LAS CINCO OPERAS DEL ACADEMICO DON EMILIO SERRANO

POR

JOSE SUBIRÁ

EVOCACIÓN PREVIA

DON Emilio Serrano ingresó en la Real Academia de Bellas Artes en 1901. He aquí su breve ficha biográfica. Nació el 13 de marzo de 1850 en Vitoria y murió el 2 de abril de 1939 en Madrid. Siendo niño, su familia se trasladó a esta capital. En el Conservatorio estudió piano con Zabalza y composición con Arrieta. Muy joven aún, se dedicó a la enseñanza y a la creación artística. Sucedió a Arrieta en la cátedra que desempeñaba éste, y entre sus discípulos citaremos a Conrado del Campo, Ricardo Villa y Julio Gómez. Fue maestro de cámara de la Infanta doña Isabel de Borbón y pensionado de mérito en la Academia Española de Bellas Artes de Roma. Produjo música teatral, sinfónica, de cámara, de piano y de canto. Sintió particular predilección por la ópera.

Terminé con el maestro Serrano la carrera de Composición en 1904 y aquel año aprobé los ejercicios de oposición para dicha Academia Española; pero no obtuve plaza, como él tampoco la había obtenido al finalizar sus estudios. Siempre nos unió un gran afecto. En los últimos decenios de su vida yo le visitaba con frecuencia, y en los dos últimos lustros iba conmigo a su hogar, semanalmente, nuestro amigo el Secretario de la Real Academia Española, don Emilio Cotarelo y Mori. Al fallecer éste en los albores de 1936 yo continué visitándole hasta el comienzo de la Guerra Civil. Por aquellos años, a instancias mías, don Emilio trazó sus Memorias, cuyo autógrafo conservo devotamente, y de acuerdo con él di forma literaria a esos manuscritos. Los capítulos que dedicó a sus cinco óperas este ilustre miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando aparecen transcritos a continuación.

A mi querido discípulo José Subirá.
Seguramente este discurso debe reflejar las ideas que yo he vertido en la clase cuando estabas en la clase de Composición. No sé si estarán conformes con lo que tu pienses en el momento actual del arte; pero seguramente demostrará mis buenas intenciones para con

ESTADO ACTUAL

DE

LA MÚSICA EN EL TEATRO

mis discípulos; y sobre todo mi cariño hacia ellos: siendo tu uno de mis predilectos

Emilio Serrano

a los ochenta y dos años de edad y a los ~~cincuenta~~ treinta y uno de mi ingreso en la Academia

Anteportada del discurso de recepción académica del maestro Serrano, con dedicatoria autógrafa.

Para que haya ópera española es preciso hacer lo que hicieron en Francia y Alemania cuando quisieron tener ópera nacional; y nosotros, imitándolas, ahorramos el período de pruebas y ensayos, poniéndonos de una vez á su nivel. Alguna ventaja había de reportar nuestro atraso.

Es preciso constituir el medio en que el nuevo arte debe desarrollarse; educar al público, acostumbrándolo á poner atención y dar importancia á la palabra cantada; hacerle comprender que en España es menester cantar en español.

Da grima oir en el Teatro Real, por ejemplo, óperas con argumento español, cuya acción pasa en España, algunas hasta con cantos populares nuestros, interpretadas por artistas españoles y cantadas en italiano. También es preciso que el público entienda que no todos los compositores son genios de primer orden, ni todas las óperas han de estar á la altura de las de Wagner, y esto hemos de conseguirlo trabajando mucho, componiendo muchas óperas, resignándonos al fracaso, no desmayando un punto y formando poco á poco el repertorio de la ópera nacional.

Esta es la labor de los compositores jóvenes: obra de grandísima importancia, cuya realización sólo de nosotros depende.

Tenemos medios sobrados para llegar á vencer. Hay un tesoro de leyendas genuinamente españolas, llevadas al teatro por nuestros grandes poetas dramáticos ó narradas de la más bella manera en nuestro Romancero· tales deben ser las fuentes de los argumentos del drama lírico español.

Por otra parte y como medio de educación del público, deben ponerse en castellano las óperas extranjeras más notables, encomendando su traducción á verdaderos poetas, á artistas que sientan la música y sepan ele-

Una página del mismo discurso con juicios sobre la ópera española y sobre el teatro Real.

I. La ópera "Mitrídates"

En el año 1870 los concursos de Composición del Conservatorio tuvieron inusitada brillantez. Se celebraron en el teatro Español. Acudieron cuatro discípulos de la clase de Eslava, cerrada desde un año atrás, y además un discípulo de Arrieta, aquel Joaquín Valverde colaborador bien pronto del salerosísimo Federico Chueca. Hubo muchos y muy merecidos aplausos. Según el uso tradicional, cada juez trazaba una lista de los alumnos a quienes juzgaba dignos de tan preciado galardón, debiéndola encabezar con el nombre de quien más lo merecía. Los nueve miembros del Tribunal incluyeron en sus respectivas listas mi nombre, mientras que otro concursante obtuvo seis votos y cada uno de los tres restantes sólo consiguió cinco. Cuatro éramos mozalbetes aún; el otro, que nos doblaba la edad, lamentaba no haber logrado la unanimidad, y así lo declaró un diario madrileño, añadiendo que él merecía lo que había conseguido yo. A ello replicó Joaquín Valverde para manifestar que el fallo había sido justo y tal rasgo me llegó al alma, inspirando una gratitud que no habría de extinguir el tiempo. La grandeza de alma fue inquebrantable durante toda la vida de aquel leal amigo y aplaudido compositor.

Poco después, como consecuencia de aquel concurso a premios, me ofreció un libreto de ópera, y no de zarzuela, don Mariano Capdepón, que era entonces capitán de Estado Mayor y moriría siendo general. Muy aficionado a las letras y muy amante de la música, había escrito ya otros libretos para varios jóvenes compositores, entre ellos los hermanos Grajal. Al trazarlos tenía presente los del italiano Goldoni, que había alimentado con los suyos la ópera italiana anterior a Rossini; al mismo tiempo se esforzaba en que sus obras pudieran montarse con la mayor facilidad y el menor coste. En mi sentir, esto último constituía una completa equivocación. Quien no tenga fortuna bastante para erigir un palacio de ningún modo se contentará con edificar una choza. Y las obras se ponen en escena por el mérito que, certera o extraviadamente, les atribuyen quienes han de costear su importe, cuando no entran en juego las simpatías que inspira el autor, las esperanzas que el mismo despierta merced a su historial artís-

tico o también, a veces, otras razones no siempre fáciles ni cómodas de explicar.

Me ofreció Capdepón un libreto basado en la tragedia de Racine y lo acepté complacidísimo, sin pensar que habían puesto en música numerosos compositores, entre ellos Mozart, a ese rey de Ponto muy admirado por sus hazañas. Diez años transcurrieron desde entonces hasta su estreno en el teatro Real, verificado el 14 de enero de 1882 tras las dificultades que paso a exponer. Por entonces el teatro Real dependía del Ministerio de Hacienda. El empresario debía abonar 180.000 pesetas de arriendo anual y se obligaba a estrenar cada temporada una ópera de autor español y a pensionar dos músicos para que perfeccionaran sus estudios en el extranjero. Como la suerte no me volvía las espaldas, atenuó entonces los inevitables tropiezos de todo principiante. Aun teniendo yo la convicción de que andaba muy mal vestido musicalmente para ser recibido en aquella casa lírica, no me desanimé ni mucho menos. Sin embargo, me proporcionó entonces el primer desengaño cierto amigo que seguía sin terminar aún sus estudios musicales cuando yo me había granjeado sólida reputación como pianista y profesor del Conservatorio, pero que ya era segundo jefe de aquel departamento ministerial. ¿Cuántos saben la diferencia que hay entre encontrarse con un falso amigo antes de que haya comenzado a subir las escaleras y toparse con el mismo cuando llegó a lo alto? Si yo jamás pretendí que los amigos me tratasen de igual a igual cuando estaban muy arriba, exijo de todos que se porten como personas bien educadas. Ante la inesperada actitud de aquel funcionario, dejé que mi pobre *Mitrídates* corriera todos los trámites burocráticos sin enojosas intervenciones.

Aunque la Empresa debía estrenar una ópera española, solían oponerse a tan favorable perspectiva las dificultades que se acumulaban sin cesar. Sólo unos cantantes de poca talla estarían resueltos a cantar la obra de un autor novel. Los profesores de orquesta se esforzaban lo menos posible en el lucimiento, como si les doliese que un compositor sobresaliera sobre quienes eran excelentes instrumentistas, sin pasar de ahí. La obra debería montarse precipitadamente por falta de tiempo. Las tareas inherentes al

estreno se miraban con antipatía por considerarlas de antemano infructuosas.

Bien mirado, *Mitrídates* era una producción juvenil, y por tanto falta de madurez. Podría aplicársele lo que dijo un gitano cuando le censuraron los pésimos andares de una jaca: "El agraz en su tiempo no puede ser uva." Sin embargo, la suerte no me volvió su rostro. El jurado de admisión aprobó la representación de mi ópera por conservar incólume la simpatía hacia aquel aventajado alumno de años atrás y por considerar también que la producción tenía el sello de una técnica sólidamente aprendida. Por cierto que un parlante del primer acto ofrece giros análogos a los que tiene *Sansón y Dalila,* según advertí mucho después, lo cual demuestra que aquel fruto juvenil era la consecuencia natural de un perfecto aprendizaje.

Cuando fui a ponerme de acuerdo con el empresario para la representación, él estaba leyendo un periódico. Mientras yo le hablaba, prosiguió la lectura; y le dije no sin acritud: "Al concluir yo de hablar, siga usted leyendo." Era preciso defender mis labores y mi dignidad al verlos menospreciados con tan vituperable proceder. Me favoreció la hidalguía de la eminente cantante Josefina de Reszké, la cual tenía una hermosísima voz, un arte exquisito, un atractivo singular y simpatías sin cuento, pues era un ídolo de la escena. Sin conocerme, se aprestó gustosamente a cantar la ópera de un principiante. En el reparto de la obra sólo ella fue una prestigiosa figura, pues los otros intérpretes estaban "a salario" en el regio coliseo y los pobres cantaban donde les era posible: como solistas en las iglesias y como coristas en los teatros. Ni podían dar más de sí ni cabía exigirles más de lo que hicieron. Tampoco se podía pedir nuevos decorados, utilizándose los de óperas ya conocidas del público, entre ellos un telón de *Aida,* lo que arrancó a la Reszké una frase que se podría traducir por "¡No hay derecho!", porque el recuerdo de aquella bellísima obra hubiera sido fatal para la de un novel compositor español.

En la noche del estreno el tenor, apellidado Celestini y fracasado en sus actuaciones precedentes, soltó un gallo al dar el "si bemol" en el final de un solo que hacía más imperdonable su torpeza y más peligroso mi

triunfo. A pesar de todo, *Mitrídates* me proporcionó un triunfo lisonjero, si bien no tan clamoroso como aquellos que facilitan la exportación a escenas líricas extranjeras aunque sea de contrabando. A ello contribuyó el director de orquesta, Juan Goula, de un hijo del cual, llamado como él de nombre, había sido yo anteriormente profesor. Aquel Juan Goula Junior no pudo ser admitido en el Conservatorio por fracasar en el examen del último curso de solfeo; mas a los dos años de ese percance dirigió en Price *Il Trovatore,* de Verdi, con intérpretes muy aceptables, entre ellos la después eximia soprano Eva Tetrazzini.

La Prensa, lo mismo que el auditorio, se mostró muy galante conmigo y se condujo con un patriotismo digno de mi buena fortuna. Al entrar en el Real un día después para asistir a la segunda representación de *Mitrídates,* recordé cierta frase de un antiguo condiscípulo de la clase de piano. Por no lograr ni el accesit en un concurso a premios exclamó acongojado: "Me ha faltado un amigo." Y me dije para mis adentros: "¿Me faltarán hoy los amigos que tuve anoche en la primera representación?" Tal pregunta encerraba una equivocación sempiterna que por doquier circula como verdad infalible. Ni los aplausos de los amigos ni los billetes de favor, aunque proporcionen éxitos aparentes, sirven para otra cosa que para desacreditar obras, autores y empresas. *Mitrídates* se puso en escena tres noches más y aún hubiera tenido más audiciones de realizarse los deseos de aquella eminente cantante que tan admirablemente se portó conmigo desde el primer ensayo y que años después moriría en Rusia dejando viudo al príncipe con que contrajera nupcias.

La Empresa retiró del cartel mi ópera, pues le convenía dar obras del repertorio conocido para que afluyese a la taquilla el dinero. Y *Mitrídates* no volvió a representarse más. Su reducción para canto y piano, lo mismo que su libreto, circula por el mundo. La editó F. Lucca en Milán con dedicatoria a S. A. R. la Infanta doña María Isabel Francisca y con los versos originales traducidos rítmicamente al italiano por Ernesto Palermi. Uno de los ejemplares que no siguió el curso proyectado y que ahora entrego a Subirá lleva la siguiente dedicatoria: "Recuerdo de la buena amistad que le profesa el autor de la música a quien salvó la obra de la furia

de los ultrajes y demás gente ordinaria. ¡A Francisco Saper! — Emilio Serrano. 15 octubre 1884."

II. La ópera "Doña Juana la Loca"

Ocho años después se estrenó mi segunda ópera con éxito muy superior al obtenido en la primera. Estaba inspirada en *La locura de amor*, de Tamayo y Baus, artista olvidado prematuramente por su modestia, retraimiento, escasa aptitud para la acción, menguado apego a la lucha y falta de aquellos agobios que imponen la necesidad de entablarla. Si bien, por lo general, apenas interesa a los espectadores la historia de los pueblos, y menos aun la de nuestro país, aquel asunto había sido explotado ya por notables operistas italianos, aunque sin gran fortuna.

Compuse *Doña Juana la Loca* mientras estaba profundamente impresionado por las juveniles óperas wagnerianas *Tannhäuser* y *Lohengrin*. Por eso acudí a ellas buscando una originalidad externa, ya que no el espíritu ideológico, pues siempre me habían seducido los giros peculiares de la música hispánica, aunque desdeñaba, por amaneradísimas, ciertas cadencias usuales en Andalucía. Como también debía esquivar los embellecedores giros italianos, sacrifiqué no poco de mis condiciones de melodista renunciando a la romanza, el dúo y el terceto, entonces tan convencionales como corrientes.

Hubo la esperanza y el proyecto de que *Giovanna la Pazza* se estrenase en la Scala milanesa cuando yo permanecía en Italia como pensionado del Gobierno español. Eso sí, la composición de aquella obra antecedió a tan halagadora esperanza. Había sido emprendida pensando en nuestro teatro Real. Ahora bien: como aquí hubiera sido de tan mal gusto cantarla en idioma castellano como titularla *Doña Juana la Loca*, la había preparado en un idioma que no era el nuestro, aunque sí latino también. Entonces los músicos españoles debían traducir al idioma italiano los libretos de sus óperas para verlas representadas en el Real madrileño, los intérpretes principales habrían de ser extranjeros y los espectadores se con-

tentaban con leer los argumentos que se vendían a la puerta del teatro. Encargué la traducción de esta ópera a un tenor de segunda fila que había actuado en nuestro Real y que alardeaba de buen poeta, aunque tenía fama de vate mediocre. No había posibilidad de buscar otro mejor. Por bien suyo silenciaré su nombre.

Hallándome ya en Milán me consideraron un compositor distinguido merced a mi amistad con el buen poeta y acreditado agente teatral Carlo D'Ormeville. Era éste un director de escena competentísimo, por lo cual le encargaron de dirigir la representación de la espectacular *Aida* al estrenarla en El Cairo. Varias dificultades se opusieron al anhelado estreno de mi *Giovanna*. Cuando todo marchaba por buen camino, y se hubiera logrado además un reparto de primer orden, el fracaso de otras óperas con igual argumento y pésima traducción que la mía —hecha para andar por casa y con zapatillas— constituyeron otros tantos obstáculos. Un joven bien conocedor del idioma y recomendado por D'Ormeville arregló el libreto y yo tuve que escribir en la partitura, palabra por palabra, la nueva versión. Luego la Empresa me pidió diez mil liras para gastos de representación, y no me allané a la demanda por razones familiares que no es del caso exponer y por estimar que procediendo así un autor difícilmente llegará a ser considerado como verdadero artista. Y cesaron esas gestiones, aunque el famoso maestro Faccio llegó a oír mi ópera tocada al piano y la informó favorablemente.

Al término de mi pensión me encontraba de nuevo en Madrid. Aquí volví a ver y oír una cantante que, por ser el inglés su idioma nativo, gustó poco, a causa de su fonética desastrosa, cuando actuó en un teatro italiano de segunda fila. Se llamaba Teresa Arkel. Vino a Madrid y tanto cautivó su bella voz que se formaba cola para oírla, granjeándose un renombre que se cotizó bien pronto universalmente. Ella desempeñó el papel de protagonista al estrenarse *Doña Juana la Loca* —pues así la anunciaron los carteles del teatro Real— el 2 de marzo de 1890. La interpretación apenas difirió de lo usual en aquella escena lírica: una artista de primer orden y otros artistas regulares; una orquesta buena, unos coros igualmente buenos y una intención no tan buena por parte de otros que intervenían en

el estreno. Sobresalió Teresa Arkel, soprano de bella figura y de relevantes condiciones para el desempeño de su profesión. También se portó muy bien el director de escena, Eugenio Salarich. Los demás se limitaron a cumplir, y ni conmigo ni sin mí hubieran conquistado mayor gloria. Dirigió la orquesta el maestro Luis Mancinelli con su primor habitual. Desde el primer instante me trató como si fuera una personalidad de primer orden por conocerme a través de los elementos que decidían los destinos musicales en tierra italiana. Mancinelli demostró su hidalguía con una confesión merecedora de ser referida aquí. Iniciaba el postrer cuadro de mi ópera un recitado musical. Luego la orquesta permanecía muda mientras desde el fondo se oía una plegaria. Cuando estudiaban la ópera en este número el piano sustituyó a las voces y por no oír aquel director las palabras ni la música del coro creyó perdido en absoluto el efecto. Tras el ensayo general, Teresa Arkel me habló así: "El maestro Mancinelli acaba de decirme que todos nos habíamos equivocado menos usted, y que la escena de la plegaria es muy hermosa. Además lamentó que la Empresa no quisiese romper una ventana en la decoración, pues de hacerlo así la situación final habría quedado iluminada por un rayo de luz." Cosas de aquel teatro y más aún tratándose de un compositor español para cuyas obras era necesario aprovechar el decorado habitual. Allí, por otra parte, se hacían con frecuencia innecesarios cortes que interrumpían el hilo de la trama. Y esto me recuerda aquel juicio de Manuel del Palacio sobre el fiscal de imprenta con referencia al orden literario, pues al suprimir trozos de ópera, como al talar un artículo o un soneto, se podían introducir embustes tan garrafales como los que resultan si se empiezan ciertas oraciones por la mitad.

La composición de mi *Juana la Loca* fue acertada. Había en ella frescura, inspiración, novedad y también aportaciones folklóricas, pues al lado de acentos místicos como el del *Ave María* introduje canciones populares de Castilla, Vasconia y Cataluña. Y puedo decirlo así porque también se ha dicho en letras de molde, pues las representaciones alcanzaron un gran éxito de crítica y no sólo de público. Fue *Juana la Loca,* además, una cumbre desde la cual abarqué todo el horizonte musical. La partitura de canto y piano quedó estampada en Milán por N. Dagas, con letra italiana,

y a mi discípulo Subirá le regalé un ejemplar de la misma donde aparece manuscrito el texto castellano en tinta roja. Además le obsequié con una copia manuscrita, al frente de cuya portada escribí —en su propio hogar— esta dedicatoria cordial: "A mi muy querido Pepe Subirá, amigo del alma, discípulo mío como alumno de la clase de Composición, maestro mío como musicólogo y como hombre bondadoso y eminente literato. Prueba de sincero afecto del viejo Emilio Serrano, nacido en 1850, 13 de marzo." Y a la izquierda de la firma añadí: "Madrid, 14 de julio de 1935."

Esta ópera hubiese determinado un propósito de tomar nuevos rumbos para que volviese yo a la zarzuela, de donde había venido, si hubiese tenido fácil acogida en este género, porque marcha por tal camino nuestra escena lírica desde el siglo XVII, aunque con algunos eclipses, igual que en el XVIII siguió el camino de la tonadilla, cuyo espíritu habría de revivir un siglo después merced a Barbieri y otros músicos más. Tuve la certeza de que, habiendo escapado con tanta fortuna de una difícil prueba con mi segunda ópera, un nuevo éxito mal podría conducirme más allá en mi carrera artística sino en el caso de obtener un libreto con escenas de mayor inspiración. Sin embargo, volví a las andadas, como lo expondrá el siguiente capítulo.

III. Mi tercera ópera: "Irene de Otranto"

Envalentonado con el triunfo que me proporcionara *Doña Juana la Loca*, decidí solicitar un libreto al insigne dramaturgo y excelente amigo don José Echegaray. Aunque él se resistió al principio, cedió finalmente, pues era infinita su bondad. Y resolvió convertir en libreto de ópera alguno de sus dramas, no sin poner reparos por su inexperiencia para realizar una labor de tal índole. Pensaba Echegaray que la elección podría recaer sobre su bella obra *El milagro de Egipto;* mas al punto me amilanó tal proposición, pues sería preciso luchar con desventaja notoria por el recuerdo de *Aida*, siempre triunfante. Entonces, sin saber por qué, fijé la vista en *La peste de Otranto*, cuyo estreno, efectuado pocos años antes

en el teatro Español, le había proporcionado un éxito rotundo. Echegaray aceptó esta propuesta mía, puso manos a la obra y lo que había sido antes una producción declamada sería muy pronto una creación lírica.

No comentaré el libreto en cuestión porque el mismo dramaturgo, con su gran conocimiento de las cosas y su capacidad para abordar cada una, me había dicho lealmente: "Yo no sé cómo hay que desarrollar un libreto para que le puedan poner música. Lléveme usted de la mano, por consiguiente." Y claro está, como yo era incapaz de guiar a un artista de la talla de aquél, no obstante mis buenos deseos, *Irene de Otranto,* en su novísima versión, acabó resultando una "comedia", si puedo expresarme así.

Otro problema era el relacionado con el título de la ópera. Según manifestó Echegaray en una carta que poseo aquel título podría ser *La peste de Otranto.* Y a continuación propuso otros nueve títulos más para que yo, árbitro en la elección, adoptase el de mi mayor gusto: *Irene de Otranto, Bodas trágicas, La vuelta del cruzado, Entre la peste y el fuego, Irene, El cruzado de Otranto, El amor del cruzado, La peste negra* y, finalmente, *Irene y Roberto,*

En posesión del libreto, me lancé a la nueva tarea con ardor. Tras mis triunfos anteriores, unos exigían que *Irene de Otranto* fuese una producción definitiva en mi carrera de compositor; otros, en cambio, esperaban que fuese muy endeble, dado el escaso tiempo transcurrido desde entonces, aunque hubieran debido considerar que los operistas estrenan sus obras cuando pueden, mas no cuando quieren, y que si entre *Mitrídates* y *Juana la Loca* habían transcurrido algunos años, ello significaba tan sólo que *Doña Juana* había permanecido anédita mucho tiempo esperando pacientemente una oportunidad propicia. Todo ello contribuyó a crear una atmósfera que por fuerza habría de perjudicarme.

Cuando se hizo el primer ensayo de lectura de papeles esto constituyó una vergüenza para los cantantes españoles del teatro Real, pues se mofaron del texto por estar en lengua castellana. Y es que a fuerza de oír desatinos en idioma italiano, incluso pronunciaban mal un idioma que, siendo el suyo, jamás habían aprendido muy bien, ni mucho menos. Dirigió la orquesta Luis Mancinelli, quien, si antes me había sido sumamente

adicto, ahora había cambiado por completo su actitud hacia mí por rodearle y adularle ciertos individuos que, en su petulancia, se creían muy competentes. Los italianos a quienes se confió algunos papeles de *Irene de Otranto* respetaban el nombre de Echegaray, pero no el libreto, lo que hubo de exponer con la mayor sinceridad Eva Tetrazzini —la gran artista conocedora del español y siempre muy afectuosa conmigo— al decirme textualmente: "Yo, aunque entiendo perfectamente las palabras, me quedo sin comprender los conceptos."

El día de Pascua de Navidad de 1890 se celebró el primer ensayo con orquesta, con gran retraso porque hacia la misma hora Eva Tetrazzini daba un banquete en su casa. Fue preciso apresurar la conclusión del ágape. Como se ensayó haciendo una digestión laboriosa cuando el cuerpo reclamaba reposo, cundía el inevitable malhumor entre los intérpretes, aunque nadie faltó a su puesto. A la media hora de comenzar el ensayo advirtió Mancinelli errores en un papel de orquesta y cerró la partitura de muy mal talante, a la vez que lanzaba una frase despectiva, por lo que al punto le pedí una satisfacción, sin que la obtuviese hasta unos días después. Los asistentes a dicho ensayo repetían que, no obstante el prestigio de los autores, era nuestra *Irene* una producción aburrida.

Esta ópera se estrenó el 17 de febrero de 1891. Ni entusiasmó ni fracasó. Concluído el primer acto los autores salimos a escena y yo le dije a Echegaray: "Si no hubiera entreactos, tal vez nos salvaríamos; pero la claque, en vez de auxiliarnos, parece decidida a hundirnos, y bien sabemos lo que la claque influye sobre el público." A pesar de todo, no se consumó la desventura temida. Fuimos llamados al final de cada acto, recibimos aplausos de cortesía e *Irene* obtuvo tres representaciones, es decir, una por cada turno de abono. Al final del estreno se acercaron a nosotros con fingida cara de tristeza no pocos de los que se habían regocijado ante la frialdad del éxito. Y esos individuos me daban más miedo ahora que antes de comenzar la función, pues ya se sabe cuantísimo gozan algunos cuando la víctima rueda por el suelo y ellos fingen consolarla con estas expresiones: "¡No hay que hacer caso de lo sucedido! ¡La culpa es de los envidiosos!"

Reconozco, sinceramente, que la música de *Irene de Otranto* no era tan personal como la de *Doña Juana la Loca.* Como me habían tildado de wagneriano algunos críticos al oír ésta, yo torcí mi camino al escribir aquélla, si bien es verdad que fomentaban aquel juicio ciertos profesionales ocultos detrás de algunos "esclavos" suyos encaramados en altos escabeles merced a ellos. También me complace recordar que la crítica diaria, ante mi nueva ópera, confirmó una vez más el respeto y la gratitud que me inspiraba su benévola conducta, porque si indudablemente ensalzaban mis producciones más allá de lo justo, al engañarme con el mejor deseo, sus elogios renovaban estímulos para proseguir mi labor artística y contribuían a que ganase un pedazo de pan, mejor conquistado por la buena intención que por el virtual mérito de mis obras.

A pesar de ser la letra lo menos musicable que hubiera podido escribir Echegaray, según decía la crítica de entonces, y de que yo había recogido alas en tal ocasión para evitar el reproche de haber pretendido volar a gran altura, no conservo mal recuerdo de aquella aventura operística. Mas, en medio de todo, me apena que después de tantos años se pusiese a prueba el talento de tan insigne dramaturgo entonces. ¡Buen castigo tuvo mi ingenua suposición de que para asegurar el éxito me bastaría colaborar con ese caballero cuya bondad intachable corría parejas con sus felices disposiciones para las letras, la ingeniería y las finanzas! Sin embargo, tal proceder halla su disculpa. ¡Fiaba yo tan poco de mí y confiaba tanto en él!

IV. Mi cuarta ópera: "Gonzalo de Córdoba"

Cerca de siete años transcurrieron hasta que yo diese nuevas señales de vida como compositor de óperas. Emprendí otra vez ese camino, pues unas circunstancias propicias me impulsaban a seguirlo con entusiasmo indecible, debutando además como libretista. Y el día 6 de diciembre de 1898, siendo empresario del teatro Real don Antonio Boceta y director de escena don Luis París, estrenóse mi cuarta ópera con el título *Gonzalo de Córdoba.* Poco faltaba para que cumpliese mis cincuenta años de

edad. Ha transcurrido ya más de un tercio de siglo desde entonces. Y al evocar en estas Memorias aquel acontecimiento, en verdad memorable para mi carrera artística, considero absolutamente inexplicable la audacia de ser yo mismo quien tramase y trazase el libreto de mi cuarta ópera. Pero ello sucedió así.

¿Por qué realicé tal audacia? De ningún modo, claro está, porque pretendiese competir con los dramaturgos más insignes, ni aun con otros colegas suyos de talla menor; aunque, por otra parte, contadísimos literatos se aventuran en nuestro país a tejer libretos de ópoera, ya que esas tareas no producen gloria ni dinero. Fui libretista en aquella ocasión para conseguir a mis anchas mayor número de situaciones musicales, y para nada más.

Decidido a debutar como libretista novel con una producción histórica de asunto español, resolví documentarme en fuentes literarias que habían sido sancionadas ya por nuestro público. Entre las *Vidas de los españoles célebres*, escritas por don Manuel José de Quintana, me pareció la más apropósito para tal intento su biografía sobre *El Gran Capitán*. Considerando, por otra parte, que el romance es el molde métrico más característico del idioma español y que esta forma había sido utilizada por los cantores de nuestras gestas heroicas, acudí al Romancero preferentemente. Mientras fortalecía mi espíritu con todas esas lecturas, ensanchaba el campo de una actividad que habría de hacer de mí un vate, aunque solo episódicamente, como advierto al contemplar mi dilatada carrera artística. Si Quintana me proporcionó temas para la elección del asunto, el Romancero me suministró variados motivos de naturaleza lírica, brotando éstos con la lectura de romances moriscos encantadores.

Al correr los años he pensado muchas veces que aquello fue una inocentada. Por fortuna, tal inocentada salió bien, y nuevamente me acompañó la buena estrella, que no ha querido abandonarme casi nunca, favoreciéndome no tanto por mis méritos como por mi humildad, pues siempre ha sido ésta mucho mayor que aquéllos, dicho sea sin modestia alguna. Me propuse evitar el menguado interés del asunto, la excesiva languidez de la acción y la gran frialdad en el desarrollo, que tanto habían perju-

dicado a *Irene de Otranto*, y sin duda lo conseguí si se considera el entusiasmo con que fue acogido aquel *Gonzalo de Córdoba*, doblemente mío por la letra y por la música. Lo anunciaron los carteles como "ópera española en tres actos y un prólogo, libro y música del maestro Emilio Serrano", poniendo al pie la noticia de que continuaban los ensayos de "la ópera nueva la *Walkyria*". Lo interpretaron diversos artistas cuyos nombres omito por no quitar nada al favor que me hicieron. Eso sí, entre ellos constituía una valiosísima excepción el gran barítono Ramón Blanchart, primerísima figura del arte lírico español y al cual se confió el papel del protagonista.

Todo marchó a pedir de boca. Logré desde el primer momento la simpatía de la Empresa, cosa que siempre contribuye al triunfo de una obra teatral. Conté con la acertada colaboración del director de escena, don Luis París, que había estado conmigo algunos años mientras yo era director artístico del mismo coliseo. También contribuyó al feliz resultado el maestro director, don Juan Goula, pues comunicó a la orquesta su entusiasmo constante. Los coros, muy bien disciplinados, desemjeñaban su cometido a la perfección. No hubo novedades en la decoración, pues se amoldaron lo mejor posible a la nueva ópera los telones existentes. El público me acogió con verdadero cariño. Entre las numerosas felicitaciones que recibí al acabar el estreno hubo una inolvidable, la del maestro Federico Chueca, pues me abrazó con lágrimas en los ojos por lo mucho que le había conmovido esta producción mía.

En aquella temporada del teatro Real mi *Gonzalo de Córdoba* se cantó dieciocho veces y las más de ellas en representaciones nocturnas, lo cual constituía un éxito sin precedentes. Terminada la temporada en el Real fuimos a Bilbao con la misma Compañía, excepto Blanchart —a quien había sustituído en las últimas representaciones del regio coliseo un barítono italiano—, y dimos allí varias audiciones. Retenido Goula por otros compromisos, tampoco pudo venir con nosotros; y como no conocía la obra el director de orquesta que le sustituyó al frente de la Compañía, yo mismo empuñé la batuta y la dirigí lo mejor posible, secundado admirablemente por Leandro Pla, persona que, además de amar todo lo espa-

ñol, me ha dispensado siempre el mayor afecto. Pla desempeñaba el modesto cargo de apuntador; mas, en realidad, era un verdadero director de solistas y coros de la escena.

A raíz del estreno, *Madrid Cómico* insertó un dibujo de Blanchart en el papel de protagonista, y, además, a toda plana, un dibujo del pintor Francisco Pradilla, encabezado con las palabras "Don Gonzalo de Córdoba en el Teatro Real", y cuyo pie decía: "Traje de la época."

Poco después el editor madrileño Benito Zozaya publicó la escena primera y la romanza de tenor de esta ópera. Muchísimos años después dediqué a Subirá un ejemplar de esos trozos operísticos —pues la ópera no llegó a publicarse entera— escribiendo la siguiente dedicatoria: "¡Recuerdo del tiempo de las ilusiones! A mi querido discípulo José Subirá. Emilio Serrano. 10 de julio de 1933."

V. Mi quinta y última ópera: "La maja de rumbo"

Unos doce años después de ver representar en Madrid y en Bilbao *Gonzalo de Córdoba* pude ver representada, y no en el Real madrileño ni en el hispánico solar, sino en el majestuoso teatro Colón, de Buenos Aires, mi postrera ópera, *La maja de rumbo*, cuyo libretista había sido mi amigo entrañable Carlos Fernández Shaw. Tal acontecimiento se registró el 24 de octubre de 1910, año en que celebraba la República Argentina con suntuosas fiestas el centenario de su independencia nacional.

Había compuesto dicha obra evocando el espíritu netamente nacional —y, aun mejor, madrileñista en muchos momentos— que ha inspirado numerosas páginas musicales de nuestro teatro lírico en el siglo XIX y albores del actual. Bien es verdad que se prestó a ella admirablemente el libreto, cuyo asunto describía prolijamente un programa de aquel teatro argentino. Su asunto muestra cierta similitud con *La vida breve*, de Falla, y *Goyescas*, de Granados.

Como la acción de esta ópera se desarrollaba en el Madrid de fines del siglo XVIII, procuré que la parte musical, a tono con la literaria, tu-

Domingo 25 de Septiembre de 1910

Debut de la Soprano ISABEL G. de GOULA y del Tenor FRANCISCO TRUÑÓ

LA MAJA DE RUMBO

Opera en 3 actos letra original de CARLOS FERNANDEZ SHAW,
música del **Maestro EMILIO SERRANO**

REPARTO

Candelas, la maja de rumbo	Sra.	G. de Goula
Curra, madrina de Candelas	»	Julià
Salud	»	Duval
Una vecina	Srta.	Rey
La sastra	»	Cortés
D. Luis, oficial de húsares	Sr.	Truñó
El Zaque	»	Cabello
Zalamero	»	Torres de Luna
Cascabel, jefe de alguciles	»	Paggi
El Zurdillo	»	Guerrero
Un sereno	»	Bajet

Coro general—Beatas—Alguaciles—Pueblo—Coro de niños—RONDALLA de BANDURRIAS—Baile

La acción en Madrid á fines del siglo XVIII

Programa del teatro Colón, de Buenos Aires, anunciando «La maja de rumbo», quinta ópera del maestro Serrano.

9 de Julio de 1933 1ª

Querido Pepe: Sé que te equivocas al obligarme por el escrito que me tienes y la gratitud que de él se desprende a que escribas mis memorias, los recuerdos de mi vida de artista músico; porque de artista no me atrevo a calificarme: es palabra tan ideal que no son pocos los sabios que en el mundo han sido, aún son menos los genios artísticos, según la pobre opinión. Verdad es que tú me conoces mejor en el único aspecto, en que no tengo que ser modesto, porque he dependido casi de mi voluntad que de actividad y honradez profesional que de dotes extraordinarias. Educado por grandes profesores técnicos; de un amor al cumplimiento de

porque a la Patria que sea víctima en cada ahora

Este punto queda encomendado a Ud. á gusto

hago artista de la elección

Lista de títulos: La perla de Otranto,

Irene de Otranto,

Bodas trágicas,

La muerte del crucero,

Entre la peste y el fuego,

Irene

El crucero de Otranto

El amor del crucero

La peste negra

Irene y Roberto

Compre V. cualquiera, hay que tener

hoy Ud. decir.

Siempre su amigo

Echegaray

Principio de las «Memorias» escritas por el maestro Serrano para su discípulo Subirá.

Final de la carta de D. José Echegaray sobre títulos posibles de una ópera de Serrano.

ADMINISTRACION LÍRICO-DRAMÁTICA.

MITRÍDATES,

DRAMA LÍRICO EN TRES ACTOS,

LETRA DE

D. MARIANO CAPDEPON,

MÚSICA DEL MAESTRO

D. EMILIO SERRANO.

Representado por primera vez en el Teatro Real, traducido al italiano, el 14 de Enero de 1882.

Segunda edicion.

Una peseta.

MADRID.
Sevilla 14 principál.
1882.

DOÑA JUANA LA LOCA,

ÓPERA EN CUATRO ACTOS

LETRA

DE ERNESTO PALERMI,

tomado del drama de D. MANUEL TAMAYO Y BAUS
"Locura de Amor"

MÚSICA

DE D. EMILIO SERRANO.

MADRID.
Administración de LA LIRA, S. Millán, 5.

1890.

TEATRO REAL.
TEMPORADA DE 1890-91.

IRENE DE OTRANTO

ÓPERA EN TRES ACTOS

POESÍA

DE D. JOSÉ ECHEGARAY,

MÚSICA

DE D. EMILIO SERRANO.

MADRID.
Administración: San Millán, 5, 4.° derecha.

TEATRO REAL DE LA ÓPERA

BIBLIOTECA DE LA ÓPERA NACIONAL

VOLUMEN 1.°

GONZALO DE CÓRDOBA

LIBRO Y MÚSICA

DE

EMILIO SERRANO

EMPRESA «LUIS PARIS»

MADRID
IMPRENTA DE LA REVISTA DE LEGISLACIÓN
A cargo de José M. Ruiz
Ronda de Atocha, 15, centro.
1893

Portada de los libretos de las cuatro óperas que el maestro Emilio Serrano estrenó en el Teatro Real de Madrid.

viera un ambiente propio de aquella época tan bien reflejada por el sainetero don Ramón de la Cruz.

Habíamos ido a Buenos Aires, en concepto de compositores hispánicos, Bretón, con *Los amantes de Teruel*, y Pedrell, con *Los Pirineos*, obras ambas que habían recibido los plácemes del público español, y yo con *La maja de rumbo*, no representada aún en ninguna escena. El auditorio argentino conocía al primero por sus mejores óperas y conceptuaba al segundo como reputado innovador, lo cual inclinaba de antemano al éxito o en el caso peor a una cordial benevolencia; mas de mi labor artística sólo tenía referencias vagas. La suerte, que casi siempre se ha puesto de mi lado, ahora me fue propicia una vez más, aunque ciertas circunstancias, unidas a la enemiga de algunos compañeros —sea dicho esto con tanto respeto a su memoria como amor a la verdad—, parecían abocar a un desastre rotundo.

El Colón de Buenos Aires se distinguía por su magnificencia singular. Sala tan suntuosas como la Scala de Milán y la Gran Opera de París, riqueza y comodidades no muy conocidas, amplios y lujosos cuartos para los artistas, dependencias admirables, servicios independientes. A nadie, aunque fuera el Presidente de la República, le era permitido permanecer entre bastidores ni durante los ensayos ni durante la representación. Por aquella escena pasaban las mejores compañías de Italia y esto permitirá comprender cuán descabellada había sido la idea de hacer una breve temporada de ópera española utilizando artistas cazados con lazo o atraídos por el "al aliguí", lo cual produjo el fatal resultado de que se arruinase un filántropo y quedasen nuestras producciones en ridículo.

El reparto de *La maja de rumbo* contó con diversos cantantes, entre ellos la señora G. de Goula en el papel de Candelas, sin contar coro general, beatas, alguaciles, pueblo, coro infantil, rondallas de bandurrias y cuerpo de baile. Si hubiera meditado el maestro Goula sobre el riesgo de comprometer un negocio y sobre el daño que acarrean ciertas improvisaciones o ciertas actitudes ante la perspectiva ilusoria de ganar unas pesetas, no se habría lanzado a la aventura —él tan experto en asuntos teatrales y tan aplaudido lo mismo en Rusia que en Madrid— de presentar

en el Colón una Compañía como aquella para proporcionarse el gusto de dirigir en tan famoso teatro, máxime cuando su avanzada edad más podía perjudicarle que favorecerle. Como Goula me tenía gran afecto, decidió llevarme a la buena de Dios, atravesando el Atlántico por primera y última vez. Por eso fui a Buenos Aires en condiciones económicas medianas y en condiciones artísticas imposibles. La protagonista de mi ópera fue una tiple voluminosa, aunque debía representar un "bibelot". El tenor desafinaba su poderosa voz desde su hogar, aunque por fortuna sorteó tan pavoroso riesgo en las dos primeras representaciones. De otros intérpretes lo mejor en obsequio suyo es silenciarlos, si se descuentan la señora Juliá en el papel de "Curra" y Torres de Luna en el de "Zalamero".

Ayudaron a proporcionarme un éxito que después de tantos años recuerdo con satisfacción varios colaboradores: una admirable orquesta, unos buenos coros y la bondad ilimitada del público argentino. Las decoraciones no pasaron de regulares. Hubo peripecias, sin embargo, en la noche del estreno, a lo cual contribuyó la indumentaria. Yo había tenido sumo cuidado en buscar figurines de época: el de *La Maja vestida*, de Goya, y el de los uniformes militares de fines del siglo XVIII; mas de poco me sirvió, pues cuando ya no había remedio me encontré con una doble sorpresa. La protagonista lucía mantilla blanca y peineta, como si fuese una *Carmen* de Bizet, y el militar vestía como los húsares contemporáneos, con estrellas y todo para que resaltara más su anacrónica indumentaria. Lo peor no fue esto, sino el incidente suscitado por el coro. Lo formaban individuos de nacionalidades española e italiana; y cuando llegué al teatro me abordó uno para decirme que se negaban todos a cantar. Motivó tal situación el sastre que habíamos llevado desde la Península. Se peleó con un corista italiano y llegó al extremo de producirle en un brazo una herida. La suerte me ayudó una vez más, pues la bondad de la víctima, junto al convencimiento de mi inocencia en aquel trance, disipó un nubarrón que parecía inevitable. El sastre irascible y los trajes que había traído salieron por la puerta de los carros.

Fuimos festejadísimos en Buenos Aires. Una sociedad coral y musical titulada "Isaac Peral" nos obsequió a Pedrell, Bretón, Goula y a mí con una

función y baile de gala y al mismo tiempo conmemoró el aniversario del descubrimiento de América con una función a base de himnos nacionales, discursos, poesías, representación de *Marina,* y de *La alegría de la huerta* y un gran baile familiar, donde lo pasó muy bien la gente de edad madura y lo pasó mejor la gente moza.

El final de aquella estancia en la República Argentina me causó gran pesadumbre, pues me veía en el angustioso trance de cruzar el Plata con muy poco peso y con la certeza de que no sería el del dinero lo que me mandase al fondo del mar. Por fortuna, la Empresa me procuró una despedida honrosa organizando una función de beneficio y abonándome además un pasaje extraordinario, porque no pudo esperar el maestro Bretón para emprender ambos juntos el viaje de retorno, como habíamos hecho el de ida a ese país ultramarino del que, después de tantos años, conservo un gustoso recuerdo.

Calificada como "comedia musical" se publicó la partitura para canto y piano de *La maja de rumbo.* Está inspirada en un sainete de don Ramón de la Cruz y comienza con esta canción popular:

Vale una seguidilla
de las manchegas
por veinticinco pares
de las boleras.

Y obsequié a Subirá con un ejemplar de la misma, escribiendo al pie de la portada: "A mi querido discípulo José Subirá, ayer primer premio de mi clase de Composición, hoy eminente musicólogo admirado en el mundo musical. Madrid, 24 septiembre 1930.—Emilio Serrano." Por entonces, el editor madrileño Ildefonso Alier me publicó una "fantasía" de la ópera para orquesta.

Después cultivé ocasionalmente la música teatral colaborando con el maestro Francisco Alonso en la composición de la zarzuela bien pronto famosa *La bejarana,* cuyo libreto lleva la firma de mi hijo político, Luis Fernández Ardavín, pero no volví a componer ninguna ópera más.

Para concluir este artículo reproduciré un pensamiento de los muchos que escribió para mí el estimadísimo maestro don Emilio Serrano, pues guarda relación con el tema. Dice así textualmente:

"No recuerdo que ningún gran dramaturgo haya sido un buen libretista de ópera, ni casi de zarzuela; por más que ésta y la ópera cómica no necesitaban de adición musical en la obra, puesto que la parte hablada conduce la acción."

Tal juicio responde a una convicción profunda y también, sin duda, a una experiencia personal, pues por algo don José Echegaray y don Emilio Serrano tejieron sendos libretos de ópera, como han expuesto las páginas anteriores.