH. B., “A Whistler Footnote”, *Art Journal*, vol. 31, n. 3, 1972, p. 261.

<sup>10</sup> WEST HENRY, R. A., *The Quadrille of All Nations (Commemorative of the Great Exhibition)*, London, G. H. Davidson, 1851. MCKEAN, J., *Crystal Palace: Joseph Paxton and Charles Fox*, London, Phaidon, 1994. PIZZA, A., *Arte y arquitectura moderna, 1851-1933: del Crystal Palace de Joseph Paxton a la clausura de la Bauhaus*, Barcelona, Edicions de la Universitat Politècnica de Catalunya, 1999. *Lost masterpieces*, London, Phaidon, 1999.

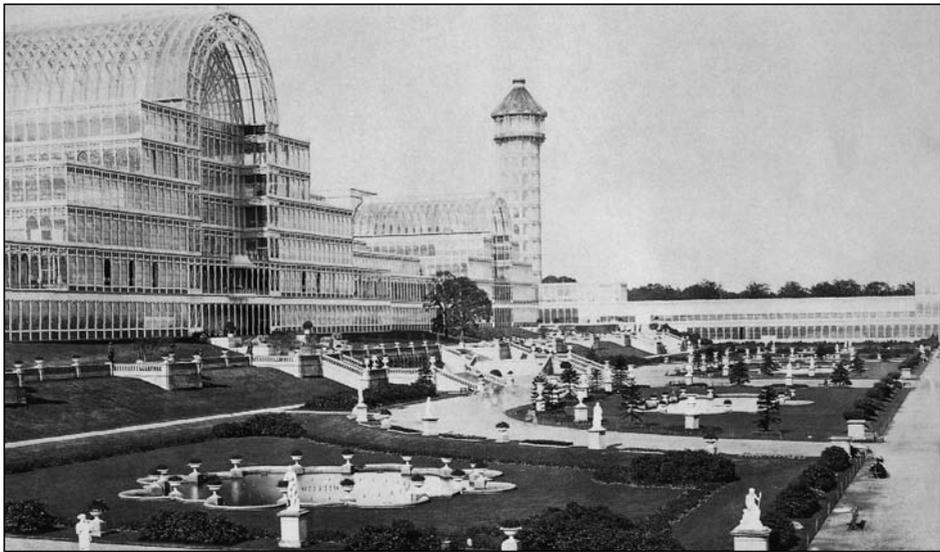
en menos de cinco meses— merced al empleo de piezas prefabricadas ensambladas in situ; posibilidad de compartimentación interior según las necesidades; e iluminación interior mediante luz natural, dado que el cristal sustituye al muro opaco tradicional y todo el edificio se convierte en una gran ventana, desapareciendo la diferenciación tradicional en arquitectura entre espacio interior y exterior<sup>11</sup>. A todo ello se unía su capacidad de traslado, puesto que se podía desmontar y volver a armar, como si de un mecano se tratara.



Crystal Palace de Londres en la Exposición Universal de 1851

<sup>11</sup> A este respecto, A. G. Meyer indica que la arquitectura de hierro y vidrio crea un “espacio luz”, y por eso es totalmente diferente a los edificios de piedra o madera, donde para dejar entrar la luz se tienen que abrir ventanas en los muros. Por su parte, R. Lucas describe el Crystal Palace como “un lugar artificialmente creado, que ya no es espacio”, y establece el siguiente símil: “Como en un cristal donde no hay ni verdadero interior ni exterior, estamos en un segmento de la atmósfera... y es extraordinariamente difícil llegar a una clara percepción del efecto, forma y escala en este espacio inventado”. LITVAK, L., “Después del arco iris. Espacio y tiempo en el paisaje español de finales del siglo XIX”, *Imágenes y textos. Estudios sobre literatura y pintura, 1849-1936*, Amsterdam, Rodopi, 1998, p. 29.

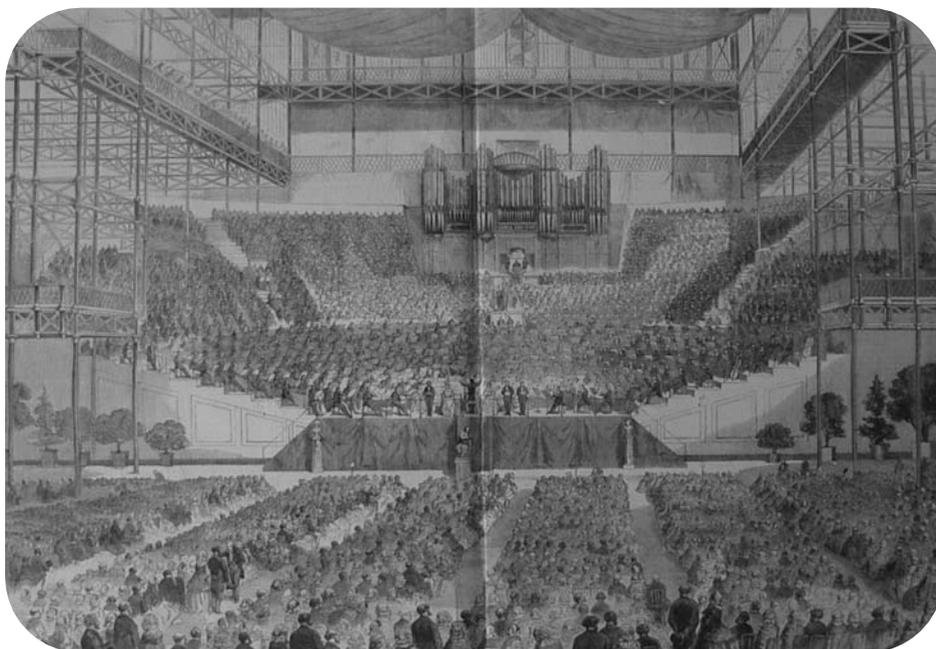
Precisamente al término de la Exposición Universal, el Crystal Palace fue desmontado y trasladado a un nuevo emplazamiento en Sydenham, al sur de Londres, donde desempeñó un papel de primer orden en el terreno sociocultural de la ciudad hasta su destrucción por un incendio el 30 de noviembre de 1936<sup>12</sup>. A lo largo de ocho décadas, el palacio albergó actividades de muy diversa naturaleza, desde exhibiciones circenses, hasta muestras aeronáuticas; además, en torno al edificio se desarrolló un extenso parque con un conjunto de jardines y fuentes y una excepcional colección de estatuas, muchas de ellas copias perfectas de las grandes esculturas de todo el mundo. Y lo que es más importante para el tema que nos ocupa, se convirtió en un lugar clave para el desarrollo de la música en Gran Bretaña, pues aunque no estaba concebido como recinto musical, lo cierto es que durante todo ese tiempo fue escenario de los más variados espectáculos, desde música sinfónica del más alto nivel, hasta coros escolares. Todos ellos tuvieron cabida en la amplia oferta musical del Crystal Palace, que en los grandes acontecimientos llegó a congregarse un auditorio de 20.000 personas. En un clarificador estudio, Michael Musgrave aborda el papel determinante que jugó el Crystal Palace en la recepción de las novedades musicales procedentes del continente, pues en él actuaron los grandes músicos y compositores de la época; de esta manera, la relación de nombres se convierte a su juicio en un verdadero “Who’s who” en el panorama musical del momento<sup>13</sup>. Entre ellos figuran artistas de la talla de August Manns, Hans Richter, George Grove, Anton Rubinstein o Franz Liszt, y también Pablo Sarasate, a quien señala como uno de los más aclamados por el público londinense de cuantos intervinieron en el palacio. El sábado era el día reservado para los grandes conciertos del Crystal Palace, y tenemos constancia de la intervención de Sarasate en varios sábados en el recinto londinense.



Crystal Palace de Londres, 1854

<sup>12</sup> La historia y vicisitudes del Crystal Palace en su nuevo emplazamiento son analizadas en profundidad por PIGGOTT, J. R., *Palace of the people: The Crystal Palace at Sydenham 1854-1936*, London, C. Hurst & Co. Publishers, 2004.

<sup>13</sup> MUSGRAVE, M., *The Musical Life of the Crystal Palace*, New York, Cambridge University Press, 1995.



Concierto en el Crystal Palace, 1857

Vinculados en mayor o menor medida a la historia del Crystal Palace se encuentran otros dos escenarios londinenses en los que triunfó Pablo Sarasate, como son el Royal Albert Hall y el St. James's Hall. En el caso del Royal Albert Hall, el gran éxito de la Exposición Universal de 1851 llevó al príncipe Alberto a levantar con los beneficios obtenidos en la misma un conjunto de edificios permanentes destinados a la cultura, las artes y las ciencias; entre ellos se encontraba una gran sala que sirviera tanto para conciertos y audiciones musicales, como para la celebración de conferencias y encuentros culturales. El proceso fue lento, y el príncipe Alberto moriría en 1861 sin ver culminar su propósito; pero la reina Victoria continuó con la iniciativa, de manera que el 20 de mayo de 1867 tenía lugar la colocación de la primera piedra, y cuatro años más tarde, el 29 de marzo de 1871, se inauguraba el Royal Albert Hall en una ceremonia presidida por la soberana.

Situado en el área de Knightsbridge, dentro de la zona de la ciudad de Westminster, el proyecto del edificio correspondió a los ingenieros militares Francis Fowke y Darracott Scott, quienes concibieron un edificio de gran interés desde el punto de vista arquitectónico al fusionar el legado de la tradición occidental con los avances en la aplicación de los nuevos materiales. De esta manera, el edificio muestra una planta ovalada o elíptica de 83 x 72 metros, solución que remite a la arquitectura de la Roma Imperial y en concreto al Coliseo o Anfiteatro Flavio. Además, la forma y disposición de la cúpula guardan cierta relación con la basílica de Santa Sofía en Estambul. El gran mosaico dedicado al Triunfo de las Artes y las Ciencias que a modo de friso continuo se desarrolla en el arranque de la cúpula, presenta ciertas concomitancias con los mosaicos realizados entre 1517 y 1546 por Domenico Beccafumi para el pavimento de la catedral de Siena; y el empleo del ladrillo rojo y de la terracota en el muro curvo del edificio, así como diversos elementos ar-

quitectónicos y soluciones decorativas, reflejan igualmente el peso de la tradición. Pero junto a ello tiene cabida la aplicación de los nuevos materiales constructivos en la cúpula, que se eleva a 41 metros de altura, y en cuya ejecución se emplearon el vidrio y el hierro forjado. De hecho, la estabilidad de la cúpula depende de dos gigantescas costillas de hierro que a modo de tirantes se elevan por encima de la estructura, fruto de la colaboración de los ingenieros Grover y Rowland Ordish; este último había intervenido recientemente en una de las primeras hazañas de la ingeniería como era el techo de la estación londinense de St. Pancras. Cuando en mayo de 1870 la cúpula quedó al descubierto, la obra fue calificada como “un gran triunfo de la ingeniería”; y hoy en día la estructura del techo todavía sigue impresionando por su esbeltez y sensación de ligereza.



Royal Albert Hall de Londres hacia 1900

Al interior, la sala tiene capacidad para 8.000 personas que, de ser necesario, podría elevarse hasta las 10.000. Digno de mención es el efecto visual que genera, dado que el ojo puede seguir las curvas que dan la sensación de un espacio continuo y sin fin. El escenario acogía el órgano gigante, realizado por el organista y constructor de órganos londinense Henry Willis; con sus 19 metros de longitud y 21 metros de altura, fue considerado el más grande del mundo.

Por su parte, el St. James's Hall fue fruto de una iniciativa auspiciada al término de la Exposición Universal por dos editores musicales junto al director Julius Benedict y al violinista John Ella, quienes conscientes del creciente interés por las actuaciones musicales de primer orden que habían despertado los conciertos del Crystal Palace, decidieron construir una gran sala en el West End de Londres, máxime cuando la metrópoli carecía de un escenario adecuado para tales actuaciones al estilo de los que ya existían en otras ciudades inglesas como Liverpool o Birmingham. El diseño del edificio corrió a cargo del arquitecto Owen Jones, que había sido superintendente de las obras

de decoración interior del Palacio de Cristal; por tal motivo, no es de extrañar que en su proyecto incorporase las novedades que ya se encontraban presentes en el recinto de la Exposición Universal, sobre todo en lo que al empleo del hierro se refiere no como mero elemento auxiliar, sino como el principal protagonista de la estructura. No obstante, enmascaró el uso de los nuevos materiales en un lenguaje ecléctico en el que se aprecian influencias de los estilos medievales y de la arquitectura y decoración musulmana. Aprobado el proyecto de Jones en febrero de 1857 y adquiridas las parcelas situadas entre Piccadilly y Regent Street, se inició la construcción que avanzó a buen ritmo, de manera que la sala se inauguró el 25 de marzo de 1858.

El edificio mostraba al exterior dos fachadas, una a Regent Street y otra a Piccadilly, en tanto que al interior contaba con tres salas de conciertos, dos de las cuales, de tamaño más pequeño, se encontraban en la planta baja, mientras que en el primer piso se localizaba la sala principal con capacidad para 2.000 personas. Esta última adoptaba la disposición de un rectángulo de 43 x 18 metros, articulado en ocho tramos mediante columnillas entre las que se abrían grandes ventanales de dos luces inscritos en arcos de medio punto. Una recargada bóveda cubría todo el espacio, en cuyos lados cortos se practicaban sendos arcos de embocadura, el del este de apertura a un ábside que albergaba un magnífico órgano y los asientos del coro. Además de la platea para el público, una tribuna corrida se extendía en los lados norte y sur y se prolongaba por el extremo oeste. Un programa ornamental de naturaleza ecléctica contribuía a realzar la hermosura de la sala, con paneles decorativos bajo cada una de las ventanas, y arabescos y otros motivos en la bóveda, todo ello con una policromía en tonos vivos.

El St. James's Hall fue la principal sala de conciertos de Londres durante casi medio siglo. Músicos famosos como Liszt, Sullivan o Tchaikovsky tocaron en él, y fue este escenario el que acogió memorables conciertos de Pablo Sarasate, como el interpretado junto a Camille Saint-Saëns en 1874<sup>14</sup>, o el que tuvo lugar en octubre de 1891; en este último no cabía un alfiler, según las crónicas de la prensa: "No sólo las 2.000 personas que cómodamente caben en la sala, sino hasta unas 200 más, que pueden colocarse en las gradas, debajo del órgano y detrás de la orquesta, y por los pasillos, invadían el local, dándole el imponente aspecto de las grandes solemnidades". Todo ello, sin olvidar que el mismísimo Sherlock Holmes disfrutó junto a su fiel Watson en St. James's Hall de los acordes del violinista pamplonés en una de sus detectivescas aventuras<sup>15</sup>.

<sup>14</sup> ELKIN, R., *Royal Philharmonic (The Annals of the Royal Philharmonic Society)*, London, Ryder, 1946, pp. 72-73.

<sup>15</sup> En concreto, en *La liga de los pelirrojos*, en la que en el transcurso del relato asistimos al siguiente diálogo entre ambos:

"Holmes saltó de pronto del asiento con el gesto de un hombre que ha tomado una resolución, y dejó la pipa encima de la chimenea, diciendo:

– Esta tarde toca Sarasate en St. James Hall. ¿Qué opina usted, Watson? ¿Pueden sus enfermos prescindir de usted durante algunas horas?

– Hoy no tengo nada que hacer. Mi clientela no me acapara nunca mucho.

– En este caso, póngase el sombrero y acompañeme. Pasaré primero por la City, y por el camino podemos almorzar alguna cosa. Me he fijado en que el programa incluye música alemana, que resulta más de mi gusto que la italiana y la francesa. Es música introspectiva, y yo quiero hacer un examen de conciencia. Vamos".

CONAN DOYLE, A., *La liga de los pelirrojos*. FRIEDMAN, T., "Music of Sherlock Holmes", *Topical Time*, 1998, pp. 32-33.

Dos centros emergentes en el panorama musical londinense a finales del siglo XIX y principios del XX fueron el Queen's Hall y el Bechstein Hall, en los cuales también celebró conciertos Pablo Sarasate. El Queen's Hall tiene su origen en la figura de Francis Ravenscroft, quien entre 1886 y 1887 adquirió varias propiedades con el propósito de levantar una magnífica sala de conciertos; el proyecto recayó en el arquitecto Thomas Edward Knightley, quien diseñó un edificio con capacidad para 3.000 personas distribuidas en la platea y dos niveles de palcos. Las puertas del Queen's Hall abrieron por primera vez el 25 de noviembre de 1893, y muy pronto se convirtió en el salón de conciertos favorito para muchos londinenses, tanto por el nivel de sus programas, como por la atmósfera cálida y familiar que se respiraba en él. Desgraciadamente, el intenso bombardeo a que fue sometida la ciudad la noche del 10 al 11 de mayo de 1945 tuvo consecuencias irreparables para la sala, alcanzada por una bomba incendiaria que la redujo a escombros<sup>16</sup>.

Por su parte, el Bechstein Hall fue un proyecto impulsado por la famosa firma alemana de pianos, cuyo fundador Carl Bechstein había construido salas parecidas en San Petersburgo y París. El diseño del local recayó en el arquitecto inglés Thomas Collcutt, quien concibió un espacio a la vez monumental e íntimo para la celebración de conciertos y recitales. Inspirándose en la arquitectura renacentista, empleó el mármol y alabastro para revestir los muros de la sala que finalizaba en un ábside sobre el escenario cuya decoración representa el *Alma de la Música* rodeada de diversas figuras alegóricas, obra del pintor simbolista Gerald Moira. Inaugurado en 1901, sus magníficas condiciones acústicas atrajeron de inmediato a grandes artistas como Artur Schnabel, Myra Hess, Arthur Rubinstein, Camille Saint-Saëns o Pablo Sarasate. Tras la primera guerra mundial y el clima hostil que se respiraba en Londres hacia las firmas alemanas, en 1917 reabrió sus puertas con el nombre de Wigmore Hall.

#### ALEMANIA: “EL IDEAL DE LA PERFECCIÓN”

Muchas veces fue escuchado Sarasate en toda Alemania, pero no por eso disminuyó el interés que el artista despertaba en el país germano. Leipzig, Francfort, Dresde, Hamburgo o Munich tuvieron el privilegio de escuchar al violinista pamplonés; mas no cabe duda de que en el país germano, Berlín fue la ciudad que consagró la supremacía musical de Sarasate, a partir de los conciertos que ofreció a finales de 1876, y que se repetirán prácticamente hasta el momento de su muerte. Entre los numerosos escenarios berlineses que tuvieron el honor de acoger a Sarasate destacan la Ópera y el Palacio Imperial.

La Ópera de Berlín se remonta en sus orígenes al encargo que realizó Federico II el Grande de Prusia al arquitecto Georg Wenzeslaus von Knobelsdorff<sup>17</sup>. Inaugurado el 7 de diciembre de 1742, el edificio debía marcar el inicio del “Forum Fridericianum”, monumental complejo proyectado por el soberano. Al exterior, su arquitectura estaba influenciada por las formas del barroco clasicista francés y de la arquitectura palladiana, en tanto que el interior ofrecía toda la fastuosi-

<sup>16</sup> ELKIN, R., *Queen's Hall, 1893-1941*, Londres, 1944.

<sup>17</sup> Georg Wenzeslaus von Knobelsdorff fue un aristócrata y soldado, amigo del príncipe heredero Federico de Prusia, quien en 1729 abandonó su profesión militar para ampliar sus conocimientos artísticos en Francia, Italia y Flandes, adonde acudió pensionado por el propio Federico II, quien a su ascenso al trono en 1740 le nombró arquitecto de corte y director de edificios y jardines reales.

dad propia del rococó<sup>18</sup>. Destruída por un incendio que se declaró la noche del 18 al 19 de noviembre de 1843, la Ópera de Corte, como se le conocía, fue reconstruida por Carl Ferdinand Langhans, hijo del famoso arquitecto autor de la Puerta de Brandeburgo, quien se mostró sumamente respetuoso con el proyecto anterior, abriendo nuevamente sus puertas en 1844. En el discurrir de la calle Unter den Linden, el edificio atrae la mirada del espectador por su imponente columnata hexástila de orden corintio que preside el conjunto.



Ópera de Berlín. Interior tras la reconstrucción de 1843



Ópera de Berlín hacia 1900

<sup>18</sup> HEMPEL, E., *Baroque Art and Architecture in Central Europe*, Harmondsworth, Penguin Books, 1965. KADATZ, H. J., *Georg Wenzeslaus von Knobelsdorff. Baumeister Frederick II*, Munich, 1983. WATKIN, D. y MELLINGHOFF, T., *German Architecture and the Classical Ideal*, London, Thames & Hudson, 1987.

Pero el verdadero escenario de los triunfos berlineses de Sarasate fue el Palacio Imperial, en el corazón mismo de la ciudad, residencia principal de los reyes de Prusia desde 1701 y de los emperadores de Alemania a partir de 1871. En sus orígenes, el edificio fue un castillo-fortaleza que controlaba el puente de madera sobre el río Spree, en una zona de gran interés estratégico y comercial. El castillo dio paso a un suntuoso palacio renacentista construido en la década de 1530 por orden del elector Joachim II, que se convirtió en centro de la administración de la corte y punto de encuentro de la vida social. Sucesivas reformas y ampliaciones tuvieron lugar en el transcurso de los siglos XVI y XVII, hasta que a comienzos del XVIII Federico I de Prusia encargó su completa remodelación al más prestigioso arquitecto y escultor alemán del momento, Andreas Schlüter. No se trataba de una intervención aislada, sino que Federico I pretendía transformar por completo Berlín para convertirla en una ciudad barroca, proyecto que incorporaba además una clara finalidad política, pues el nuevo palacio debía erigirse en símbolo del poder del naciente principado prusiano ante los otros príncipes del Sacro Imperio Romano de Alemania.



Palacio Imperial de Berlín en 1900

La intervención de Andreas Schlüter no se limitó tan sólo al diseño y dirección de las obras, sino que fue también autor del programa decorativo e iconográfico. El resultado final fue la transformación de un palacio renacentista en otro barroco que se convirtió en la residencia palaciega más espléndida de toda Alemania. Aunque pueden rastrearse influencias de otros palacios reales como los de Viena, Dresde y Estocolmo, la arquitectura y escultura del renacimiento y barroco italiano se convierten en los principales ejes rectores del edificio. De esta manera, para la disposición de los vanos, realizó copias del Palacio Madama de Roma; y muchas de las esculturas destinadas a la ornamentación del conjunto recuerdan la fuerza expresiva de Miguel Ángel.

El interior era fastuoso, con multitud de ostentosos salones organizados en torno a un patio y a la Escalera de los Gigantes, considerada como la obra maestra del artista alemán.

En 1706 Andreas Schlüter fue sustituido en la dirección de las obras por el arquitecto Johan Eosander von Göthe, quien duplicó el monumental palacio con una expansión hacia el oeste, construyendo un nuevo patio y un conjunto de dependencias. El palacio recibió también una nueva fachada, cuyo acceso tenía lugar a través de un arco de medio punto que imitaba el arco de triunfo de Septimio Severo en Roma. Estaba previsto que el portal quedara coronado por una enorme cúpula que se elevaba a 100 metros de altura sobre la capilla del palacio, pero no se hizo realidad hasta mediados del siglo XIX, tras su construcción entre 1845 y 1853 por el arquitecto Friedrich Stüler siguiendo el proyecto de Karl Friedrich Schinkel.

En 1871 el rey Guillermo I fue elevado a la condición de emperador, y el Palacio de Berlín se convirtió en el centro simbólico del imperio alemán. Fue este período de esplendor el que conoció Sarasate y en el que se enmarcan las actuaciones del violinista pamplonés en el palacio alemán. Sarasate ofreció la primera sesión musical ante la corte en el Palacio Imperial en 1876, y desde entonces se vio obligado a repetir visita cada vez que llegaba a Berlín, estableciendo una afectuosa amistad con la familia imperial y, fundamentalmente, con la emperatriz Augusta de Sajonia, esposa del emperador Guillermo I.

Tras la derrota de Alemania en la primera guerra mundial, Guillermo II se vio obligado a renunciar como emperador alemán, y el palacio se convirtió en museo, si bien una parte del mismo siguió empleándose para recepciones y diversos actos estatales. Durante la segunda guerra mundial fue duramente golpeado por las bombas aliadas en sendos ataques aéreos acaecidos los días 3 y 25 de febrero de 1945; ardió durante tres días y se quemó completamente. En 1950 fue demolido, y en su solar se levantó el Palacio de la República, sede del Parlamento de la República Democrática Alemana. Tras la reunificación de 1990 se lanzó el Proyecto Humboldt Forum, que pretende la reconstrucción del edificio, cuyo primer paso se dio en 2006 con la demolición del Palacio de la República.

En Dresde tocó en el Teatro de la Ópera, uno de los más hermosos del mundo. Fue construido en 1841 por el prestigioso arquitecto y teórico alemán Gottfried Semper, sin duda uno de los más capacitados por su formación para proyectos de esta naturaleza<sup>19</sup>. Tras un incendio que lo destruyó en 1869, se volvió a reconstruir entre 1870 y 1878 de nuevo con proyecto de Semper en un lenguaje neorrenacentista italiano, con un gran nichal de medio punto sobre el que se eleva la quadriga de Dionysos presidiendo el conjunto, y un suntuoso interior en el que además de su magnífica acústica destaca su decoración a base de estucos y pinturas.

<sup>19</sup> Sobre la figura de Gottfried Semper, que incluye el análisis en profundidad de los edificios del arquitecto alemán que aquí abordamos, véase HERRMANN, W., *Gottfried Semper: architettura e teoria*, Milano, Electa, 1990; y MALLGRAVE, H. F., *Gottfried Semper: architect of the nineteenth century: a personal and intellectual biography*, New Haven, Yale University Press, 1996.



Interior de la Ópera de Dresde previo a su incendio en 1869. Grabado de J. C. A. Richter



Nueva Ópera de Dresde

## AUSTRIA: “EL PAGANINI DE NUESTROS DÍAS”

En el Imperio austriaco, el éxito acompañó a Sarasate desde su primera aparición en Viena en 1877, cuando a la conclusión del concierto al que había acudido en sustitución del eminente violinista austriaco Joseph Hellmesberger, tuvo que pasearse de palco en palco, porque todos los asistentes querían saludarle y abrazarle. Al día siguiente, los periódicos lo aclamaban como “el Paganini de nuestros días”, y muy pronto su éxito fue tal que se comercializaron productos como “cerillas Sarasate”, “plumas Sarasate” o “jabones Sarasate”.

En Austria destacan los conciertos que ofreció en la Ópera de Viena, inaugurada en 1869 en un lenguaje neorrenacentista, con su fachada principal coronada por las estatuas de dos caballos alados que montan las figuras alegóricas de la Armonía y de Erato, musa de la Poesía Lírica. Pero sobre todo, en el Burgtheater o Teatro Imperial de la Corte, uno de los más importantes del mundo. Sarasate tuvo oportunidad de tocar en los dos edificios que alojaron el teatro, cuyo traslado de uno a otro coincidió con su época.



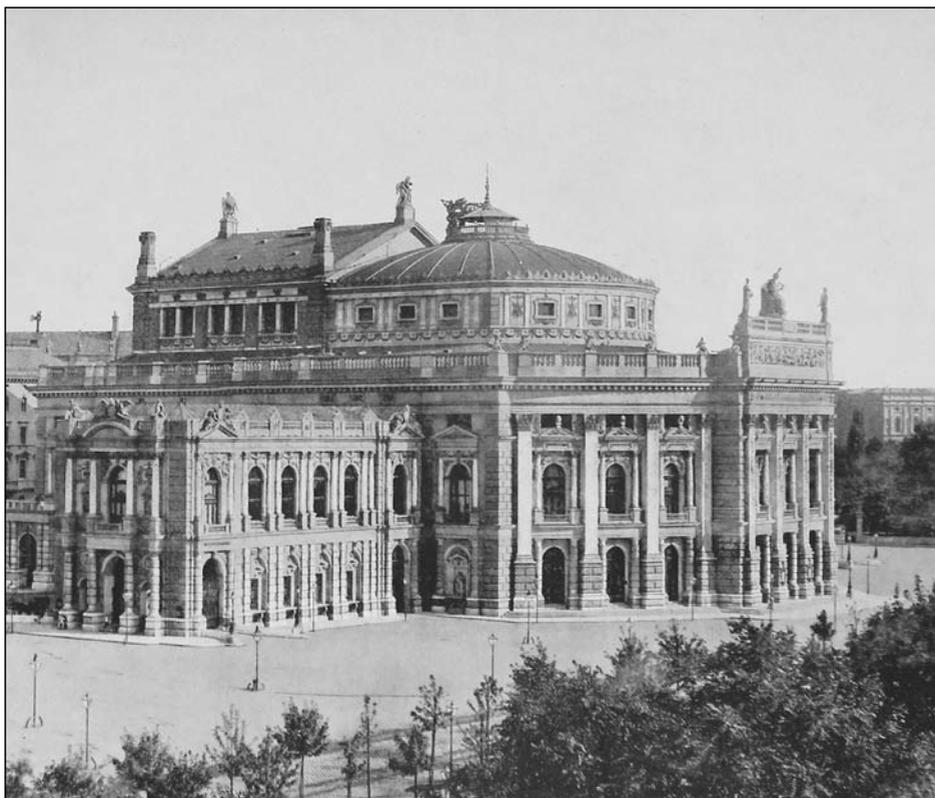
Ópera de Viena

El primer edificio fue fundado el 14 de marzo de 1741 por la emperatriz María Teresa de Austria con la finalidad de contar con un teatro que estuviera en las cercanías de su palacio. En su ejecución intervino el arquitecto francés Jean-Nicolas Jadot<sup>20</sup>. En la segunda mitad del siglo XIX, en el marco de una importante renovación urbanística emprendida en la ciudad durante el reinado de

<sup>20</sup> HEARTZ, D., “Nicolas Jadot and the Building of the Burgtheater”, *The Musical Quarterly*, vol. 68, n. 1, 1982, pp. 1-31.

Francisco José I que hizo derribar las murallas que rodeaban el centro urbano, el Burgtheater se mudará a un nuevo edificio, concebido como teatro imperial para alojar determinadas ceremonias de corte y las funciones teatrales de la familia imperial y de sus invitados de honor. Su historia comienza en 1866, con la convocatoria de un concurso para resolver la ampliación del palacio imperial, que formaría conjunto con museos y un teatro de corte. Tres años más tarde se encargará el proyecto al arquitecto alemán Gottfried Semper, con quien colaboró Karl Hasenauer, uno de los participantes del concurso; mas las continuas desavenencias entre ambos arquitectos incidieron negativamente en el avance de las obras, de manera que el teatro no se inauguró hasta 1888.

El Teatro Imperial de Viena fue el más admirado de su momento. Menos grandilocuente que la Ópera de París, estaba sin embargo mejor estudiado y ofrecía una perfecta concreción plástica del complejo programa de un teatro. La planta del edificio resulta muy expresiva, con un rotundo cuerpo central inspirado en el Teatro de Dresde diseñado por el propio Semper, y dos prolongadas alas. Pero el aspecto que suscitó mayor admiración fue el de sus estudiadas circulaciones, que lo convierten en uno de los edificios más interesantes de la historia de la arquitectura. Tengamos en cuenta a este respecto que al teatro imperial asisten distintas categorías de público, desde el emperador y sus invitados de honor, hasta los abonados y público en general; en función de la categoría social, el edificio propone cuatro circuitos completamente independientes, desde sus entradas y escaleras hasta el espacio reservado en la sala, además de servicios y salones propios.



Teatro Imperial de Viena

El edificio se concibe al exterior con un claro lenguaje neorrenacentista e influencias neobarrocas. Su fachada principal se muestra perfectamente equilibrada, con dos niveles de altura articulados por pilastras de orden gigante y columnas independientes. Está presidida por la estatua sedente de Apolo, flanqueado por las musas griegas del teatro, Melpómene y Talía. Completan la decoración escultórica un friso de Baco y Ariadna, bustos de dramaturgos y literatos, y un conjunto de querubines que rematan la balaustrada. Al interior, la sala mostraba una decoración con los colores imperiales, crudo, rojo y dorado, y en el techo un fresco de Gustave Klimt pintado en 1886 que representaba a Téspis, dramaturgo griego y ganador del primer concurso de tragedias celebrado en Atenas entre el 536-533 a. C. En el transcurso de la segunda guerra mundial, el 12 de marzo de 1945 fue destruido en un bombardeo, y un mes más tarde volvió a quedar seriamente dañado a causa de un incendio. Después de la guerra el edificio fue restaurado y reinaugurado el 15 de octubre de 1955.

### RUSIA: CALOR EN EL “FRÍO PAÍS DE LOS NIHILISTAS”

Sarasate ofreció conciertos en numerosas ciudades a lo largo de sus giras por Rusia, al que en una carta escrita en mayo de 1884 denominaba “país de los nihilistas”. Fueron San Petersburgo y Moscú los principales escenarios de sus triunfos.

Capital imperial de Rusia entre 1712 y 1918, San Petersburgo fue durante dos siglos el centro de la vida cultural y artística del país. Además del Palacio de Invierno (actual Museo del Hermitage), el principal escenario de Sarasate en la capital de los zares fue el Teatro Mariinsky –María en ruso–, que fue el teatro imperial ruso de San Petersburgo. Considerado como uno de los grandes teatros rusos de los siglos XIX y XX, debe su nombre a María Alexandrovna, esposa del zar Alejandro II. El edificio se levantó en el mismo emplazamiento que había ocupado anteriormente el Teatro-Circo Imperial, destruido por un incendio en 1859, y fue inaugurado el 2 de octubre de 1860. El proyecto correspondió al arquitecto italo-ruso Albert Cavo<sup>21</sup>, quien se inspiró en los edificios de Gottfried Semper, en particular en la Ópera de Dresde; no obstante, entre 1883 y 1896 el arquitecto Victor Schröter remodeló el exterior para conferirle un aspecto más suntuoso, como correspondía a su condición de teatro imperial. El auditorio es uno de los más bellos del mundo, merced a su decoración pictórica en el techo obra del artista italiano Enrico Franchioli, a multitud de estatuas y adornos dorados, y al espléndido telón diseñado en 1914 por el pintor teatral ruso Alexander Golovin.

La segunda de las grandes ciudades rusas que presencié los triunfos de Sarasate fue Moscú. Buena parte de sus actuaciones tuvieron lugar en el Teatro Bolshói o Gran Teatro. El edificio formaba parte de la reordenación urbana de esta zona de la ciudad impulsada por el zar Alejandro I, que daría lugar a una espaciosa plaza rectangular denominada plaza del Teatro, y para su cons-

<sup>21</sup> El interés del arquitecto Albert Cavo por la tipología arquitectónica de teatros y óperas queda de manifiesto en su monumental monografía *Atlas du Traité de la construction des théâtres*, París, 1847. Sobre la familia Cavo, véase SAKHAROV, I., *Russian families of italian origin. Italian emigrants in Russia and their descendants, with particular reference to St Petersburg*. Recurso electrónico.

trucción se convocó un concurso de proyectos en el que resultó vencedor el diseño presentado por el arquitecto Andréi Mijailov; de su ejecución se hizo cargo el también arquitecto Osip Beauvais, quien introdujo ligeras modificaciones sobre el proyecto original que afectaron a las proporciones del edificio, la decoración de la sala o el almohadillado rústico de los muros exteriores. Inaugurado el 6 de enero de 1825, su nombre le hacía justicia, ya que en el momento de su construcción su tamaño tan sólo era superado en Europa por La Scala de Milán.



Teatro Mariinsky, San Petersburgo



Teatro Bolshói, Moscú

Muy pronto, el Bolshói se convirtió en el emblema cultural de Moscú. Constituía un elegante edificio de lenguaje academicista, con su fachada principal organizada a modo de gran pórtico octástilo de orden jónico y frontón decorado por un relieve escultórico que representaba el carro de Apolo. Sin embargo, en 1853, un incendio lo redujo a cenizas. Dos años más tarde daba principio su reconstrucción conforme a los planos del arquitecto Albert Cavos, quien respetó en sus líneas maestras el diseño anterior, si bien introdujo en él algunas modificaciones que lo vinculan al neorrenacimiento; así queda de manifiesto en el empleo del sillar almohadillado en toda la superficie de la fachada, en la presencia de pilastras jónicas en los muros posteriores, en los frontones triangulares que rematan las hornacinas laterales, o en los frisos escultóricos del cuerpo superior. Por su parte, en la fachada principal la cuadriga de Apolo del frontón se transformó en un grupo escultórico en bronce que corona el conjunto, obra del escultor Piotr Clodt, famoso por sus estatuas ecuestres. Al interior mantuvo su lujosa decoración y su aforo de 2.300 localidades distribuidas en platea y cinco niveles de palcos. Reinaugurado en agosto de 1856, el edificio volverá a conocer sucesivas reformas a lo largo de los siglos XIX y XX.



Teatro Bolshói, Moscú. Interior

## ESTADOS UNIDOS: “EL BRUJO DEL VIOLÍN”

Uno de los escenarios de Sarasate en Nueva York fue el Steinway Hall, ubicado en el edificio sede que la firma de pianos Steinway & Sons, fundada en 1853 por el inmigrante alemán Heinrich Steinway, había abierto en la Calle 14. Ésta se convirtió en una de las grandes calles históricamente musicales de Nueva York, en cuyos alrededores se instalaron la mayoría de las tiendas dedicadas a la venta de instrumentos musicales, por lo que llegó a ser llamada “Piano Road”.

La primera piedra del edificio fue colocada el 22 de mayo de 1866. En sus cuatro pisos de altura había espacio suficiente para ubicar un lugar de exposición, varias salas para clases de piano, y una gran sala de conciertos cuyo aforo para 2.500 personas la convirtió en una de las más capaces de la ciudad. Muy pronto, el Steinway Hall se erigió en el centro de la vida artística y cultural de Nueva York, dado que su propietario William Steinway procuró la máxima calidad de sus conciertos como reclamo para la venta de pianos, fiel a su lema: “Un concierto el sábado por la noche significa vender pianos el lunes por la mañana”. Éste es el motivo por el que famosos pianistas ofrecieron conciertos en el Steinway; pero también lo hicieron violinistas de la talla de Fritz Kreisler y Pablo Sarasate –digna de mención es la serie de conciertos ofrecidos junto a Mills entre los meses de enero y marzo de 1872<sup>22</sup>–, además de destacados compositores y directores de orquesta. La apuesta por la cultura y la música fue todo un éxito que atrajo a más clientes a la exposición de pianos Steinway, hasta el punto de que otras firmas de la competencia se vieron en la obligación de construir sus propias salas de concierto e invitar a músicos de renombre<sup>23</sup>.



Steinway Hall, Nueva York

<sup>22</sup> “Amusements. Musical. Mills-Sarasate Matinéés”, *The New York Times*, 29-1-1872. “Amusements. Musical. Mills-Sarasate Matinéés”, *The New York Times*, 23-2-1872. “Amusements. Musical. Mills-Sarasate Matinéés”, *The New York Times*, 8-3-1872.

<sup>23</sup> La Steinway Hall permaneció en la Calle 14 hasta 1925, año en que se inauguró una nueva sala en la Calle 57, entre la Sexta y la Séptima Avenida, diseñada por Warren & Wetmore. *Steinway. Immigration, Family, Business, Neighborhood. A New York Story*, New York, La Guardia and Wagner Archives, 2001.

Otro de los escenarios neoyorkinos de Pablo Sarasate fue el Metropolitan Opera House. La historia de este recinto se remonta al mes de abril de 1880, cuando un grupo de empresarios de Nueva York decidió construir un teatro de ópera con mayor capacidad que la Academia de la Música, que con tan sólo 1.279 asientos resultaba insuficiente para la demanda que existía en aquellos momentos. Con tal fin adquirieron una parcela de terreno entre las Calles 39 y 40 de Broadway, y convocaron un concurso de proyectos en el que resultó ganadora la propuesta del arquitecto Josiah Cleaveland Cady. Tras su inauguración el 22 de octubre de 1883 con una representación de la ópera *Fausto* del compositor francés Charles Gounod, el Metropolitan muy pronto adquirió fama internacional merced a su filosofía basada en la organización de espectáculos de alta calidad con los más renombrados músicos y cantantes de ópera —entre ellos Caruso y Toscanini—, la puesta en escena de un repertorio amplio y variado, y unos precios que permitieran el acceso al gran público<sup>24</sup>.

Al exterior, el edificio pretendía convertirse en fiel reflejo de su función como espacio destinado a la ópera. De ahí que el cuerpo principal buscara su inspiración en la arquitectura palacial del renacimiento italiano, organizado en tres niveles con triple arquería de medio punto, galería superior de arquillos y balaustrada en el coronamiento. Pilastras de orden gigante recorrían verticalmente buena parte de la fachada, en la que también tenía cabida la escultura en relieves y tondos. Este cuerpo central, en el que se ubicaba la sala de conciertos, quedaba flanqueado por sendas torres que se elevaban por encima de aquél y con el que buscaban la unidad formal merced a la repetición de las triples arcuaciones de medio punto. Las torres desplegaban siete alturas en las que se disponían oficinas y pisos cuyo alquiler y venta permitió generar los recursos económicos necesarios para la gestión de la ópera.

El interior resultaba fastuoso, al modo de los grandes escenarios europeos. Predominaban en el diseño las líneas curvas con filas de palcos en todos sus niveles, alcanzando una capacidad máxima de 3.045 localidades. Ninguna quedó libre en el magnífico concierto ofrecido por Sarasate en enero de 1890, acontecimiento del que el periódico *Las Novedades* daba cuenta en los siguientes términos: “Había anoche un lleno completo en el Metropolitan Opera House. El inmenso coliseo no hubiera podido contener con comodidad a más oyentes, las localidades bajas llenas, los palcos todos ocupados, el paraíso de los *dilettanti* atestado. Fue evidentemente el deseo de oír a nuestro compatriota lo que llevó a tanta gente al teatro”. El éxito ya había precedido a Sarasate apenas unas semanas antes, en una serie de memorables conciertos interpretados en este mismo escenario junto al pianista Eugen D’Albert para los que las páginas del rotativo *The New York Times* no escatimaban elogios<sup>25</sup>.

<sup>24</sup> KOLODIN, I., *The Story of the Metropolitan Opera, 1883-1950. A candid history*, New York, Alfred A. Knopf, 1953.

<sup>25</sup> “Amusements. D’Albert and Sarasate”, *The New York Times*, 23-11-1889. En la crónica podemos leer, entre otras alabanzas a Sarasate: “To say that a man has placed the Beethoven violin concerto satisfactorily is to admit that he is an artist of high rank. Sarasate played it not only satisfactorily, but exquisitely. His tone was ravishingly sweet and his intonation pure. His boeing was the perfection of art, and his entire performance was absolutely exquisite in finish... And his whole exposition was full of the dignity and repose that belong to every perfect art work. Señor Sarasate is to be congratulated on last night’s performance, and those who heard him are to be still more warmly congratulated”. “Sarasate and d’Albert”, *The New York Times*, 3-12-1889. La nueva crónica, tras insistir en que “those who



Metropolitan Opera House, Nueva York. Concierto del pianista Hofmann en 1937

El 27 de agosto de 1892 el interior fue severamente dañado por el fuego, lo que obligó a vaciarlo y volver a construirlo. Posteriores actuaciones ya en el siglo XX renovarían su aspecto y ampliarán su capacidad, destacando la de 1903 que le confirió sus característicos tonos rojos y dorados, y rodeó el prosenio con los nombres de grandes compositores. Al inaugurarse en septiembre de 1966 la New Metropolitan Opera House en el Lincoln Center, el viejo edificio cerró sus puertas, y un año más tarde se procedió a su demolición.

Pero no sólo en Nueva York, también en Chicago actuó Sarasate, y en uno de los escenarios que según sus propias declaraciones más le impresionó, el Auditorium Building<sup>26</sup>. Su historia comienza quince años después del pavoroso incendio que en octubre de 1871 arrasó casi por completo la ciudad, cuya reconstrucción determinó el nacimiento de una nueva generación de arquitectos que convirtieron Chicago en la cuna de la arquitectura moderna. Es en 1886 cuando un grupo de hombres de negocios, entre ellos el empresario y filántropo Ferdinand Peck, constituyeron una asociación para levantar el teatro más grande del mundo, que superase incluso al recién inaugurado Metropolitan Opera House de Nueva York<sup>27</sup>.

heard the two men will not soon forget their splendid achievements”, refería acerca de la interpretación del violinista pamplonés: “Sarasate’s interpretation of the Bruch concerto was superb. It was exquisitely poetic in feeling, refined and polished in phrasing, and flawless in technique. It is long since this public has heard such pure singing on the violin as Señor Sarasate’s performance of the adagio. His brilliant execution of the final allegro was delicious, and earned him half a dozen enthusiastic recalls”.

<sup>26</sup> Sobre el origen, evolución y relevante papel desempeñado por el Auditorium Building en el ámbito de las artes y la cultura de la ciudad de Chicago, con una cita explícita a los conciertos ofrecidos en él por Pablo Sarasate, véase CLAGUE, M., “The Industrial Evolution of the Arts: Chicago’s Auditorium Building (1889-) as Cultural Machine”, *The Opera Quarterly*, vol. 22, n. 3-4, pp. 477-511.

<sup>27</sup> Acerca de los objetivos que pretendía Ferdinand Peck con la construcción del Auditorium, véase SIRY, J. M., “Chicago’s Auditorium Building: Opera or Anarchism”, *The Journal of the Society of Architectural Historians*, vol. 57, n. 2, 1998, pp. 128-159.



Auditorium Building de Chicago

El encargo recayó en el equipo formado por Dankmar Adler y Louis Sullivan, quienes concibieron una de las más interesantes obras de toda la producción de la llamada Escuela de Chicago; resulta además un edificio fundamental en la trayectoria profesional de Sullivan –considerado el máximo representante de la escuela y padre de la arquitectura americana–, pues si bien presenta todavía reminiscencias del historicismo europeo, se observa ya el inicio de su predilección por lo funcional frente a lo decorativo. Los planos datan del mismo año de 1886, y su conclusión tuvo lugar en 1890<sup>28</sup>.

El Auditorium era un edificio de complejo programa caracterizado por su multifuncionalidad, por cuanto no sólo debía alojar en su interior la gran sala de audiciones, sino que comprendía también un bloque de 136 oficinas y un hotel de primera clase con 400 habitaciones, cuya explotación iba encaminada a generar buena parte de los recursos económicos de apoyo a la ópera. Como era lógico además, cada uno de estos espacios debía resultar independiente de los demás y mantener su propia personalidad, con orientaciones diferentes y accesos perfectamente definidos; de esta manera, el hotel quedó frente a la Michigan Avenue con vistas a un lago, las oficinas se orientaron hacia Wabash Avenue, y el auditorio hacia el sur donde se encontraba la torre que coronaba el edificio y en la que abrieron su estudio Adler y Sullivan.

<sup>28</sup> ROTH, L., *A Concise History of American Architecture*, New York, Harper & Row, 1980, pp. 179-180. GREGERSEN, CH. E., *Dankmar Adler: His Theaters and Auditoriums*, Athens, Swallow Press, 1989. FREI, H., *Louis Henry Sullivan*, Zurich, Artemio, 1992. ZIETZ, K. L., *The National Trust guide to great opera houses in America*, Washington, Preservation Press, 1996. MORRISON, H. S., *Louis Sullivan, prophet of modern architecture*, New York, Norton & Company, 1998. SIRY, J. M., *The Chicago Auditorium Building: Adler and Sullivan's Architecture and the City*, University of Chicago Press, 2002.

Hasta este momento, los protorrascacielos de Chicago habían insistido en la estética del bloque, pensando las fachadas como un simple elemento de cierre externo. Pero en el Auditorium, la fachada adquiere vida propia, basada en la diferenciación plástica y rítmica de las diferentes partes del edificio, al modo de los palacios del Quattrocento florentino. Así, los primeros pisos que actúan a modo de basamento son de granito rústico a imitación del sillar almohadillado, mientras que en los niveles superiores se impone el muro liso. De igual forma, el ritmo vertical no muestra una secuencia uniforme, destacando al respecto el orden gigante de pilastras que en la parte central encierra cuatro niveles consecutivos y remata en una serie de arcuaciones, sobre las que cabalgan los pisos de remate. Por encima del bloque se elevaba en su orientación sur una torre que alcanzaba los 18 pisos. En el Auditorium, Sullivan y Adler perfeccionan la propuesta de H. H. Richardson para el Marshall Field Warehouse, de manera que el edificio se convierte en un organismo unitario, en un todo íntegro resultado de la estratificación compensada en sentido vertical y horizontal, y no en la simple multiplicación de plantas que eran los protorrascacielos al uso.

Al interior, la sala de audición constituía el núcleo central en torno al cual giraba todo el programa. Con capacidad para 4.300 asientos, su diseño obedecía a una premisa fundamental basada en los ideales democráticos de Ferdinand Peck: todos los asientos debían tener una buena visión y una perfecta acústica, y de hecho esta última lo convirtió en una obra modélica. Frente a la influencia palacial renacentista del exterior, el diseño decorativo interior —en el que colaboró un joven Frank Lloyd Wright— buscaba su fuente de inspiración en el Art Nouveau, con un exquisito lenguaje ornamental de fluidas ondulaciones y motivos curvilíneos que imita constantemente las formas de la naturaleza; no debe descartarse en este sentido la posible influencia de la obra *Grammar of Ornament* del arquitecto y diseñador inglés Owen Jones, de la que en 1880 había aparecido una edición americana. Su elegancia no pasó desapercibida a Otto Goldschmidt, quien en una carta fechada en San Francisco en marzo de 1890 y dirigida a Baldomero Navascués, primo de Sarasate, declaraba: “En Chicago dimos cinco conciertos en una sala inmensa en la cual caben siete mil personas; se llama el Auditorio y es hermosísima, quizá la más bonita del mundo. Todos están sentados en anfiteatros y desde el escenario se ven todos los miles de cabezas. La pintura es blanca con cintas anchas de oro, y sobre ellas estrellas de luz eléctrica con miles de luces de arco pequeñas, lo que da al todo un aire fantástico”.

## OTROS PAÍSES Y ESCENARIOS DE SARASATE

De vuelta al continente europeo, en Italia fueron numerosas las ciudades en las que ofreció conciertos, entre ellas Milán, Roma y Nápoles. En Milán, el Teatro de La Scala fue escenario de sus más resonados triunfos. Se construyó por orden de la emperatriz María Teresa de Habsburgo en el lugar sobre el que antes se alzó la iglesia de Santa Maria alla Scala, que dio nombre al teatro. En el concurso público convocado al efecto, fue elegido el proyecto presentado por Giuseppe Piermarini, prestigioso arquitecto italiano discípulo de Luigi Vanvitelli<sup>29</sup>. Su inau-

<sup>29</sup> RICCI, G., “L’architetto Giuseppe Piermarini. I disegni originali”, *Duecento anni alla Scala*, Milano, 1978. *Piermarini e il suo tempo*, Milano, Electa, 1983.

guración tuvo lugar el 3 de agosto de 1778, con la ópera *Europa Reconocida*, de Antonio Salieri.

El edificio mostraba al exterior un aspecto academicista, con su fachada organizada en galería inferior almohadillada con arcos de medio punto, cuerpo principal recorrido por pilastras y columnas corintias pareadas, ático y frontón triangular de remate. El interior, con capacidad para 2.800 espectadores, se caracterizaba por la racionalización y aprovechamiento del espacio. Su fastuoso auditorio, decorado con mármoles, terracotas y estucos venecianos, mostraba palcos en todas sus alturas, y una embocadura al escenario con monumentales columnas corintias. Su perfecta acústica acabó por convertirse en orgullo del teatro y en uno de los grandes méritos del arquitecto Piermarini. Gravemente dañado durante la segunda guerra mundial debido al bombardeo sobre Milán el 15 de agosto de 1943, su reconstrucción fue dirigida por el arquitecto Luis Lorenzo Secchi, quedando finalizada en abril de 1946. Una nueva restauración se llevó a cabo a partir de 2002, en esta ocasión conforme al proyecto del suizo Mario Botta, siendo reinaugurado el 7 de diciembre de 2004.



Scala de Milán en el siglo XIX

En Roma, Sarasate ofreció conciertos en diversos lugares, entre ellos la Academia de Santa Cecilia o el Palacio del Quirinal. Pero el escenario más significativo fue el Teatro Costanzi (en la actualidad Teatro dell'Opera di Roma), cuyo nombre original debe a su promotor, el empresario italiano Domenico Costanzi, un apasionado de la ópera que invirtió todos sus recursos en el proyecto. Los planos corrieron a cargo del arquitecto milanés Achille Sfondrini, especialista en la proyección y restauración de teatros, y su inauguración tuvo lugar el 27 de noviembre de 1880 en presencia del rey Humberto I de Saboya.

En su configuración originaria, el teatro mostraba al exterior un diseño neorrenacentista. El auditorio estaba concebido en forma de herradura y tenía capacidad para 2.212 espectadores distribuidos en tres niveles de palcos, anfiteatro y galería superior, rematando el conjunto una cúpula con espléndidos frescos de Annibale Brugnoli. Especial atención prestó Sfondrini a las condiciones acústicas de la sala, a la altura de los mejores escenarios europeos. Adquirido en 1926 por el Ayuntamiento de Roma, sucesivas remodelaciones a lo largo del siglo XX modificarán sustancialmente su aspecto originario<sup>30</sup>.



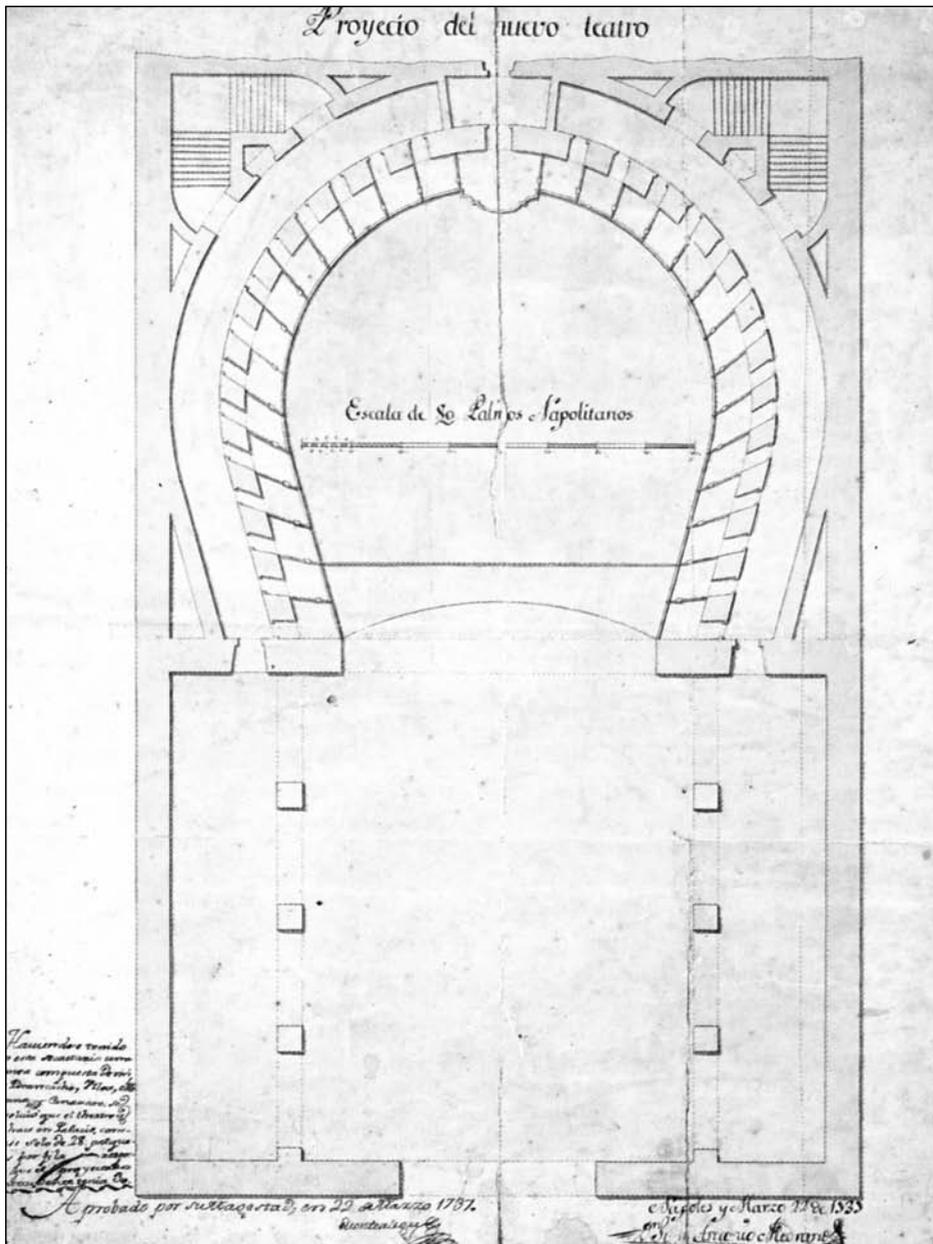
Teatro Costanzi de Roma

Pero el mayor escenario triunfal de Sarasate en Italia fue el Teatro de San Carlos de Nápoles, uno de los más famosos y antiguos de Italia, que durante mucho tiempo situó a la ciudad napolitana como la capital de la música europea<sup>31</sup>. La iniciativa de su construcción partió de Carlos de Borbón (futuro Carlos III de España), quien durante su reinado en Nápoles y Sicilia decidió levantar un nuevo edificio que sustituyese al antiguo teatro de San Bartolomeo, en el marco de la renovación urbanística emprendida en la ciudad. El proyecto correspondió al arquitecto siciliano Juan Antonio Medrano, estrechamente vinculado a los sitios reales napolitanos, por cuanto también diseñó el Palacio de Capodimonte<sup>32</sup>. Con un presupuesto de 100.000 ducados, de los cuales 32.000 fueron donados por el propio Carlos III, se construyó en un breve plazo de nueve meses, siendo inaugurado el 4 de noviembre de 1737.

<sup>30</sup> SEVERI, S., *I teatri di Roma*, Roma, Newton & Compton, 1989.

<sup>31</sup> ARRIVA, F., *Il teatro di San Carlo*, Napoli, Electa, 1998.

<sup>32</sup> MARIAS, F., "Entre Sevilla y Nápoles: Juan Antonio Medrano, Ferdinando Sanfelice y los Borbones de España de Felipe V a Carlos III", *Atrio: revista de historia del arte*, n. 10/11, 2005, pp. 47-56.



Teatro de San Carlos de Nápoles. Proyecto de Juan Antonio Medrano

Desde el primer instante el teatro causó la admiración de napolitanos y visitantes, por la grandiosidad y magnificencia de su arquitectura. Al exterior destaca por el aspecto solemne de su fachada principal, con una galería de sillar y un cuerpo superior resuelto a modo de corredor adintelado con columnas de orden jónico. Al interior, la suntuosidad era la nota dominante del auditorio, enriquecido con motivos decorativos en oro y plata a los que se sumaba el azul, color oficial de la casa Borbón. Tenía 184 palcos distribuidos en seis alturas, además de un palco real más amplio. En 1816, un terrible incendio afectó al teatro, cuya reconstrucción corrió a cargo del arquitecto Antonio Niccolini, quien introdujo diversas modificaciones, infundiéndole su sello personal y académica. Fue reinaugurado el 12 de enero de 1817.



Teatro de San Carlos de Nápoles. Fachada principal

En Bruselas, donde se le conocía como el “Rey del violín”, dos fueron los escenarios por excelencia de Sarasate: la Sala de la Grande Harmonie y el Teatro Real de la Moneda. Los orígenes de este último se remontan a 1695, cuando el banquero italiano Paolo Bombarda adquirió unos terrenos para construir un teatro en el lugar donde antiguamente se acuñaban monedas. Este primer teatro, inaugurado en 1700 conforme al proyecto de los arquitectos venecianos Pietro y Paolo Bezzi y considerado como uno de los más bellos fuera de Italia, fue sustituido a comienzos del siglo XIX por un nuevo edificio cuyo diseño corrió a cargo del arquitecto francés Louis Damesme. Estaba destinado a presidir una plaza de reciente creación, lo cual le confería un aspecto más monumental que su antecesor, que se encontraba a lo largo de una calle y completamente rodeado de edificios. El nuevo auditorio se inauguró el 25 de mayo de 1819 con la ópera *La Caravana du Caire* por el compositor belga Ernest André Modeste Grétry. Sin embargo, el 21 de enero de 1855 se declaró un incendio que destruyó por completo la sala y el escenario, conservándose únicamente la fachada principal y paredes exteriores. Las labores de restauración fueron dirigidas por el arquitecto belga Joseph Poelaert, y culminaron con su reinauguración en marzo de 1856.

Fruto de su accidentada historia, el Teatro de la Moneda muestra dos conceptos arquitectónicos diferentes. Al exterior, el academicismo caracteriza su fachada principal de 1819, configurada a modo de gran pórtico octástilo de orden jónico sobre basamento; por encima del entablamento se eleva el frontón con un relieve escultórico que representa la Armonía de las Pasiones Humanas, realizado por el escultor Eugène Simonis en 1854, un año antes de que el edificio se incendiara. El clasicismo exterior da paso al eclecticismo del interior que combina los lenguajes neorrenacentista y neobarroco. Con cinco niveles de altura y capacidad para 1.152 localidades, la sala se mostraba como

una de las más bellas de Europa, merced a su lujosa decoración de esculturas y estucos dorados, brocados de terciopelo rojo, y a su enorme araña de cristal colgando bajo el techo abovedado.

También tocó Sarasate en la Ópera Real de Suecia, en Estocolmo, tanto en el primitivo edificio, demolido en 1892, como en la Nueva Ópera, proyectada por el arquitecto sueco Axel Johan Anderberg e inaugurada en 1899 por el rey Óscar II. Se trata de un magnífico recinto concebido en lenguaje ecléctico, con una gran escalera que conduce a la sala de tres pisos y capacidad para 1.200 plazas.



Teatro Real de la Moneda de Bruselas hacia 1910



Ópera Real de Suecia, en Estocolmo, hacia 1900

Para concluir, las *tournées* artísticas de Sarasate en territorio español serían interminables, por lo que fijaremos nuestra atención en las dos grandes capitales, Madrid y Barcelona. En Madrid, Sarasate ofreció conciertos en diversos recintos, entre los que se encontraban la iglesia de San Isidro el Real, o el Teatro Príncipe Alfonso, construido en 1862 en el paseo de Recoletos conforme al proyecto de José María Guallart, que seguía como modelo el Circo de Verano de los Campos Elíseos de París; hasta su demolición en 1898, fue uno de los grandes teatros de moda de la capital.



Teatro Real, Madrid

Pero fue el Teatro Real el escenario madrileño de Sarasate por excelencia. Su origen está ligado al largo proceso de formación que tuvo la plaza de Oriente, iniciado por José I y retomado por Fernando VII a partir de 1817. El proyecto correspondió al arquitecto Antonio López Aguado, y el proceso de ejecución sufrió numerosas paralizaciones debido a las circunstancias políticas y a las estrecheces económicas de la época. Su inauguración, a la que acudió la reina Isabel II, tuvo lugar el 19 de noviembre de 1850 con el estreno de la ópera *La Favorita* de Donizetti.

El edificio estaba asentado sobre una planta hexagonal irregular con dos fachadas principales de composición academicista en sus lados menores, orientadas respectivamente a las plazas de Oriente y de Isabel II. El interior del teatro tenía una capacidad para 2.000 espectadores, distribuidos en platea y cuatro órdenes de palcos, y su escenario era uno de los más grandes de Europa. En 1884 conoció una primera remodelación a cargo del arquitecto Joaquín de la Concha, que vino a alterar sustancialmente la composición arquitectónica original de las fachadas. Sucesivas reformas llevadas a cabo a lo largo del siglo XX han transformado su fisonomía<sup>33</sup>.

En pleno corazón de Barcelona, levantado sobre un antiguo convento trinitario, el Gran Teatro del Liceo, símbolo de la burguesía catalana, surgió con una doble finalidad: por una parte, promover la enseñanza musical –de ahí el nombre de Liceo– y, por otra, la organización de representaciones escénicas de teatro de ópera. Las obras se iniciaron el 11 de abril de 1845, y el teatro se inauguró el 4 de abril de 1847 con un variado programa sinfónico, vocal y teatral<sup>34</sup>.

Miguel Garriga, arquitecto encargado de su construcción, concibió un edificio que seguía la forma de los teatros a la italiana, con la planta de la sala en arco de herradura y seis niveles de altura distribuidos en platea y cinco pisos en voladizo. En aquel momento el Liceo fue el teatro más grande de Europa, con capacidad para 4.000 personas. Pero una accidentada historia ha acompañado al Liceo desde sus orígenes, comenzando por el incendio que en 1861 destruyó la sala y el escenario, tras lo cual se encargó su reconstrucción a José Oriol Mestres, el cual dio por finalizada la obra en 1862, destacando en su fachada a las Ramblas la superposición de pares de columnas entre grandes arcos y la galería alta de remate. El incendio más reciente tuvo lugar el 31 de enero de 1994, tras el cual abrió de nuevo sus puertas en 1999<sup>35</sup>.

<sup>33</sup> JUAN DIANA, M., *Memoria histórico-artística del Teatro Real de Madrid*, Madrid, Imprenta Nacional, 1850. MARTÍN IBÁÑEZ, M. A., *El Teatro Real en la época de Isabel II*, Madrid, Instituto de Estudios Madrileños, 1993. IGLESIAS, A., *El Teatro Real de Madrid: Teatro de la Ópera*, Madrid, Editorial Complutense, 1996. TURINA GÓMEZ, J., *Historia del Teatro Real*, Madrid, Alianza Editorial, 1997. HERRERO, M. y RODRÍGUEZ DE PARTEARROYO, F., *El Teatro Real*, Madrid, Teatro Real, Fundación del Teatro Lírico y Lunweg Editores, 1998.

<sup>34</sup> SALVADOR, T., *El Gran Teatro del Liceo*, Madrid, Publicaciones Españolas, 1961.

<sup>35</sup> *El Gran Teatre del Liceu: reconstrucción y ampliación*, Barcelona, Consorci del Gran Teatre del Liceu, 1996.



Gran Teatro del Liceo, Barcelona

En fin, otros muchos escenarios conocieron los triunfos de Sarasate, tanto a uno como al otro lado del Atlántico, desde el Castillo de Balmoral en Escocia, al que acudió en innumerables ocasiones invitado por la familia real británica, hasta el Teatro Nacional de México o Gran Teatro de Santa Anna, construido por el arquitecto español Lorenzo de la Hidalga entre 1842 y 1844 en un lenguaje academicista, y que fue hasta el momento de su demolición en 1905 el centro de la actividad cultural, artística y social mexicana. Pero es hora ya de concluir nuestro periplo viajero.



Castillo de Balmoral en Escocia hacia 1900

## CONCLUSIÓN

A propósito de un concierto que ofreció Sarasate en el mes de mayo de 1905 en el Palacio del Trocadero, con el auditorio abarrotado por más de 4.000 personas, una crítica aparecida en *Le Monde Musical* afirmaba: “¡Sarasate! Las cuatro sílabas de este nombre mágico invitan a reflexionar que los privilegiados que gozan de la fortuna de oír al inimitable violinista, deben atesorar recuerdos de impresiones artísticas que no les será fácil volver a experimentar. Su triunfo ha alcanzado las proporciones de una apoteosis”.

Innumerables escenarios conocieron el triunfo y la apoteosis de Pablo Sarasate, un músico inigualable y universal. La arquitectura se puso así al servicio del genio, y todavía hoy en día resuenan, incluso en aquellos teatros y óperas que ya no son más que su fantasma, los acordes de su violín.

## RESUMEN

*Arquitectura para la apoteosis. Los escenarios triunfales de Pablo Sarasate*

Pablo Sarasate fue un violinista universal, que conoció el triunfo y la apoteosis en los teatros y óperas de numerosos países. El recorrido por sus escenarios triunfales resulta de gran interés, dado que permite valorar en su justa medida la dimensión del éxito alcanzado por el inigualable artista pamplonés. Pero también resulta atractivo desde el punto de vista de la arquitectura, no en vano la época de Sarasate se corresponde con un período dorado de esta tipología arquitectónica, dado que en el siglo XIX teatros y óperas se convirtieron en los monumentos públicos por excelencia. Acompañando a Pablo Sarasate en sus escenarios triunfales, es posible realizar un amplio recorrido por soluciones muy diversas en las que se dan cita pasado, presente y futuro de la arquitectura, desde el barroco con su grandilocuencia y teatralidad, pasando por la solemnidad del lenguaje academicista y la mezcla propia del eclecticismo, hasta alcanzar la arquitectura de los nuevos materiales en el Crystal Palace de Londres o los primeros rascacielos construidos en Chicago.

## ABSTRACT

*Architecture for an apotheosis. The triumphant scenarios of Pablo Sarasate*

Pablo Sarasate was a violinist of international renown: his work was celebrated and applauded in theatres and opera houses in many countries. A historical overview of the different stages and settings in which Sarasate triumphed is of interest because it enables a balanced appraisal of the great success achieved by this unrivalled artist from Pamplona. Moreover, this line of enquiry is also significant from an architectural point of view: Sarasate's career overlapped with the golden age of architectonic typology. Theatres and opera houses were the public monuments *par excellence* in the nineteenth century. A virtual tour of Sarasate's successful travels discloses a wide-ranging overview of solutions that signal the past, present and future of architecture, from the grandiloquence and theatricality of the Baroque, the solemnity of academicist approaches and the mixture of eclecticism, to architecture using new materials (such as the Crystal Palace in London) or the first skyscrapers built in Chicago.

