

TRES DÉCADAS DE LÍRICA EN LAS PALMAS: ETAPAS DEL FESTIVAL DE ÓPERA DE LAS PALMAS DE GRAN CANARIA (1967-1998)

Isabel Saavedra Robaina

Introducción

El *Festival de Ópera de Las Palmas de Gran Canaria* ha sido organizado y promovido por la asociación *Amigos Canarios de la Ópera (A.C.O.)*, con un carácter anual y continuo desde el año 1967 hasta la actualidad. Cuenta ya, por tanto, con más de tres décadas de existencia a lo largo de las cuales han tenido lugar, en el ámbito del *Teatro Pérez Galdós*, centenares de representaciones en las que se ha podido ver y escuchar casi de todo.



Fig. 1 Cartel del I Festival de Ópera de Las Palmas de Gran Canaria, 4-10 de diciembre de 1967.

El coliseo denominado *Tirso de Molina* se inauguró el 6 de diciembre de 1890 con *La Traviata* de la *Compañía Medini*,⁵ siendo escenario de magníficas temporadas de ópera y zarzuela hasta el incendio de 1918. Por su parte, el *Teatro Pérez Galdós* comenzaría su andadura histórica con la *Aida* cantada por la soprano británica *Eva Turner* el 20 de mayo de 1928, año en el que también se interpretó la wagneriana *Lohengrin*.⁶

La actividad desarrollada por los A.C.O. supone la culminación de un proceso de afición a la lírica desarrollado en Las Palmas de Gran Canaria desde el pasado siglo hasta nuestros días. Es por ello que no podemos dejar de referirnos en primer lugar a las distintas épocas en que se produjeron las actuaciones de grandes compañías y primeras figuras del canto, arribadas al Puerto de La Luz en sus viajes entre Europa y América, contribuyendo a la creación de un ambiente favorable a este género musical, así como a la integración de la ciudad en los circuitos operísticos mundiales.

En el desaparecido *Teatro Cairasco*, compañías de ópera italiana como la de los empresarios *Manuel Rodríguez y Molina* y *Valentín de Cándido* (1870),¹ o la de *Francisco Sánchez Ruiz* (1879),² llegaron a representar hasta once títulos diferentes, con varias funciones de aquéllos más aplaudidos por el público. Los salones del *Gabinete Literario* acogieron, asimismo, a solistas de

En la vida musical promovida por las clases sociales más favorecidas de la capital, era frecuente la ejecución de piezas vocales e instrumentales extraídas de óperas en su mayoría italianas y francesas. Su interpretación corría a cargo de profesionales de la música o simples aficionados, teniendo lugar en todo tipo de actos públicos o privados, como los conciertos de la *Sociedad Filarmónica de Las Palmas*, bailes, veladas particulares, presentaciones en sociedad, etc.⁷

Al entusiasmo por la ópera en esta ciudad ha contribuido, sin duda, el destacado papel que han desempeñado en el panorama operístico internacional los cantantes nacidos en Las Palmas de Gran Canaria. El barítono *Néstor de la Torre Cominges* (1875-1933) desarrolló una importante trayectoria artística por los principales teatros de Europa y América, propiciando además en las islas una importante escuela de canto.⁸ En las últimas décadas, ha sido el tenor *Alfredo Kraus* la primera figura canaria en la lírica mundial, constituyendo un punto de arranque fundamental para los festivales organizados por los *Amigos Canarios de la Ópera*.

El estudio que hemos realizado no hubiera sido posible sin la colaboración de los A.C.O., quienes nos han permitido acceder en todo momento a los fondos documentales y diversos materiales que albergan tanto el archivo como las oficinas que esta asociación posee en la traseña del *Teatro Pérez Galdós*. La mayor parte de la documentación procede de la gestión y los trámites administrativos efectuados a lo largo de estos años (facturas, cuotas de socios, contratos, correspondencia diversa...). En menor medida, existe una buena representación de los carteles, libretos y programas de cada temporada, junto a un considerable contingente de fotografías, dibujos, planos de escenografías y decorados, grabaciones audiovisuales, etc.

Por otra parte, la consulta de la prensa del período que tratamos nos ha facilitado datos cuantitativos y cualitativos de primer orden, dada la enorme cantidad de artículos relacionados con la ópera que se han publicado en los principales periódicos de la capital grancanaria en estas tres décadas. La información oral aportada por aquellas personas que han participado de un modo u otro en esta empresa cultural, resulta muy valiosa si tenemos en cuenta que hablamos de un fenómeno relativamente reciente. En este sentido, consideramos fuentes de primer orden las opiniones y recuerdos de los socios fundadores, miembros de las distintas juntas directivas, cantantes y directores, y, en definitiva, de los aficionados que han asistido a la ópera en los últimos treinta años.

Etapas del festival de óperas de las Palmas de Gran Canaria

A partir de aquella primera *temporada del homenaje a Alfredo Kraus*, que tuvo lugar en el Teatro Pérez Galdós en diciembre de 1967, podemos establecer una serie de etapas en la trayectoria del Festival de Ópera de Las Palmas de Gran Canaria. Éstas quedan definidas por la particular integración de los distintos elementos artísticos y técnicos que han intervenido en cada temporada, controlados en líneas generales por el director artístico y la junta directiva de los *Amigos Canarios de la Ópera*. Nos referimos, entre otros, a los cantantes, directores, escenógrafos, regidores, orquestas, coros y ballets, así como a todo aquel personal técnico imprescindible para que pueda levantarse el telón en el último momento (maquinistas, electricistas, encargados de la luminotecnia, atrezzo, peluquería, vestuario, etc.).

La *primera etapa* quedaría constituida por los dos primeros festivales (1967-1969) en los que actuó, prácticamente, el mismo equipo técnico y artístico bajo la batuta del maestro director y concertador, *Manno Wolf Ferrari*. Fue significativa la participación de *Alfredo Kraus* en la organización de estos eventos puesto que, al margen de interpretar los papeles del tenor principal en casi todas las representaciones,⁹ contactó con el resto de los cantantes, a quienes conocía por su actuación conjunta en otras temporadas de ópera nacionales o extranjeras.¹⁰

Desde los primeros festivales, se tomó la acertada decisión de facilitar a los intérpretes locales la posibilidad de desempeñar papeles secundarios o comprimarios junto a las grandes figuras del canto, aunque no siempre se llevara a cabo dicha iniciativa. Como ejemplo, baste citar la aparición de la mezzosoprano grancanaria *María Isabel Torón Macario* en el papel de “Maddalena”, junto a *Alfredo Kraus* en el *Rigoletto* de 1967.

Desafortunadamente, la fructífera relación que propició el comienzo de lo que iba a ser una larga trayectoria de festivales anuales de ópera en nuestra ciudad, se rompió durante la



Fig. 2 Alfredo Kraus y M^a Isabel Torón Macario durante la representación de *Rigoletto* en el Teatro Pérez Galdós (7-XII- 1967)

organización del III Festival, al surgir entre Kraus y la Junta Directiva de los A.C.O. ciertas discrepancias que tuvieron su origen en un malentendido acerca de los honorarios del cantante. Hubo que esperar al año 1986 para volver a escuchar a *Alfredo Kraus* en el Teatro Pérez Galdós, en *Romeo y Julieta* y, al año siguiente, en *Los Cuentos de Hoffmann*. La posibilidad de admirar nuevamente su magnífica recreación del *Werther* de *Massenet* en nuestro coliseo se truncó para siempre en 1997.

La *segunda etapa* transcurrió entre los festivales III y VII, abarcando desde 1970 a 1974. En estos años, el Festival de Ópera de los A.C.O. contó con la participación de un equipo de profesionales del *Gran Teatro del Liceo* de Barcelona, encabezado por el maestro *Eugenio Mario Marco* y el director de escena *Diego Monjo*.

Fue digna de mención en esta época la intervención de *Mario del Mónaco* en el *Otello* del 72, obra que contó con una escenografía del artista grancanario *José Dámaso*, quien además diseñó los carteles de los cinco títulos de la temporada. Entre las incidencias de aquellos años puede reseñarse la asistencia de los entonces príncipes de España a la función inaugural del VI Festival (1973), en la que se representó la ópera *Rigoletto*. Además, la cancelación de *Manon* por enfermedad del tenor principal, obligó a *Luciano Pavarotti* a cantar tres funciones en sólo cinco días: dos de *La Bohème* y una de *Lucia di Lammermoor*.¹¹

La repercusión de estas temporadas fue significativa, dado el considerable aumento en el número de socios. La doble función de los títulos se produciría de una manera estable a partir de 1974.

Hasta ese momento, los coros que habían participado en las diversas representaciones fueron los de la *Asociación Bilbaína de Amigos de la Ópera (A.B.A.O.)*, pero en 1973 empezó a pensarse en la *Coral Regina Coeli* de la iglesia de San Agustín, dirigida por *Chano Ramírez*, con el objeto de ahorrar las partidas presupuestarias que suponía la contratación de una formación foránea, al tiempo que constituía una manera de fomentar los elementos líricos locales en el futuro. Esta coral actuó por primera vez en 1974, haciéndose cargo de dos óperas, *Aida* y *Don Carlo*, aunque todavía se requirió la presencia de los coros de la A.B.A.O. para los cuatro títulos restantes.¹²

La trayectoria que fue adquiriendo el festival se vio interrumpida por el breve paréntesis que supuso la presencia en Las Palmas del italo-argentino *Tito Capobianco*, director artístico de teatros de ópera como los de Nueva York, París o Berlín. En los años 1975 y 1976 reconocemos por tanto una *tercera etapa* denominada *bienio Capobianco*, en la cual se trató de renovar el Festival con vistas a darle una mayor resonancia internacional. Se produjo incluso un cambio de denominación, ya que el *Festival de Ópera de Las Palmas de Gran Canaria* pasó a llamarse simplemente, en esos dos años, *Festival Las Palmas*.

Los montajes escénicos de *Capobianco* influyeron sin duda en el gusto y la concepción de la ópera en esta ciudad, aunque quizá fueran demasiado ambiciosos si tenemos en cuenta las condiciones presupuestarias de la ópera en Las Palmas. El diseño y realización de la mayoría de las magníficas escenografías corrió a cargo del argentino *Mario Vanarelli*, responsable de unas inolvidables funciones de *María Estuardo*, *Tosca*, *Otello* y *Los Cuentos de Hoffmann* en 1975, así como *Simón Bocanegra*, *Don Giovanni*, *La Bohème* y *Ana Bolena* en 1976. No obstante, fue un escenógrafo británico, *Carl Toms*, quien presentó al público de Las Palmas unos planteamientos escénicos verdaderamente novedosos en el *Macbeth* de 1975, con elementos móviles y simbólicos de fuerte carga dramática. En esta época se usaron también por primera vez las proyecciones con objeto de crear efectos especiales en los decorados, proporcionando así una mayor riqueza y profundidad espacial.

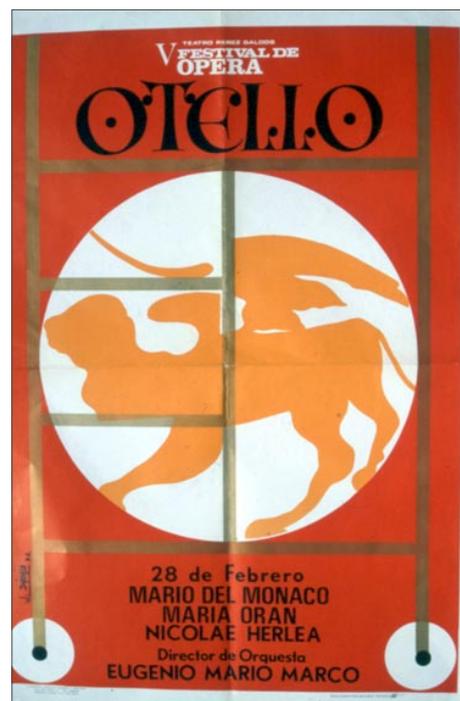


Fig. 3 Cartel de *Otello* (V Festival, 1972).
Diseño de José Dámaso.

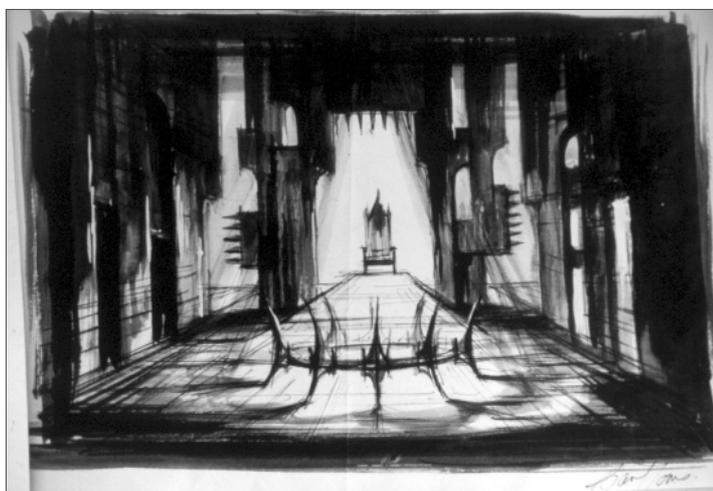


Fig. 4 Fotografía del dibujo escenográfico de *Macbeth*
(VII Festival, 1975). Diseño de Carl Toms.

En el marco de estas espléndidas escenografías actuaron destacados cantantes, como las sopranos de fama internacional *Joan Sutherland* (“María Estuardo”) y *Birgit Nilsson* (“Floria Tosca”). La participación de la *Orquesta y Coros de la Universidad de Michigan* puede dar una idea del tremendo esfuerzo económico que hubo de realizarse en esos años. Los déficits alcanzaron varios millones de pesetas, poniéndose en peligro la continuidad del *Festival Las Palmas*. Además, los músicos locales protestaron ante la contratación de formaciones líricas extranjeras, manifestándose en contra de la asociación de *Amigos Canarios de la Ópera* por perjudicar los intereses de los profesionales canarios, al no fomentar la creación de una orquesta y coro propios ni la participación de los cantantes locales en los papeles secundarios.¹³

Puede decirse que en 1977, es decir, a partir del décimo Festival, todo volvió a la normalidad, iniciándose una *cuarta etapa* que abarcaría la década siguiente. El maestro *Eugenio Mario Marco* volvió a asumir la dirección artística hasta su fallecimiento en Las Palmas en 1984, momento en que distinguimos una etapa de transición al siguiente período con *Juan Cambreleng Roca* al frente del Festival. Bajo la batuta de diferentes maestros concertadores, se contó desde entonces y de forma regular con una orquesta local. La formación denominada *Orquesta Sinfónica de Las Palmas* en un primer momento, atendió las distintas temporadas hasta la creación en 1980, por parte del Cabildo de Gran Canaria, de la *Fundación Orquesta Filarmónica de Gran Canaria*. La *Coral Regina Coeli* dejó de colaborar después de la decimoquinta temporada (1982), comenzando al año siguiente su andadura en el Festival de Ópera, la *Coral Lírica de Las Palmas*, bajo la dirección de *Felipe Amor*.

La línea de actuación a seguir en estos años vendría impuesta por las limitaciones económicas en cuanto a la puesta en escena. Había que renunciar a la magnitud que ésta había alcanzado en la etapa precedente y, de este modo, se recurrió nuevamente al alquiler de decorados convencionales a empresas de Milán y Madrid. En contadas ocasiones tuvo lugar la confección de decorados y escenografías propias. En este sentido, a partir de 1980 destacó la labor del escenógrafo *Giampaolo Zennaro* con sencillas realizaciones ejecutadas en Las Palmas de Gran Canaria por alumnos de la *Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos*. A título de ejemplo reseñamos el dispositivo escénico diseñado para la ópera *Macbeth* de 1985, desde luego muy diferente del que tuvo lugar durante el bienio Capobianco.

Esta década se caracteriza por la numerosa participación de cantantes nacionales de primera línea. Son los años en que actuaron *José Carreras*, *Plácido Domingo*, *Montserrat Caballé* y *Jaime Aragall*, quienes intervinieron en diversas ocasiones, a veces arropados por el calor y reconocimiento del público, y otras criticados por los aficionados más exigentes.¹⁴ Es lógico suponer que las deficiencias de la puesta en escena trataran de compensarse con la expectación y entusiasmo que debían provocar las primeras figuras de la lírica nacional.



Fig. 5 Fotografía dedicada por Montserrat Caballé a los Amigos Canarios de la Ópera en 1978.

En el contexto del decimotercer festival (1980) tuvo lugar la representación número 100 con la primera función de *Un ballo in maschera*, interpretada por *Montserrat Caballé*, *Juan Pons* y *Juan Lloveras*. Un acontecimiento de tal significación contó con la presencia en el Teatro Pérez Galdós de la soprano *Eva Turner*, quien cantara cincuenta y dos años atrás en la *Aida* que inauguró dicho coliseo.

Este período se cerró en 1987, coincidiendo con el primer centenario de *Néstor Martín-Fernández de la Torre*. En esta temporada es de destacar la representación de *Don Giovanni*, con decorados y vestuario confeccionados a partir de los bocetos y figurines originales de aquel artista.

A partir de 1988, el director artístico *Jorge Rubio* tomó las riendas del Festival de Ópera de Las Palmas de Gran Canaria, desarrollándose la *quinta etapa* hasta 1998. En estos diez años se afianzó la tendencia a establecer coproducciones con otros Festivales de Ópera de la Península, como los de Bilbao, Oviedo, Palma de Mallorca, etc., así como con Festivales de Ópera europeos (franceses e italianos, principalmente). Para abordar el montaje de producciones demasiado complicadas se recurrió a la contratación de compañías enteras procedentes de Alemania o Rusia,¹⁵ iniciativa que ya se había experimentado en la etapa precedente.¹⁶

La *Coral Lírica de Las Palmas* continuó sustentando las temporadas desarrollando una importantísima labor a lo largo de quince años. En estos años estuvo bajo la dirección del italiano *Fausto Regis*, haciendo realidad las expectativas iniciales de contar con un coro propio de calidad. Algo similar podríamos decir del papel desempeñado por la *Orquesta Filarmónica de Gran Canaria* como uno de los elementos artísticos fundamentales para la realización de funciones operísticas anuales en nuestra ciudad.

En julio de 1998 tuvo lugar la contratación del belga *Roger Rossel* como nuevo director artístico del *Festival de Ópera de Las Palmas de Gran Canaria*.¹⁷ Su primera temporada fue la de 1999, año en que comienza la *sexta y última etapa*. Los proyectos e iniciativas contempladas de antemano parecen conducir la trayectoria del Festival por otros derroteros, tanto en lo referente a la concepción escénica de los espectáculos, como en la mayor participación de los profesionales canarios en la realización de los mismos. Una asociación que, como la de los *Amigos Canarios de la Ópera*, continúa ejerciendo una importante y constante labor cultural en la actualidad, nos hace reservar para estudios posteriores el análisis y valoración de este último período.

Consideraciones generales

A modo de *balance general* de estos treinta años, puede decirse que las acciones de los A.C.O. han estado encaminadas a la consecución de un objetivo claro, que es el de la *continuidad*. Durante tres décadas se han organizado infinidad de actividades de diversa índole, que no han cesado de complementar el panorama cultural canario. Además de la ópera, los A.C.O. han programado zarzuelas, conciertos, recitales, proyecciones de videos, etc., con vistas a fomentar la afición al canto y a la música en general.

La selección de los *títulos* en cada temporada ha respondido siempre a las preferencias del público canario, atendiendo al tradicional repertorio italiano y francés, con el que se ha intentado estimular y consolidar la afición. De forma progresiva se ha introducido en la programación óperas menos frecuentes, especialmente las alemanas, españolas y rusas.

El aumento de asistentes a este tipo de espectáculos puede apreciarse en el paso de las tres únicas funciones de 1967, a la doble representación de hasta seis títulos, triple en algunos casos, a partir de 1974. La Junta Directiva programa desde 1996 cinco óperas con tres funciones de cada una, ante la creciente demanda de localidades del *Teatro Pérez Galdós*, cuyo aforo resulta cada vez más insuficiente.

Incluyendo la temporada de 1998, hablamos de un total de 299 representaciones de 67 títulos diferentes, en las cuales se ha procurado obtener, en todo momento, los niveles de calidad aceptables para integrar al Festival de Ópera de Las Palmas en los circuitos operísticos internacionales.

En cuanto a los *repartos*, se ha seguido la política de contratación de figuras relevantes a través del director artístico, los contactos directos o mediante las agencias. Ya hemos citado a algunos de los cantantes de primer orden en la lírica mundial, que han intervenido en los Festivales de Ópera de Las Palmas. Junto al atractivo que suponen estos artistas, ha sido una preocupación constante el ofrecer oportunidades a cantantes nacionales y canarios para interpretar papeles secundarios e incluso principales al lado de las grandes figuras, de forma que algunos de los que actuaron en Las Palmas en sus comienzos, han desarrollado luego brillantes carreras, como *Juan Pons*, *José Sempere*, *Carlos Álvarez*, *Manuel Lanza*, *Miguel Ángel Zapater*, *María Orán*, *Enedina Lloris*, *Isabel Rey*, etc.

Por lo que se refiere a dos de los elementos artísticos indispensables, como son la *orquesta* y los *coros*, puede decirse que los A.C.O. han procurado fomentar las formaciones líricas y musicales locales, convirtiendo a los componentes de la *Orquesta Filarmónica de Gran Canaria* y a la *Coral Lírica de Las Palmas*, en pilares básicos de las realizaciones operísticas anuales de esta ciudad, aunque a veces fueran necesarios ciertos refuerzos para obtener los niveles de calidad deseados. La intención de equiparar nuestro festival al resto de teatros de ópera europeos, así como la inquietud por introducir nuevos títulos, ha llevado en ciertas ocasiones a la contratación de conjuntos operísticos foráneos. Hemos citado con anterioridad el caso de compañías como la *Deutsche Staatsoper Berlin* (*Tannhäuser*, *La Flauta Mágica* y *Così fan tutte*) en 1986, el *Teatro de la Ópera Estatal de Chemnitz* (*Salomé*) en 1993, el *Teatro de la Ópera de Kiev* (*Boris Godunov* y *Eugenio Onieguin*) en 1995, o la *Oper der Bundesstadt Bonn* (*El Cazador Furtivo* y *Fidelio*) en 1996.

Los *cuerpos de baile* han seguido una trayectoria parecida, desde la intervención de ballets nacionales en los primeros festivales, pasando por la actuación de las agrupaciones locales dirigidas por *Gelu Barbu*, *Lorenzo Godoy* o *Manuel Jiménez*.

Ya hemos visto cómo las *escenografías* han estado, por lo general, a cargo de profesionales foráneos, como *Mario Vanarelli* y *Giampaolo Zennaro*, entre otros. Los *decorados* se suelen alquilar a empresas y teatros nacionales y europeos, con la excepción de las

escenografías importadas directamente del Teatro Colón de Buenos Aires para *El holandés errante* de 1994. A pesar del interés en la creación de conjuntos escénicos propios, en contadas ocasiones han colaborado artistas locales en la realización de los dispositivos escenográficos. Es el caso de *Santiago Santana, José Dámaso, Ángel Colomina y Ramón Sánchez Prats*, con la colaboración de los alumnos de la *Escuela de Artes Aplicadas y Oficios Artísticos*.

Por último, elementos tan indispensables como el *vestuario*, el *atrezzo* y la *peluquería*, han correspondido en su mayoría a empresas de Madrid y Barcelona, como *Cornejo, Mateos*



Fig. 6 Representación de *El holandés errante* en 1994.
Escenografías del Teatro Colón de Buenos Aires.

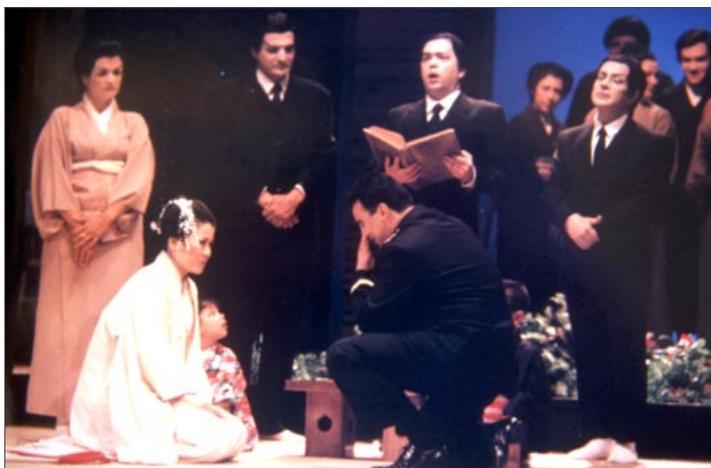


Fig. 7 Representación de *Madame Butterfly* en 1995.

y *Damaret*, respectivamente, desempeñando un importante papel en los demás elementos de escena el equipo técnico del *Teatro Pérez Galdós*.

La historia de estos treinta años está plagada de anécdotas todavía presentes en la memoria de cualquier aficionado, como el “coño” que lanzó *José Carreras* en la segunda función de *Tosca* del año 1978, pidiendo silencio por un ruido en el escenario, o cuando *Alfredo Kraus* solicitó a una parte del público que dejara aplaudir a quien quisiese, incluso antes de que la orquesta finalizara el aria. Por otra parte, las extravagancias de los divos y las bajas de última hora, han puesto en más de un compromiso a los directivos de A.C.O., por no hablar de las huelgas de músicos o de transportes, que ha obligado en más de una ocasión a improvisar orquestas y decorados.

No podemos abandonar este breve repaso por la historia de estos treinta años de ópera en Las Palmas, sin hacer alusión al tremendo esfuerzo económico que supone un festival de estas características. Los *Amigos Canarios de la Ópera* constituyen una asociación privada que se fundamenta principalmente en las cuotas de sus socios. Sin embargo, éstas no son suficientes para el montaje de las temporadas de ópera a las que hemos hecho referencia. Al respecto, los A.C.O. han desarrollado, desde los momentos iniciales, diferentes medidas destinadas a la obtención de los recursos necesarios. La captación de socios ha sido uno de los proyectos fundamentales de la asociación, ya que éstos son la razón de ser de la misma, contándose, a finales de 1999, con unos 1.800 abonados de tres categorías: protectores, de honor y numerarios.

Las cuotas mensuales constituyen una base fija que asegura la ocupación de una buena parte del aforo del Teatro Pérez Galdós y el mantenimiento de la sociedad.

Completan la dotación económica de cada temporada la venta en taquilla, las subvenciones de organismos oficiales y las aportaciones de numerosas entidades privadas. En las tres últimas décadas, ha sido constante la participación del *Excmo. Cabildo Insular de Gran Canaria*, así como del *Excmo. Ayuntamiento de Las Palmas de Gran Canaria*, aunque sus ayudas no siempre llegaron a tiempo, teniendo que comprometer los directivos sus propios capitales, en más de una ocasión.

La reducción de las subvenciones ha hecho peligrar en más de una ocasión la celebración anual y continua de estos festivales. La grave crisis sufrida en los años 1987-88 se solucionó con la institucionalización del Festival de Ópera a través de la *Sociedad Canaria de las Artes Escénicas y de la Música, S.A. (SOCAEM)*. No obstante, ello ha implicado la pretensión de una mayor intervención, por parte de la *Consejería de Cultura y Deportes del Gobierno de Canarias*, en la programación y gestión de las temporadas. Mientras continúe el modelo establecido, el problema seguirá latente, en espera de soluciones efectivas que aseguren la continuidad y realidad de los Festivales de Ópera en nuestra ciudad.

NOTAS

- ¹ *La Tribuna*, 18-X-1870, p. 3.
- ² *La Correspondencia*, 11-XI-1879, p. 3.
- ³ *El País*, 12-III-1888, p. 2.
- ⁴ *El Telégrafo*, 19-VI-1889, p. 1 y *El País*, 22-VI-1889, p. 2.
- ⁵ *El Conservador*, 11-XII-1890, p. 3.
- ⁶ *La Crónica*, 20-V-1928, p. 1 y 22-V-1928, p. 1.
- ⁷ *El Porvenir de Canarias*, 15-I-1853, p. 133. A título de ejemplo, seleccionamos el siguiente fragmento: “El día 6 del corriente tocó la orquesta dirigida por el Sr. Millares, y en verdad, pocas veces hemos visto en esta capital un baile tan animado hasta su conclusión a las 4 de la mañana. Este se inauguró con la obertura de la ópera Ana Bolena. A mitad del baile se tocó otra pieza concertante sobre temas de la Lucía, en la que los aficionados D. Agustín Perera y D. Andrés García, ejecutaron respectivamente dos solos de clarinete y trombón en el andante y allegro de la propia composición”.
- ⁸ Al respecto, ver ROJAS-O’DONNELL, Leopoldo: “Néstor de la Torre y la enseñanza del canto en Canarias”, en *Revista El Museo Canario*, nº LIV-II, Las Palmas de G.C., 1999, pp. 599-614; y SIEMENS HERNÁNDEZ, L.: *Historia de la Sociedad Filarmónica de Las Palmas y de su Orquesta y sus Maestros*, Las Palmas de G.C., 1995, pp. 146-147.
- ⁹ Alfredo Kraus interpretó las tres funciones del I Festival (*La Favorita*, *Rigoletto* y *Werther*) en 1967. En 1969 se haría cargo de *Los Puritanos* y *Lucia di Lammermoor*, en el transcurso del II Festival.
- ¹⁰ Destacamos en esta etapa la participación de las sopranos *Gianna D’Angelo*, *Zuleika Saque*, *Linda Vajna* y *Lina Huarte*, las mezzosopranos *Anna Maria Rota* y *Bianca Berini*, los tenores *Luigi Ottolini* y *Franco Tagliavini*, los barítonos *Sesto Bruscantini*, *Giuseppe Taddei*, *Licinio Montefusco* y *Otello Borgonovo*, y los bajos *Paolo Washington*, *Agostino Ferrin* y *Luciano Pratti*.
- ¹¹ No fueron las únicas dificultades que tuvieron que afrontar los A.C.O. en el VI Festival, puesto que también fallaron las tres sopranos contratadas inicialmente (*Mirella Freni*, *Maddalena Bonifacio* y *Orianna Santunione*).
- ¹² En 1974 se representaron *Aida*, *Don Carlo*, *Fausto*, *La Gioconda*, *Manon* y *Turandot*.
- ¹³ Al respecto, ver SAAVEDRA ROBAINA, Isabel: “El Bienio Capobianco en el Festival de Ópera de Las Palmas de Gran Canaria (1975-1976)”, en *Revista El Museo Canario*, nº LIV-II, Las Palmas de G.C., 1999, pp. 653-675.
- ¹⁴ José Carreras actuó en 1977 (*Un ballo in maschera*), 1978 (*Tosca*), 1980 (*La Bohème*) y 1981 (*Luisa Miller*); Plácido Domingo lo haría en 1978 (*Tosca*) y 1979 (*Carmen*); Montserrat Caballé en 1979 (*Norma*, *Adriana Lecouvreur* y *Tosca*), 1980 (*Roberto Devereux* y *Un ballo in maschera*), 1981 (*Manon Lescaut*), 1983 (*Semíramis*) y 1984 (*Tosca*); Jaime Aragall había participado en los festivales grancanarios con anterioridad. En esta etapa actuó en 1977 (*La Traviata* y *Lucia di Lammermoor*), 1979 (*Adriana Lecouvreur* y *Tosca*), 1981 (*Don Carlos* y *Madame Butterfly*) y 1985 (*Werther*). Posteriormente lo haría en 1989 (*Simón Bocanegra*), 1991 (*Un ballo in maschera*) y 1992 (*Don Carlos*).
- ¹⁵ A título de ejemplo reseñamos en esta etapa las funciones de *Salomé* (1993), *Boris Godunov* (1995), *Eugenio Onieguin* (1995) y *Lohengrin* (1998), esta última a cargo de la Orquesta y Coros del Teatro de la Ópera de Sofía (Bulgaria).
- ¹⁶ En 1986 tuvo lugar la representación de *Tannhäuser*, *La flauta mágica* y *Così fan tutte* a cargo de la compañía *Deutsche Staatsoper Berlin*.
- ¹⁷ Roger Rossel había participado previamente como maestro director y concertador en dos de las funciones del XVIII Festival (1985): *Werther* y *Sansón y Dalila*.